

Mariana Camilo de Oliveira

**“A DOR DORME COM AS PALAVRAS”  
A POESIA DE PAUL CELAN NOS TERRITÓRIOS  
DO INDIZÍVEL E DA CATÁSTROFE**

Mariana Camilo de Oliveira

**“A DOR DORME COM AS PALAVRAS”  
A POESIA DE PAUL CELAN NOS TERRITÓRIOS  
DO INDIZÍVEL E DA CATÁSTROFE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Georg Otte

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2008

Dedico este trabalho, celanianamente, a mãe e pai.  
À Ana e ao grupo PAD-sублиmação.  
Ao Esteban, com amor.  
À memória dos meus avós.

## AGRADECIMENTOS

Ao Celan, com Celan: “*denken* (pensar) e *danken* (agradecer) são palavras da mesma raiz”, disse o poeta. Seguindo-lhe: “*gedenken* (lembrar), *eingedenk sein* (rememorar), *Andenken* (recordação) e *Andacht* (devoção)”. Assim sendo, agradeço, penso, rememoro e presto devoção.

À Faculdade de Letras e à nossa Universidade Federal, por acolher e possibilitar este trabalho.

Ao CNPq, pelo financiamento desta pesquisa.

Ao meu orientador, prof. Dr. Georg Otte, pelo apoio permanente e disposição para a partilha da impossível tarefa de escuta do indizível; com quem aprendi que a “epistemologia poética” é a que realmente vale a pena.

À Ana Cecília Carvalho, que, com delicadeza de escritora e psicanalista, ofereceu os subsídios para este trabalho – desde as primeiras experiências de escuta analítica, às de escrita e, especialmente, aos primeiros contatos com a obra de Celan. A quem devo as origens deste projeto e cuja voz ecoa ao longo deste texto, sou profundamente grata.

À Ruth Silviano Brandão, pela generosidade das primeiras lições da “dança” da leitura. Pelos preciosos ensinamentos de que a “escrita me leva para onde nem sempre quero, mas desejo”.

Pelo acolhimento nas letras, agradeço aos professores Lúcia Castello Branco, Ana Clark, Lyslei Nascimento, Élcio Cornelsen, Carlos Gohn e Marcus Vinícius.

Sou grata a Márcio Seligmann-Silva, cujos aportes foram fundamentais neste percurso, pela valiosa interlocução.

À Celina, minha mãe, pela poesia. Ao Antônio, meu pai, pela prosa. A ambos, pelos cuidados carinhosos nesta etapa.

Ao Esteban Amador, que, na condição de amador, sabe, inventa e ama, pelo apoio e companhia. Obrigada pela leveza, sempre. Um *schibboleth*: “poesia... eres tú”.

Às minhas irmãs, Cláudia e Renata, pela ajuda concreta e pelo afeto; longe – sempre perto.

Aos professores Guilherme Massara, Jaime Ginzburg, Jeferson Machado Pinto, Ana Chagas, Maria Luísa Nogueira, Fábio Belo e Rui Rothe-Neves, pelo incentivo.

À Marilaine Lopes, pela amizade e ajuda inestimável; à Manuela Barbosa, pela leitura de traduções; a Erick Costa, Henrique Lee, Thereza Junqueira, Janine Rocha, Cláudia Maia, Vivien Gonzaga, Fábio Diniz e Luciana Silviano. Aos responsáveis pelo *Winterkurs* DAAD, 2005, junto à Universität Leipzig. Às “meninas estranhas”: Livia Santiago, Elisa Massa, Priscila Drummond; a Tatiana Oliveira, Júlia Mesquita, Célia Nahas, Aldo Ivan, Liliane Camargos, Ivone Silva e Daniel Fernandes, pela cumplicidade e por sustentarem o silêncio. Aos tios e primos. A Cecília, Cinira, Celso e Ana Alves. A Maria Celina, Maia, Reiko e Rute.

À Ana Portugal, pois também acredito no “vidro da palavra”.

Ao Hildebrando Sábato, pelo auxílio ao longo deste período.

Aos amigos do grupo Sarandeiros; pela compreensão agradeço a Gustavo Côrtes, Vanessa Alves, Daniela Gomes, Andréia Abreu, Paulo Nunes, Petrônio Alves, Marcos Campos, Cinara Gomes, Juliana Bergamini, Felipe Caliman, Ana Paula Ferreira e Vagner Miranda.

Ao Estevão Amaro dos Reis pela amizade, sempre. À Analu, com ternura.

Aos amigos do Cefar – Palácio das Artes.

A Lourdes e Fernanda, pela leitura dos originais, revisão e normalização.

Ao Cenex da Faculdade de Letras da UFMG, pelas oportunidades.

O poema mostra, e isso é indesmentível,  
uma forte tendência para o emudecimento.  
Paul Celan. *O Meridiano*.

A impossibilidade de não escrever,  
a impossibilidade de escrever em alemão,  
a impossibilidade de escrever de maneira diferente.  
Franz Kafka. Carta a Max Brod.

Escrever é também não falar.  
É se calar.  
Marguerite Duras. *Escrever*.

A poesia já não se impõe, expõe-se.  
Paul Celan. 26 de março de 1969.

## RESUMO

Neste estudo pretende-se, a partir do legado literário do poeta Paul Celan, efetuar uma aproximação da aporia em torno da (im)possibilidade de representação da experiência catastrófica, considerada traumática e indizível. Visa-se, ademais, propor uma reflexão sobre os *efeitos* da experiência poética neste âmbito. Para tal empreitada, foi necessária uma incursão em uma parte da lírica celaniana. Deter-se-á na análise de noções como as de *testemunho*, *representação*, *indizível*, *trauma*, *dor* e *sublimação*, bem como no fato de que a língua poética de Celan era o alemão, que fora simultaneamente sua língua “materna e dos assassinos” [“Muttersprache-Mördersprache”]. A obra de Paul Celan demonstra a possibilidade de uma poesia após Auschwitz que se utiliza de procedimentos poéticos para incorporar o silêncio como forma de falar. Observa-se que o poeta opera de maneira a não tornar “belo” ou “facilmente assimilável” o horror da *Shoah*, além de que sua poética torna-se mais fragmentária e silenciosa, no paradoxo entre o hermetismo e a dialogia. Assim sendo, foram apontados caminhos para a abordagem do problema da representação da catástrofe. Identificou-se, também, um duplo aspecto dos efeitos da escritura – restaurador e disruptivo –, em especial daquela que se encontra nos territórios do indizível e da catástrofe.

**Palavras-chave:** Paul Celan; poesia; catástrofe; indizível; representação; testemunho; trauma; sublimação.

## ABSTRACT

This study aims to establish an approach to the impasse connected with the (im)possibility of representing the catastrophic experience, considered traumatic and “unsayable”, starting from the grounds of Paul Celan’s literary legacy. It also intends to reflect on the forthcoming effects of the poetical experience in this scope. For such a task it is necessary to make an incursion in some of the celanian lyric. Notions such as *testimony*, *representation*, “unsayable”, *trauma*, *pain* and *sublimation* are particularly analyzed, as well as the fact that Celan’s poetical language was German, which was simultaneously his “mother tongue” and “the language of the murderers” [“Muttersprache-Mördersprache”]. Paul Celan’s work shows the possibility of poetry after Auschwitz, and in order to achieve this he makes use of poetical procedures that incorporate silence as a form of speaking. It was observed that the poet acts in a way that neither develops the horror of the *Shoah* into “beauty” nor converts it into something “easy to assimilate”. In addition, it was observed that his poetics becomes more fragmentary and silent, indicating the paradox between hermetism and dialogism. Thus, it allows us to point out some possible paths to deal with the problem of representing the catastrophe. Furthermore, it is possible to address the double aspect of the effects of writing, the restoring and the disruptive one, especially in the writing that finds itself in the territories of the “unsayable” and of the catastrophe.

**Key words:** Paul Celan; poetry; catastrophe; “unsayable”; representation; testimony; trauma; sublimation.

## RESÜMEE

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, ausgehend vom literarischen Vermächtnis Paul Celans zu einer Annäherung an die Aporie bezüglich der Un/Möglichkeit zu gelangen, die als traumatisch und unsagbar betrachtete Erfahrung der Katastrophe darzustellen. Darüberhinaus ist eine Überlegung über die *Auswirkungen* der dichterischen Erfahrung in diesem Bereich vorgesehen. Die Verwirklichung dieses Vorhabens macht die Untersuchung einzelner Gedichte Celans notwendig, die sich auf die Begriffe *Zeugenschaft*, *Darstellung*, *Unsagbarkeit*, *Trauma*, *Schmerz* und *Sublimierung*, sowie auf die Tatsache, dass Celan in seinen Gedichten auf die deutsche Sprache zurückgriff, konzentriert, die sowohl seine Mutter- als auch seine Mördersprache war. Das Werk Paul Celans zeigt, dass es möglich ist, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, die sich poetischer Mittel bedienen, um sich das Schweigen als Form des Sprechens einzuverleiben. Dabei ist anzumerken, dass der Dichter nicht so vorgeht, dass der Schrecken der Shoah "schön" wird oder "leicht zu assimilieren" ist, abgesehen davon, dass seine Dichtung sich durch das paradoxe Verhältnis zwischen Hermetik und Dialog fragmentarisch und verschwiegen gestaltet. So werden im folgenden Wege angedeutet, wie man sich dem Problem der Darstellung der Katastrophe annähern kann. Bei dieser Gelegenheit wurde auch ein doppelter – ein restaurativer und ein zerstörerischer – Aspekt des Schreibens deutlich, besonders desjenigen, das sich auf dem Gebiet des Unsagbaren und der Katastrophe bewegt.

**Schlüsselbegriffe:** Paul Celan; Dichtung; Katastrophe; unsagbar; Darstellung; Zeugenschaft; Trauma; Sublimierung.



## LISTA DE ABREVIATURAS

### DAS OBRAS DE PAUL CELAN

- SU*: CELAN, Paul. *Der Sand aus den Urnen*. Viena, 1948. [*A areia das urnas*]
- MuG*: \_\_\_\_\_. *Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart, 1952. [*Papoula e memória*]
- VS*: \_\_\_\_\_. *Von Schwelle zu Schwelle*. Stuttgart, 1955. [De limiar em limiar]
- SG*: \_\_\_\_\_. *Sprachgitter*. Frankfurt/Main, 1959. [*Grade de linguagem*]
- NR*: \_\_\_\_\_. *Die Niemandrose*. Frankfurt/Main, 1963. [*A rosa de ninguém*]
- AW*: \_\_\_\_\_. *Atemwende*. Frankfurt/Main, 1967. [*Sopro, viragem*]
- FS*: \_\_\_\_\_. *Fadensonnen*. Frankfurt/Main, 1968. [*Sóis desfiados*]
- LZ*: \_\_\_\_\_. *Lichtzwang*. Frankfurt/Main, 1970. [*A força da luz*]
- SP*: \_\_\_\_\_. *Schneepart*. Frankfurt/Main, 1971. [*A parte da neve*]
- ZG*: \_\_\_\_\_. *Zeitgehöft*. Späte Gedichte aus dem Nachlass. Frankfurt/Main, 1976. [*A cerca do tempo*]
- FW*: \_\_\_\_\_. *Das Frühwerk*. Edição 1989. [*Obra inicial/ de juventude*]
- GN*: \_\_\_\_\_. *Die Gedichte aus dem Nachlaß*. Edição 1997. [*Poesia do espólio*]

### DAS OBRAS COMPLETAS E ANTOLOGIAS CONSULTADAS

- GW*: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt/Main, 1983. [Obras completas em cinco volumes].
- KG*: \_\_\_\_\_. *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt/Main, 2005. [A poesia. Edição comentada].

## SUMÁRIO

Introdução .....	12
 PARTE I .....	 20
1 Paul Celan no Brasil .....	21
1.1 Aporias na recepção de Celan .....	24
2 “Todesfuge” – Das (im)possibilidades da leitura .....	29
3 <i>Grito de uma flor</i> ou modos de silêncio .....	45
3.1 A suave e dolorosa rima alemã .....	47
3.2 Palavra silenciada, contrapalavra .....	52
3.3 Ervas, escrita dispersa .....	60
3.4 Um íntegro silêncio, uma pedra. A rosa do Nada, a de ninguém .....	76
3.5 <i>Meingedicht, das Genicht</i> .....	81
3.6 Tira-me, feito casca, da minha palavra .....	87
3.7 Tu lê, coletas .....	96
 PARTE II .....	 99
4 <i>Niemand zeugt für den Zeugen</i> -Ninguém testemunha pela testemunha .....	100
4.1 “Após Auschwitz” e a conversa inconclusa entre Celan e Adorno .....	100
4.2 Poética testemunhal, silêncio e metonímias da memória .....	115
4.2.1 Testemunho .....	116
4.3 Indizibilidade e representação .....	124
4.3.1 <i>Mimesis</i> , Representação, Apresentação .....	124

4.3.2 Às margens do indizível escrito .....	128
4.3.2.1 Poética do indizível .....	136
 PARTE III .....	 143
5. A escritura e seus efeitos .....	144
5.1 <i>Schreiben wir uns</i> – escrevemo-nos .....	144
5.2 “De todas as feridas”– trauma, real, dor, melancolia .....	149
5.2.1 Trauma .....	151
5.2.2 Dor .....	152
5.2.3 Melancolia .....	154
5.3 “Língua sobrevivente” .....	163
5.4 A sublimação em Paul Celan .....	166
5.4.1 Das coisas últimas .....	170
5.4.2 A sublimação e seus limites .....	175
Conclusão .....	182
Referências .....	187
Anexo A – Algumas traduções de poemas .....	197

## INTRODUÇÃO

Pesadez  
conduzida pelo silêncio.  
(CELAN. *A morte é uma flor*, p. 41)

Com essas palavras fala a poesia da qual nos aproximamos. As silenciosas, leves, insonoras e, simultaneamente, de peso talvez material – “um íntegro silêncio, uma pedra”<sup>1</sup> –, que engendram a dor em seu interior, feridas,<sup>2</sup> cicatrizes,<sup>3</sup> coágulos,<sup>4</sup> “palavra-limiar”,<sup>5</sup> da qual se deseja ser retirado “feito casca”.<sup>6</sup> São as palavras que, como o poeta, fizeram a travessia “sem saída, no beco da História”<sup>7</sup> do século XX. Que deixam em suspensão a possibilidade do dizer. Perpassadas de impossibilidades – indizíveis –, contudo, escritas.

É nesse beco da História que viveu Paul Celan. Pseudônimo anagramático e literário de Paul Antschel,<sup>8</sup> nasceu na cidade romena de Czernowitz, Bucovina (hoje pertencente à Ucrânia), aos 23 de novembro de 1920, filho de judeus falantes de alemão. No ano de 1942 os pais de Celan foram deportados para um campo de extermínio em Michailowka e ali morreram. Celan foi deportado para um campo de trabalho onde esteve durante 18 meses. Residiu em Bucareste, onde trabalhou como tradutor e leitor em uma editora, em Viena, até estabelecer-se em Paris, em 1948. Obteve grau em filologia e literatura alemã e passou a lecionar dois anos depois. Traduziu, para o alemão, poemas modernos franceses, russos, italianos e portugueses, de poetas como Shakespeare, Paul Valéry, Henri Michaux, Ossip

<sup>1</sup> CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 117.

<sup>2</sup> Cf. poema “Aus allen Wunden” [“De todas as feridas”]. CELAN. *A morte é uma flor*, p. 13.

<sup>3</sup> Cf. poema “DAS NARBENWAHRE”. CELAN. *KG*, p. 488-489.

<sup>4</sup> Cf. poema “COAGULA”. CELAN. *KG*, p. 203.

<sup>5</sup> CELAN. *A morte é uma flor*, p. 25.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.37.

<sup>7</sup> BARRENTO. Memória e silêncio. In: CELAN. *A morte é uma flor*, p. 127.

<sup>8</sup> Após a guerra o poeta teria modificado seu sobrenome Antschel para a grafia romena, Ancel e, depois, para seu anagrama, Celan.

Mandelstam e Fernando Pessoa. O poeta recebeu, então, importantes prêmios da literatura alemã, como o *Bremer Literaturpreis*, em 1958, e o *Georg-Büchner-Preis*, em 1960. Paul Celan suicidou-se em Paris, aos 20 de abril de 1970, deixando importantes livros, dentre eles: *Mohn und Gedächtnis* [*Papoula e memória*], de 1952; *Von Schwelle zu Schwelle* [*De limiar em limiar*], de 1955; *Sprachgitter* [*Grade de linguagem*<sup>9</sup>], de 1959; *Die Niemandsrose* [*A rosa de ninguém*], de 1963; *Atemwende* [*Sopro, viragem*<sup>10</sup>], de 1967; *Fadensonnen* [*Sóis desfiados*], de 1968; *Lichtzwang* [*A força da luz*], de 1970; *Schneepart* [*A parte da neve*], de 1971; *Zeitgehöft* [*A cerca do tempo*], de 1976; além de diversos poemas não publicados (de juventude e tardios) e alguns textos poetológicos.

Ao longo da obra – através do crescente uso dos versos curtos e vazios, de motivos enigmáticos, da ruptura da sintaxe, do enxugamento da palavra até a letra e da materialidade das imagens –, o leitor se vê no *limiar* do dizível, remetido a todo momento aos limites representacionais da linguagem, em especial no que tange a experiência catastrófica. Paul Celan consagrou-se como um dos maiores poetas da literatura alemã do século XX — especialmente após o conhecido poema “Todesfuge” [“Fuga da morte”], poema de recepção controvertida, no qual evoca o horror da *Shoah*, levando muitos a questionarem o suposto veredicto adorniano: “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas.”<sup>11</sup>

A afirmação de Adorno acerca da impossibilidade da poesia (e, como observaremos, da crítica) após Auschwitz e a obra de Paul Celan (como refutação do *dictum*) são frequente

<sup>9</sup> Também traduzido por *Prisão da palavra*, *Grelha de linguagem* ou *Grade verbal*.

<sup>10</sup> Também traduzido por *Giro de fôlego*, *Mudança de respiração* ou *Mudança de inspiração*.

<sup>11</sup> ADORNO. Crítica cultural e sociedade, p. 26.

e exaustivamente evocadas como antagônicas. As catástrofes do século XX, em especial, para nosso propósito, a *Shoah*, pode ser considerada um paradigma do “real”,<sup>12</sup> que escapa à malha simbólica. Começa a esboçar-se, assim, o problema que mobiliza este trabalho.

O século XX é referido como a *Era das catástrofes*.<sup>13</sup> Problemas centrais referentes à literatura em sua articulação com aquilo que escapa ao saber demandam uma retomada sob nova perspectiva. Vislumbramos uma poesia que emerge – no âmago das incongruências teóricas e artísticas do século – não apenas do período pós-guerra, mas emaranhada à vivência traumática. Uma poética com rastros da catástrofe e que nos mostra a necessidade de repensar o fazer artístico e crítico.

Nestrovski e Seligmann-Silva propõem, em *Catástrofe e representação*, a seguinte ponderação em torno da definição de *catástrofe*:

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata* + *strophé*). Outra tradução possível é o “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, que perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas mais simples de narrativa.<sup>14</sup>

Tal percurso etimológico parece-nos apropriado para a presente reflexão uma vez que demonstra que o termo contém a ambigüidade dos caminhos para uma poesia pós-traumática: que *perfura* e, simultaneamente, *suplanta*, mostrando as duas vertentes presentes em qualquer esforço de articulação daquilo que, sem cessar, produz furos na

<sup>12</sup> Jacques Lacan refere-se aos campos de concentração como “real, sumamente real, tão real que o real é mais hipócrita [*béguéule*] ao promovê-lo do que a língua” (LACAN. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o Psicanalista da Escola. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*, p. 263).

<sup>13</sup> A expressão consta no título SELIGMANN-SILVA (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Cf. HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. A “Parte um” do livro, que versa sobre o período desde “A era da guerra total” até “O fim dos impérios”, é intitulada “A Era da Catástrofe”.

<sup>14</sup> NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. *Catástrofe e representação*, p. 8.

malha simbólica. Sinaliza, ainda, o fato de que a experiência, no terreno em que nos encontramos, “não se deixa apanhar por formas simples de narrativa”<sup>15</sup> ou de poesia, poderíamos dizer. O mesmo demonstra Paul Celan, uma vez que não faz de sua experiência um relato testemunhal linear e totalizante. Sua obra parece deixar no leitor algo da marca de uma experiência traumática ou do “resto” não simbolizável/assimilável da mesma.

Deparamo-nos, então, num terreno no qual a escritura resiste às formas simples ou lineares. A poesia celaniana é, antes, vazia, elíptica, avessa à pretensão de completude, fraturada, deixa apenas vestígios e restos daquilo que escapa à simbolização. A leitura se dá num local de permanente risco: o leitor, freqüentemente, não sabe como reagir diante da obra de um autor que experimentou o traumático ou irrepresentável. Simultaneamente, portanto, impõe riscos a uma crítica que procura resistir à tendência de tornar-se uma “camisa-de-força” ou “máquina de desleitura”<sup>16</sup> (ou que, de maneira reativa, rejeita o vivido e sua transformação operada através da experiência da escrita). O desafio reside em não circunscrever Paul Celan a uma chave de leitura ou ignorar a complexa relação (ou impossibilidade de recobrimento) entre a linguagem e os acontecimentos.

Para vislumbrar a temática da *representabilidade/(in)dizibilidade* do trauma, faz-se relevante, ademais, destacar o conflito dos judeus em relação à escrita em língua alemã. Este, que já precedia a *Shoah*<sup>17</sup> passa, então, a ter implicações incomensuráveis. A escrita,

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Expressões utilizadas por Márcio Seligmann-Silva em “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’” (p. 375).

<sup>17</sup> Deleuze e Guattari apresentam uma relevante contribuição para essa discussão em *Kafka por uma literatura menor*: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada para um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura e que faz da literatura deles algo impossível: *impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira*.” (DELEUZE; GUATTARI. *Kafka por uma literatura menor*, p. 25. Grifo nosso) O trecho em destaque indica paráfrase de uma passagem extraída de uma carta de Kafka a Max Brod: “A maioria dos jovens judeus que começaram a escrever em alemão queria deixar o seu caráter judaico para trás, e seus pais aprovavam isso, mas de uma maneira um pouco vaga (e é essa imprecisão que lhes era tão abominável).

como vimos, seria tida comumente como um instrumento por meio do qual se pode perceber o esforço em representar o indizível do horror dos campos de concentração. E a narrativa da vivência terrível era, de fato, necessária aos sobreviventes. Intriga-nos, contudo, a escrita de Celan efetuada, em sua integridade, em língua alemã, com tudo o que ela abarca.

Esta, transmitida a Paul Celan por sua mãe, fora a mesma daqueles que a assassinaram, tornou-se um tema caro e recorrente para o poeta — a questão da *Muttersprache-Mördersprache*. Na mesma língua escrevia seus poemas e a ela dedicava seu trabalho acadêmico em Paris, convivendo permanentemente com essa duplicidade, como se a língua pudesse atravessar a catástrofe e restituir-se. Talvez lhe parecesse possível ressignificar a experiência pregressa através da escrita nessa língua que, em sua ambivalência, entranha a língua materna, a poesia, a tradição, mas, também, a difamação<sup>18</sup>, a humilhação e o que há de mais terrível e avesso à simbolização, levando-nos a pensar na função da escrita em Celan.

Aos aspectos da vida de Paul Celan que agregam singularidade a um entrelaçamento entre a experiência e a escritura — e que suscitam, por certo, interesse nesta investigação — soma-se o fato de que se trata de um autor que, de maneira trágica, põe fim à própria vida. O auto-extermínio de um escritor evoca, também, efeitos de leitura paradoxais: por um lado, a obra passa a ser lida por este viés, levando ao diagnóstico do escritor e à busca dos

---

No entanto, as suas patas de trás ainda estavam presas ao caráter judaico do pai, e suas patas dianteiras se agitavam no ar, sem encontrar um terreno firme. O desespero resultante dessa situação tornou-se a sua inspiração (...). O produto deste desespero não podia ser uma literatura alemã, por mais que exteriormente aparentasse sê-lo. Eles viviam entre três impossibilidades, que eu chamo, por acaso, de impossibilidades lingüísticas (...). Elas são: a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de maneira diferente. Também se pode acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever..." (KAFKA *apud* ALTER. Sobre não se saber hebraico. In: \_\_\_\_\_. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*, p. 56).

<sup>18</sup> Faz-se referência à acusação de plágio sofrida pelo poeta, o conhecido caso Goll, de graves implicações, somando-se ao trauma sofrido por Celan, como veremos no decurso do trabalho.



sinais que anunciam este terrível destino na obra; por outro, em contrapartida, alguns buscam, de maneira defensiva, ignorá-lo, partindo para uma “análise puramente formal” e “desvitalizada do texto”, como se fosse possível tratar indiferentemente o sofrimento enredado na contigüidade entre o vivido e o escrito.<sup>19</sup> O suicídio do poeta leva-nos a problematizar a noção psicanalítica de *sublimação* (usualmente tomada para referir-se ao fazer artístico) como *saída feliz*, pois parece não ter sido capaz de efetuar uma contenção que impedisse o fim trágico. Observamos, assim, a escritura do real em seu constante movimento de *perfurar* e *suplantar*, cicatriz viva.

Na empreitada aqui proposta, julgamos que não há como negligenciar a vida e optar por uma abordagem imanentista na leitura dos poemas. É perceptível ao leitor o fato de que o intrincamento entre escritura, história e experiência subjetiva não se dá de forma linear, não está sujeito à cronologia, não é de via única e não se mostra facilmente. É preciso considerar que não se pode falar em vida e obra como uma articulação de oposição ou paralelismo. Não se trata de uma relação especular, mas, antes, metonímica – há um *continuum* entre vida e letra. O testemunho, termo de destaque em nosso trabalho, estabelece, também, uma relação metonímica com aquilo que é testemunhado, sendo, por assim dizer, parte de um todo, reflexão relevante ao longo de nosso percurso.

Dentre nossos objetivos: visamos, de maneira geral, examinar parte da obra do poeta Paul Celan e analisar a relação entre a escrita e a experiência traumática – considerada *indizível* –, a (im)possibilidade de *representação* da mesma, problematizando a função mimética da literatura. Ademais, pretendemos nos aproximar de uma reflexão acerca da representação no âmbito do *testemunho*. Almejamos, ainda, investigar as

---

<sup>19</sup> Reflexões efetuadas em detalhes por Ana Cecília Carvalho, que serão retomadas ao logo desta dissertação. (CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 15-16.)

possíveis funções subjetivas da escrita, nos territórios do *trauma*, da *dor* e da *melancolia*, a criação na língua do perseguidor; uma articulação presumível entre a escrita, o suicídio e o conceito psicanalítico de *sublimação* como um possível operador na presente elaboração. São duas questões, entre várias, as que norteiam a empresa ora efetuada: a primeira, relativa ao *problema da representação* permeada pela impossibilidade. A segunda, aos *efeitos* da mesma.

O texto que se segue será composto de três partes. Na primeira delas, pretendemos efetuar uma imersão na obra – deixar que estes silenciosos poemas falem. Diante da dificuldade de acesso a eles, optamos por partir do conhecido em direção ao desconhecido (embora esta distinção seja frágil). Assim, iniciaremos com o poema “Todesfuge” e sua controversa recepção, seguido por um poema de juventude e sucessivamente, através da cronologia e relativa distribuição ao longo da obra, em direção à poesia tardia e do espólio.

A segunda parte, por sua vez, versará sobre o primeiro problema aqui esboçado, i.e., da possibilidade e impossibilidade de representação daquilo que é arredo à malha simbólica – o trauma e o real. Abarcará, portanto, a problematização adorniana da crítica e da poesia após Auschwitz, a noção de testemunho, de representação e de indizibilidade. Na terceira parte, veremo-nos às voltas com o desdobramento da primeira pergunta, seguindo os caminhos dos efeitos da escritura do trauma. Consideraremos a contigüidade entre a vida e a escrita para perpassar as noções de trauma, dor, melancolia, em especial, a partir do legado freudiano; o problema da escrita na língua materna e dos assassinos, bem como a acusação de plágio sofrida pelo poeta, o operador psicanalítico da sublimação e o suicídio.

Desde as primeiras e perigosas experiências de leitura dos poemas de Celan, estes se tornaram caminho inevitável em nossos esforços. Inúmeros questionamentos sobre o lugar epistêmico diante desta tafera que tangencia a impossibilidade, a de ler poesia, em especial

a silenciosa, surgiram. Esta pesquisa, a despeito da circunscrição e sistematização necessária ao trabalho desta natureza, é também testemunho de uma experiência, naquilo que tem de incompleto, fragmentário e ruinoso.

Celan escreve numa carta a Hans Bender, em 1960, que a condição de toda poesia é o ofício – coisa de mãos (“Handwerk – das ist Sache der Hände”<sup>20</sup>). Afirma não ver nenhuma diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema.<sup>21</sup> Sabemos da dimensão corporal desta poesia – “qualquer coisa que pode significar uma mudança de respiração”.<sup>22</sup> Se o corpo relaciona-se com a escritura, se é necessário pensar que há uma “mão que escreve”,<sup>23</sup> testemunha-se, neste trabalho, o corpo que se articula na experiência da leitura. Tais poemas parecem demandar, de forma radical, uma leitura circular, artesanal, feita com as mãos – *Handwerk*. Uma leitura feita de fôlego e mãos, estrangeira, que se ocupa com o que os poemas fazem soar bem como com aquilo que têm a dizer<sup>24</sup> – estes foram os esforços registrados nas páginas a seguir.

---

<sup>20</sup> CELAN. *Briefe an Hans Bender*, p. 49. Na continuidade, diz: “Und diese Hände wiederum gehören nur einem Menschen, d. h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht” (*Ibidem*). Na tradução de João Barrento: “E estas mãos, por outro lado, só pertencem a um indivíduo, isto é, a um único ser mortal que com sua voz e o seu silêncio busca um caminho” (CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 66).

<sup>21</sup> CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 65-66.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>23</sup> BLANCHOT. *Pena de morte*, p. 118.

<sup>24</sup> Hugo Friedrich menciona a importância do material sonoro da língua para a poesia, em especial a partir do Romantismo europeu. FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 50.

## PARTE I

## 1

## PAUL CELAN NO BRASIL

O interesse pelo legado literário de Paul Celan tem-se demonstrado crescente no Brasil, e os caminhos de abordagem do mesmo, diversos. Entre as traduções de poemas em volumes publicados, dispõe-se das de Flávio René Kothe – *Paul Celan-Poemas e Hermetismo e hermenêutica*<sup>25</sup> –, além de poemas que compõem publicações periódicas desde 1973, como nos jornais *O Estado de S.Paulo*, *Imprensa Oficial – Minas Gerais* e *Correio do Povo*, de Porto Alegre. Conta-se também com a tradução de Cláudia Cavalcanti no livro *Cristal*,<sup>26</sup> que compreende, além de poemas, o discurso *O meridiano* e carta a Hans Bender de 18 de maio de 1960. Três volumes de edição portuguesa apresentam precioso material: *Sete rosas mais tarde*,<sup>27</sup> antologia poética com tradução e prefácios de João Barrento e Yvette Centeno; *A morte é uma flor*,<sup>28</sup> tradução, posfácio e notas de João Barrento, que abarca uma seleção de poemas do espólio; e *Arte poética: o meridiano e outros textos*,<sup>29</sup> tradução e posfácio de João Barrento, com textos poetológicos, pequenas prosas e cartas. Ao longo do presente trabalho, faremos remissão bibliográfica à edição correspondente em língua portuguesa; caso contrário, as traduções serão de nossa responsabilidade.

---

<sup>25</sup> CELAN. *Hermetismo e hermenêutica*: Paul Celan – Poemas II. Introdução, Tradução, Comentários e Organização de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Instituto Hans Staden, 1985.

<sup>26</sup> CELAN. *Cristal*. Seleção e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

<sup>27</sup> CELAN. *Sete rosas mais tarde*: antologia poética. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

<sup>28</sup> CELAN. *A morte é uma flor*: poemas do espólio. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998.

<sup>29</sup> CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

Quanto à bibliografia sobre Celan no Brasil, para além dos comentários, prefácios e posfácios das antologias mencionadas, constam, ainda, algumas teses, dissertações e variados artigos. *A poética do silêncio* intitula o livro de Modesto Carone Netto, de 1979, no qual se discorre sobre a poesia de Paul Celan e João Cabral de Melo Neto.<sup>30</sup> Junto ao Programa de Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo foi defendida, em 2005, a tese da Juliana Pasquarelli Perez *Offene Gedichte: eine Studie über Paul Celans “Die Niemandrose”*,<sup>31</sup> que aborda a questão da abertura no livro *A rosa de ninguém (NR)*, de Paul Celan, de 1963. Na mesma, discorre-se sobre o problema da recepção da poesia celaniana pela crítica literária dos anos 1960, que a taxa de hermética. Paul Celan responde a tais críticas e defende a abertura de sua poesia em diversos aspectos, nas suas reflexões poetológicas. Como produto de sua tese, Raquel Abi-Sâmara publica, em 2005, a tradução do livro de Hans-Georg Gadamer, *Quem sou eu, quem és tu?: comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*.<sup>32</sup> Luiz Costa Lima faz observações sobre a relação entre Heidegger e Celan no quarto capítulo de seu livro *Mimesis: desafio ao pensamento*.<sup>33</sup> A leitura do poema “Anábase”, de *NR*, feita por Alain Badiou, pode ser encontrada no livro *Século*, do mesmo autor, publicado no Brasil em 2007.<sup>34</sup>

Entre as dissertações de mestrado consta a abordagem comparatista entre *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, e *Die Niemandrose*, de Paul Celan,<sup>35</sup> defendida

<sup>30</sup> CARONE NETTO. *A poética do silêncio*: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

<sup>31</sup> PEREZ. *Offene Gedichte: eine Studie über Paul Celans “Die Niemandrose”*. Orientador: George Bernard Sperber/ Axel Gellhaus. 2005. 297 f. Tese (Doutorado em Letras, Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

<sup>32</sup> GADAMER. *Quem sou eu, quem és tu?: comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Introdução de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. 161 p. (Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge Atemkristall).

<sup>33</sup> LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

<sup>34</sup> BADIOU. Anábase. In: \_\_\_\_\_. *Século*. São Paulo: Idéias & Letras, 2007.

<sup>35</sup> KLOSS. *Uma abordagem comparatista entre ‘A rosa do povo’, de Carlos Drummond de Andrade, e ‘Die Niemandrose’, de Paul Celan*. Orientadora: Rosani Ursula Ketzner Umbach. 2003. 118 f. Dissertação

por Milene Vânia Kloss, em 2003, e um estudo da correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, que aborda aspectos diversos do fazer poético de Celan e importantes autores da recepção francesa, realizado por José Eduardo Marques de Barros, em 2006.<sup>36</sup>

No tocante à produção e tradução de artigos sobre Celan no Brasil, encontra-se material igualmente diverso. A título de exemplo, deve-se mencionar o texto de Erwin Theodor Rosenthal, publicado em 1985, denominado “O desafio de traduzir Paul Celan”.<sup>37</sup> Consta, também, no que tange ao tema da tradução, “Arte, poesia e tradução por Paul Celan: ‘pensar Mallarmé até as últimas consequências’”, de Ute Harbusch, traduzido por Vera Lúcia de Oliveira Lins<sup>38</sup> e Lutz Taufer e publicado em 2001.<sup>39</sup> Três profícuos ensaios sobre Paul Celan, entre outros, compõem uma coletânea realizada por João Barrento: um referente a Celan como tradutor de Fernando Pessoa; outro sobre o problema do hermetismo; e um terceiro, acerca das interfaces entre Paul Celan e Walter Benjamin. O livro intitula-se *O arco da palavra*, publicado no Brasil em 2006.<sup>40</sup> Concernente ao tema da representação do trauma e da literatura de testemunho, faz-se mister destacar o título *Catástrofe e representação*, que apresenta trabalhos organizados por Arthur Nastrovski e Márcio Seligmann-Silva, nos quais a reflexão sobre uma possível ética de memória é amplamente abordada. Seligmann-Silva organiza, ainda, o livro *História, memória*,

---

(Mestrado – Área de Concentração em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Santa Maria-RS, 2003.

<sup>36</sup> BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange. Orientadora: Vera Lúcia de Oliveira Lins. 2006. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

<sup>37</sup> ROSENTHAL. O desafio de traduzir Paul Celan. *Tradução & Comunicação* – Revista Brasileira de Tradutores, p. 163-168.

<sup>38</sup> De Vera Lúcia de Oliveira Lins constam, ainda, artigos como: LINS. Paul Celan: a poesia como lugar de pensamento. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 60-73, 1998, bem como traduções de Celan, como LINS. *Diálogo na montanha*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000 e LINS. *Fuga da morte*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

<sup>39</sup> *Revista Alea* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 3, n. 2, dez. 2001.

<sup>40</sup> BARRENTO. *O arco da palavra*: ensaios. São Paulo: Escrituras, 2006.

*literatura: o testemunho na era das catástrofes* e é autor de *O local da diferença*. O material fornecido pelos três títulos mencionados será amplamente utilizado ao longo da segunda parte do estudo aqui efetuado.

A revisão acima realizada, longe de demonstrar-se exaustiva, permite-nos vislumbrar a pluralidade de aproximações do legado celaniano no Brasil e, simultaneamente, amplo espaço, ainda em aberto, para o leitor e pesquisador da lírica celaniana em língua portuguesa.

### 1.1 APORIAS NA RECEPÇÃO DE CELAN

É curioso observar algumas cisões e discordâncias com que a crítica literária se depara ao analisar a obra de Paul Celan. Ute Harbusch faz menção à crescente abordagem pela teoria literária após a publicação de “Fuga da Morte” [“Todesfuge”] e dos livros que o sucederam pelos antigos e novos métodos de análise aferidos por eles. Parte conformista do juízo localiza a poética de Celan como hermética, fechada, obscura e difícil. Em outras leituras, emerge como aberta e direta em relação à realidade. Harbusch menciona alguns filósofos significativos, de variadas escolas, que se ocuparam do trabalho de Paul Celan, como Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Jacques Derrida e Emmanuel Levinas, o que, afirma, levaria Theodor W. Adorno a revogar sua afirmação sobre a impossibilidade de poesia após Auschwitz.<sup>41</sup> Harbusch argumenta que a crítica sobre Celan seria perpassada por um “paradigma Mallarmé” – quer positivo, quer negativo – i.e., ora afirmando-o na tradição simbolista pura, de “artista de língua”, autor hermético e distante da realidade, ora

---

<sup>41</sup> HARBUSCH. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea*, p. 32. A relação entre Celan e Adorno será contemplada na parte II de nosso trabalho.



posicionando-o no lado que renega o artificialismo artístico e o esteticismo de Mallarmé e desacreditando a existência de uma poesia absoluta.<sup>42</sup>

Vale, contudo, realizar um breve excuro para confrontar tal compreensão de Mallarmé com outra que consta justamente num artigo que articula Celan, Mallarmé e outros numa reflexão sobre a literatura de testemunho e seu ensino. Trata-se do texto de Shoshana Felman – “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”.<sup>43</sup> Felman menciona a preciosa palestra na universidade de Oxford, na qual Mallarmé afirma que “fizeram violência ao verso” e que seria apropriado livrar-se da notícia desta violência, como um viajante “que, sem demora, com a respiração ofegante, se desfaz do testemunho de um acidente conhecido e que o persegue”.<sup>44</sup> O acidente consiste na revolucionária e violenta experiência lingüística e poética da introdução do “verso livre” na poesia francesa, que desintegra, afirma Felman, o alexandrino clássico, verso oficial francês com as tradicionais 12 sílabas, de rimas e ritmos simétricos. Se a poesia se define como a arte do ritmo, prossegue, Mallarmé redefine o ritmo e repensa radicalmente a poesia pela imprevisibilidade rítmica do verso livre.<sup>45</sup> Para a autora, esta explosão do meio, praticada pela própria poesia, seria uma mudança estética e formal, porém, de dimensões políticas. Mallarmé compara os efeitos da revolução poética com aqueles da Revolução Francesa – o abalo civil das fundações oriundo da queda do governo não poderia ser tão profundo quanto a accidentalização do verso. Tal acidente implica num estilhaçamento fundamental: “as divisões hierárquicas tradicionais entre poesia e prosa – entre *classes* da linguagem – foram

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>43</sup> FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

<sup>44</sup> MALLARMÉ *apud* FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar, p. 30.

<sup>45</sup> FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar, p. 31.

dispensadas e intrinsecamente perturbadas”.<sup>46</sup> Na verdade, o acidente do verso teria algo das dimensões políticas da Revolução Francesa, por ela inaugurada, mas consumada, de fato, pela poesia. Tal dimensão política da poesia de Mallarmé relativiza-lhe o purismo e parece-nos válida para pensar a lírica celaniana que, pertencente ou não à esteira da tradição de Mallarmé, encena outro acidente do verso ou mesmo, propõe Felman, da estética.

Outro aspecto, certamente polêmico, da lírica celaniana refere-se à consideração de sua obra como um primeiro intento de representação poética da experiência concentracionária. Trata-se de um desdobramento da aporia anterior – entre, de um lado, o enquadramento na tradição da poesia pura e hermética e, de outro, sua vinculação histórica e a abertura –, o que determinaria as concepções de leitura do legado celaniano. O dado biográfico da passagem por um campo de trabalhos forçados pode conduzir a uma leitura que o circunscreve ao mesmo, efetuada sempre no intuito de confirmar as mesmas hipóteses, tornando-se uma leitura costumeira e desconsiderando a riqueza e densidade da obra em sua totalidade.

Contudo, a reação a tal tendência pode ser, também, de certo efeito de “desleitura”. Ute Harbusch diz, referindo-se ao poema “Todesfuge”: trata-se um intento primeiro de descrição poética dos campos de concentração, conhecido por “quase todo aluno alemão” e que “na Alemanha pós-guerra freqüentemente serviu de álibi – ao se ocupar sobretudo com a dimensão estético-artística do poema, podia-se esquecer mais facilmente aquilo de que fala, isto é, o fato histórico do extermínio dos judeus”.<sup>47</sup> Consideramos, é certo, que uma abordagem lingüístico-formal não propicia necessariamente um esquecimento da História e

---

<sup>46</sup> *Ibidem.* p. 32 (grifo da autora).

<sup>47</sup> HARBUSCH. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea*, p. 32.

que algumas pesquisas que ressaltam tais aspectos têm suscitado leituras importantes e insuspeitas da poesia celaniana. No entanto, no referido período, a opção por uma leitura estético-artística ou lingüístico-formal, ou, ainda, a consideração da mesma como um “embelezamento” de Auschwitz e, também, a qualificação da obra como mero hermetismo opaco, podem ter servido, elas também, para neutralizar a força da poesia em questão.

A observação de Harbusch incidiria não sob qualquer leitura lingüístico-formal, mas sobretudo aquelas dos suplementos literários alemães dos anos 1950 e 1960 que deixavam claro “que o conteúdo crítico de seus poemas poderia ser dessa maneira recalcado e seu potencial político, desativado”.<sup>48</sup> Ou, ainda, leitores contemporâneos incrédulos que rejeitam o “caráter político explosivo” de um poeta que, a despeito de todo hermetismo que lhe é atribuído, escreve poemas os quais “reagem ao acontecido e ao que está acontecendo, para perceber o tempo passado, presente e futuro em sua dimensão política”.<sup>49</sup> O que valeria, prossegue Harbusch, para a sensibilidade de Celan quanto a temas como a ameaça, difamação, perseguição, opressão e exílio, bem como acontecimentos únicos como a Revolução Francesa, a Revolução Russa, a Guerra Civil espanhola, a ameaça atômica, a guerra do Vietnã, maio de 1968 e, no invisível primeiro plano, a perseguição dos judeus no Terceiro Reich.

A título de exemplo das interpretações que desativam o conteúdo político dos poemas, Harbusch menciona a leitura do crítico Hans Egon Holthussen que afirma, em 1964, que a expressão “Mühlen des Todes” [moinhos da morte] seria “metáfora de genitivo escolhida casual e arbitrariamente”,<sup>50</sup> sendo que, naquele momento, ocorria, em Frankfurt,

---

<sup>48</sup> HARBUSCH. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea*, p. 34.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

o processo de Auschwitz e, assim, tornava-se “uma realidade presente na consciência pública”<sup>51</sup> o confronto com a Alemanha Nacional-socialista. Ainda, que “‘Mühlen in Auschwitz’ [moinhos em Auschwitz] e ‘Todesmühlen’ [moinhos da morte] foram conhecidos eufemismos para os campos de concentração”,<sup>52</sup> usados pelos próprios nazistas e retomados pelos aliados no pós-guerra. Ao se referir à expressão utilizada por Paul Celan como uma metáfora qualquer, afirma a autora, reduz-se seu poema a um “objeto de arte meramente lingüístico-formal, amputando sua relação concreta com a realidade e tentando, ao mesmo tempo, recalcar a memória do que acontecera, além de tornar Celan um poeta ‘inofensivo’”.<sup>53</sup>

Considera-se a importância de ler a poesia de Paul Celan sob os diferentes aspectos que a mesma compreende, afrouxando, assim, uma possível “camisa-de-força” que a biografia talvez imponha. Não obstante, o leitor que se acerca dessa obra deve estar atento aos riscos do efeito de “desleitura” produzidos tanto pelo biografismo, quanto por uma leitura formal de seus poemas. Ou seja, sabendo-se dos perigos (quase impostos) aos quais se incorre na leitura de tal obra, adotando a segunda cautela, tentar-se-ia escapar e partir para uma leitura desvitalizada, ignorando a riqueza da experiência e adotando uma espécie de crítica defensiva. Ponderamos, enfim, que os dados biográficos referentes a Celan não podem ser recalcados e modificam a maneira como o leitor ou crítico recebe seu texto, quer o considere ou mencione, quer não, em sua análise.

---

<sup>51</sup> HARBUSCH. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

## 2

## “TODESFUGE” – DAS (IM)POSSIBILIDADES DA LEITURA

Propomos, como porta de entrada à lírica celaniana – simultaneamente hermética, silenciosa, elíptica e aberta –, a consagrada e controversa “Todesfuge” [“Fuga da morte”]. Para além do fato de tratar-se de um poema amplamente interpretado, o que, por vezes, auxilia o acesso do leitor, considerando que esta pesquisa visa uma retomada do entrelaçamento entre a linguagem e os eventos, faz-se imprescindível a travessia de tal poema – sua *convocação* –, uma vez que nele os dois elementos são cuidadosamente encenados.

A redação do poema “Todesfuge” data de maio de 1945, em Bucareste, de acordo com Barbara Wiedemann.<sup>54</sup> Wolfgang Emmerich, por sua vez, menciona que o conhecido poema do período Antschel-Celan haveria sido concebido já no ano de 1944, em Czernowitz, e recebera sua forma definitiva em Bucareste, no ano seguinte, e que Celan considera este o ano da redação.<sup>55</sup> A primeira publicação separada do poema fora aos dois de maio de 1947, em Bucareste, sob o título de “Tangoul morții” [“Tango da morte”], tradução romena realizada por Petre Solomon. O poema é incluído em *A areia das urnas* (*SU*) e, posteriormente, introduzido em *Papoula e Memória* (*MuG*). Antes de falar das reviravoltas em sua recepção no espaço germanofônico, deixemos que fale ele, o poema:

---

<sup>54</sup> WIEDEMANN. *KG*, p. 606.

<sup>55</sup> EMMERICH. *Paul Celan*, p. 49.

Fuga da morte<sup>56</sup>

Leite negro da madrugada bebemo-lo ao entardecer  
 bebemo-lo ao meio-dia e pela manhã bebemo-lo de noite  
 bebemos e bebemos  
 cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados  
 Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve  
 escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de ouro  
 escreve e põe-se à porta da casa e as estrelas brilham  
 assobia e vêem os seus cães  
 assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra  
 ordena-nos agora toquem para começar a dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite  
 bebemos-te pela manhã e ao meio-dia bebemos-te ao entardecer  
 bebemos e bebemos  
 Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve  
 escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de ouro  
 Os teus cabelos de cinza Sulamith cavamos um túmulo nos ares  
 aí não ficamos apertados

Ele grita cavem mais fundo no reino da terra vocês aí e vocês outros cantem e toquem  
 leva a mão ao ferro que traz à cintura balança-o azuis são os seus olhos  
 enterrem as pás mais fundo vocês aí e vocês outros continuem a tocar para a dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite  
 bebemos-te ao meio-dia e pela manhã bebemos-te ao entardecer  
 bebemos e bebemos  
 na casa vive um homem os teus cabelos de ouro Margarete  
 os teus cabelos de cinza Sulamith ele brinca com as serpentes

E grita toquem mais doce a música da morte a morte é um mestre que veio da Alemanha  
 grita arranquem tons mais escuros dos violinos depois feitos fumo subireis aos céus  
 e tereis um túmulo nas nuvens aí não ficamos apertados

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite  
 bebemos-te ao meio-dia a morte é um mestre que veio da Alemanha  
 bebemos-te ao entardecer e pela manhã bebemos e bebemos  
 a morte é um mestre que veio da Alemanha azuis são os teus olhos  
 atinge-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio  
 na casa vive um homem os teus cabelos de ouro Margarete  
 atira contra nós os seus cães oferece-nos um túmulo nos ares  
 brinca com as serpentes e sonha a morte é um mestre que veio  
 da Alemanha

os teus cabelos de ouro Margarete  
 os teus cabelos de cinza Sulamith

Todesfuge<sup>57</sup>

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends  
 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
 wir trinken und trinken  
 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng  
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar  
 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er  
 pfeift seine Rüden herbei  
 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde  
 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
 wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends  
 wir trinken und trinken  
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar  
 Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da  
 liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt  
 er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingt seine Augen sind blau  
 stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends  
 wir trinken und trinken  
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
 dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
 er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft  
 dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
 wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
 wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken  
 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau  
 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau  
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft  
 er spielt mit den Schlangen und träumt der Tod ist ein Meister  
 aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete  
 dein aschenes Haar Sulamith

Como ler estes versos? – questão que se esboça paradoxalmente, uma vez que foram aqui tomados justamente no intuito de permitir algum acesso ao leitor através da lírica celaniana. Deparamo-nos, contudo, num terreno arriscado, de um poema de recepção controversa, que já fornece toda a instrumentalização de sua leitura e que tornou seu autor

<sup>56</sup> Tradução de João Barrento. CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 15.

<sup>57</sup> CELAN. *KG*, p. 40.

mundialmente conhecido, garantindo-lhe um lugar entre os maiores poetas da literatura de língua alemã do século XX. Não podemos negligenciar, como menciona Theo Buck, que o autor destes versos, desde os anos 1960, os retirou de seu repertório de leituras em público,<sup>58</sup> o que sinaliza, indubitavelmente, um distanciamento.<sup>59</sup> Tal gesto ocorre correlativamente, como expõe Wiedemann, à suspeita de plágio por parte de Claire Goll.<sup>60</sup>

Theo Buck evoca algumas palavras de Celan que constam no seguinte trecho, o qual optamos por citar em sua integridade:

A poesia alemã segue, julgo eu, caminhos diferentes dos da francesa. Trazendo na memória o que há de mais sombrio, tendo a sua volta o que há de mais problemático, por mais que *actualize a tradição em que se insere*, ela já não consegue falar a linguagem que alguns ouvidos benevolentes parecem ainda esperar dela. A sua linguagem tornou-se mais sóbria, mais factual, *desconfia do “belo”, tenta ser verdadeira*. É portanto – se me é permitido procurar a minha expressão no campo visual, não perdendo de vista a policromia de uma pretensa actualidade – uma linguagem “mais cinzenta”, uma linguagem que, entre outras coisas, também *quer ver a sua “musicalidade” situada num lugar onde ela já não tenha nada em comum com aquela “harmonia”* que, mais ou menos despreocupadamente, *se ouvia com o que há de mais terrível, ou ecoou a seu lado*.<sup>61</sup>

“Todesfuge” encontra-se justamente neste ponto de tensão e é tangenciada por tais problemas: a desconfiança do “belo”, a tentativa de ser “verdadeira”, o uso da “linguagem mais cinzenta” e a “musicalidade”, que não é a mesma que ecoou ao lado do terrível. Theo Buck afirma que alguns leitores impeliram-se em torno do conflito dos “belos versos” com o tema do crime desumano, tendo como argumento que Auschwitz nega fundamentalmente colocar-se a serviço da estetização.<sup>62</sup> Prossegue mencionando que, decerto, seria

<sup>58</sup> “Dieses Gedicht muß jetzt, lange noch, ganz bei sich bleiben. Ich selbst lese es auch nicht mehr in der Öffentlichkeit”. CELAN *apud* WIEDEMANN. *KG*, p. 607. [Este poema deve, agora e ainda por longo tempo, permanecer consigo. Eu mesmo também não o leio mais em público].

<sup>59</sup> BUCK. Paul Celans Todesfuge. In: SPEIER. *Gedichte von Paul Celan – Interpretationen*, p. 11.

<sup>60</sup> Em abril de 1960 Claire Goll realiza pela primeira vez publicamente a acusação de plágio, por parte de Celan, da obra de seu falecido marido Yvan Goll, o que dá início a um longo período denominado “Goll-Affäre”. Cf. Introdução aos comentários sobre *NR* em CELAN. *KG*, p. 671. Retornar-se-á ao assunto em outras ocasiões.

<sup>61</sup> CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 29-30. Em alemão: CELAN. *GW*, 3, p. 167. (Grifos nossos)

<sup>62</sup> BUCK. Paul Celans Todesfuge. In: SPEIER. *Gedichte von Paul Celan – Interpretationen*, p. 12.

inquestionável a inviabilidade das “belas artes” e, assim, “Todesfuge” não seria uma “estetização do cinzento”.<sup>63</sup> Buck posiciona-se através da afirmação de que aqueles que consideram o poema belo não o compreenderam.<sup>64</sup> Diz, ademais, que poucos versos colocam tão claramente a beleza em questão – naturalmente, não a arte.

Procuremos, então, efetuar um percurso de leitura destes versos e situar as inevitáveis aporias que se delineiam. O título do poema sugere sua constituição formal: a fuga, que, como lembra Buck, como estrutura autônoma da música foi, desde o século XVIII, incluída como técnica de composição contrapontística.<sup>65</sup> A apresentação em fuga, prossegue, representa a tensão como jogo artístico, com repetições, espelhamentos e complexas técnicas de projeção. Buck discorre sobre a idéia de uma “partitura poética de várias vozes”.<sup>66</sup>

Sem a pretensão de evocar a voz do autor como privilegiada, empresa exaustivamente questionada (posto que a instância autoral seja também construção dotada de sua historicidade, teve seu surgimento na modernidade e seu ocaso em meados do século XX), consideramos válido o contato com o material para-textual, a disposição de mais um elemento na leitura da poesia. Paul Celan menciona, ao se referir aos princípios musicais de seu poema, numa carta a Herbert Greiner-Mai de 23/02/1961:

Meu poema “Todesfuge” (não A Todesfuge) não é “composto a partir de princípios musicais”; antes, pelo contrário, não considerei injustificado chamá-lo “Todesfuge” quando surgiu: vindo da morte, que procura trazer à linguagem, junto

---

<sup>63</sup> O problema de estetização é freqüentemente evocado ao se discorrer sobre a poesia de Celan. Shoshana Felman o retoma em seu artigo “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino”, que será abordado posteriormente.

<sup>64</sup> Emmerich, sem considerar o poema inofensivo em sua leitura, demonstra que conserva uma beleza fascinante, um atrativo musical e uma força sobrenatural, o que o permitira, de fato, ser lido como belo durante os anos 1950. (EMMERICH. *Paul Celan*, p. 56)

<sup>65</sup> BUCK. Paul Celans *Todesfuge*. In: SPEIER. *Gedichte von Paul Celan – Interpretationen*, p. 16.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 17.



com seus pares [?]. Em outras palavras: “Todesfuge”–, isto é uma unicidade, de modo algum uma palavra repartível em seus componentes.<sup>67</sup>

É preciso destacar a necessidade de promover um distanciamento dos “princípios musicais”, pois, de fato, tal movimento poderia coadunar justamente com o esforço contrário. Lembremos que esta poesia almeja a desconfiança do “belo” e a “musicalidade” – trata-se de uma musicalidade que não é aquela que “ecoou” ao lado do “terrível”. Devemos ressaltar a aclaração final, da unicidade da palavra “Todesfuge”, da impossibilidade de reparti-la, deste procedimento de junção de substantivos passível de uso na língua alemã e amiúde adotado pelo poeta. Desta forma, optamos, neste trabalho, pela utilização do título do poema em alemão, como maneira de evocar a unicidade da forma e do conteúdo. A forma musical em tema e contra-tema leva-nos a perceber, no poema, a metáfora proporcionada pelo ritmo e pela repetição. A música deveria ser senão uma “fuga”, com tudo o que a palavra abrange. A forma do poema é, enfim, um conteúdo. É certo que os fragmentos do poema não deixam dúvida sobre seu referencial (equiparando este ao “conteúdo”); no entanto, o poema fala, da/sobre a impossibilidade de falar por não conseguir dizer algo de maneira coesa.<sup>68</sup>

Wiedemann, noutra ocasião, elucida o argumento celaniano contra a composição “a partir de princípios musicais” dizendo que a recusa do poeta seria de considerar a apresentação do falar [“Sprechen”] musical como puro experimento da forma, sem relação necessária com o conteúdo.<sup>69</sup> Através do emprego que se repete de duas linhas temáticas (“Leite negro” – versos 1, 10, 19 e 27 – e “Na casa vive um homem” – 5, 13, 22, 32),

<sup>67</sup> “Mein Gedicht >Todesfuge< (nicht Die Todesfuge) ist nicht >nach musicalische Prinzipien komponiert<; vielmehr habe ich es, als dieses Gedicht da war, als nicht unberechtigt empfunden, es >Todesfuge< zu nennen: von dem Tod her, den es – mit den Seinen – zur Sprache zu bringen versucht. Mit anderen Worten: >Todesfuge<,- das ist ein einziges, keineswegs in seine >Bestandteile< aufteilbares Wort”. (CELAN *apud* WIEDEMANN. *KG*, p. 608. Tradução nossa. Grifo no original)

<sup>68</sup> Devemos esta observação a orientação feita pelo prof. Georg Otte aos 24/11/2007.

<sup>69</sup> WIEDEMANN. Einzelkommentare. In: \_\_\_\_\_. *Paul Celan „Todesfuge“ um andere Gedichte*, p. 129-130.

sobretudo, porém, através da “ausência do eu” [“Ich-Losigkeit”] e do “teor citacional” [“Zitathaltigkeit”] de sua fala [“Sprechen”], o poema pode, não obstante e de fato, ser entendido no contexto da fuga com forma de arte de estilo imitativo contrapontístico; esta forma é aqui, contudo, *necessariamente* relacionada com o dizer [“Sprechen”] sobre a literatura após Auschwitz.<sup>70</sup> Devemos atentar para a noção de “teor citacional”: além de “citar” a tradição da poesia, o poema “cita” metonimicamente a catástrofe. Cabe mencionar, ainda, como característica da fuga bachiana, o “stretto”, o afunilamento ou a condensação de motivos inicialmente distantes, que não somente se contrapõem, mas também se revezam, com intensidade crescente.<sup>71</sup>

“Todesfuge” é composta de 36 versos de ritmo livre, predominantemente dactílicos,<sup>72</sup> sem pontuação. Theo Buck ressalta o crescente efeito da repetição, antitética, e sua mesclada disposição na simultânea constelação do texto, bem como a estratégia lírica da combinatória contrastante – de um lado, “nós bebemos”, de outro, “na casa vive um homem”; ou através do paralelismo contrastante – “os teus cabelos de oiro Margarete”/ “os teus cabelos de cinza Sulamith”; bem como a modulação “vala na terra” [“Grab in der Erde”], verso 8, “túmulos nos

<sup>70</sup> (*Ibidem*, p. 130). Wiedemann articula também a ausência da pontuação, entre outros aspectos, à forma métrica da condução temática fugal. Os versos iniciais, não completamente regulares, embora de efeito monótono, dactílicos, de comprimento não uniforme, estabelecem-se com o chamado “mestre que veio da Alemanha”, de versos absolutamente regulares de cinco tempos dactílicos; paralelamente, a única rima “blau”/ “genau” é equiparada, em sua exatidão, à precisão de um disparo (*Ibidem*). Compreendemos o contexto do posicionamento de Celan, uma reação política contra a composição “a partir de princípios musicais” devido à sua recepção pela imprensa e crítica (como “embelezamento” de Auschwitz). Wiedemann parece querer demonstrar que é possível ler o poema como composição fugal, desde que se tenha em mente a questão da poesia após Auschwitz. Embora estes dois aspectos possam não ser excludentes, não permanece claro como fazê-lo (considerar o experimento da forma e simultaneamente seu conteúdo político). Todo leitor de “Todesfuge” se depara com este problema. Os diferentes lugares da leitura desempenham certamente um papel – como vimos a respeito da recepção da poesia de Celan na Alemanha dos anos 1950 e 1960. Consideramos que o confronto deve ser exposto, de maneira a não eliminar o que o poema traz de indefinível e neutralizar o conflito.

<sup>71</sup> Observação feita pelo prof. Georg Otte aos 24/11/2007.

<sup>72</sup> Por exemplo: “wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng”.

ares” [“Grab in den Lüften”], versos 4 e 15, “fumo aos céus” [“Rauch in die Luft”], verso 25, e “túmulo nas nuvens” [“Grab in den Wolken”], verso 26.<sup>73</sup>

A respeito do conhecido oxímoro “Leite negro da madrugada” (versos 1, 10, 19, 27), Celan afirma, em 1960:

Leite negro da madrugada: não é nenhuma daquelas metáforas de genitivo, que nos é oferecida por nossos pretensos críticos, de forma a não irmos mais ao poema; isso não mais é figura de linguagem, oxímoro, é realidade. Metáfora de genitivo = não, um nascer-umas-para-as-outras das palavras num momento de grande necessidade.<sup>74</sup>

Trata-se de outra defesa enfática realizada pelo poeta, pois a leitura do verso como mera metáfora, que implica uma abstração, pode ser considerada uma espécie de evitação que neutraliza seu efeito – de certo apelo ao real. Dentre as notas de Celan, escritas ao longo do poema, entre os anos 1958 e 1960 consta: “madrugada [Frühe] (o começo<sup>75</sup> do Outro)” e, ainda:

(...) o poema torna-se cada vez mais mortífero (mais escasso [enxuto]) | Um poema com a morte e “em direção à morte” | Leite da madrugada – o alimento | do Outro | Falam os moribundos, – eles falam | apenas enquanto tal – a morte é | certa a eles – eles falam | como mortos e defuntos.<sup>76</sup> Eles | falam com a morte | desde a morte. Eles bebem da morte (eles bebem | e bebem) || eles bebem e bebem: este beber dura continuamente, – não pára | nem ao final do poema.<sup>77</sup>

Ainda no que se refere às imagens “um túmulo nos ares” [“ein Grab in den Lüften”], versos 4 e 15, e “um túmulo nas nuvens” [“ein Grab in den Wolken”], verso 26, Wiedemann menciona uma carta de Celan a Vaclav Lohniský: “neste poema tentei trazer

<sup>73</sup> BUCK. Paul Celans *Todesfuge*. In: SPEIER. *Gedichte von Paul Celan* – Interpretationen, p. 18.

<sup>74</sup> “Schwarze Milch der Frühe: das ist keine jener Genitivmetaphern, wie sie uns von unseren sogenannten Kritikern vorgesetzt [wird], damit wir nicht mehr zum Gedicht gehen; das ist keine Redefigur und kein Oxymoron mehr, das ist Wirklichkeit.| Genitivmetapher = Nein, ein unter Herzensnot Zueinander-Geboren-Werden der Worte”. (CELAN *apud* WIEDEMANN. *KG*, p. 608. Grifo no original)

<sup>75</sup> A palavra utilizada é “Anbruch”, para a qual optou-se pela tradução por “começo”, embora abarque em seu espectro o sentido de “amanhecer”.

<sup>76</sup> “als Gestorbene und Tote” são as palavras utilizadas em alemão, sendo a primeira relativa ao verbo “sterben” [morrer] e a segunda, ao substantivo “Tote” [morto].

<sup>77</sup> “(...) das Gedicht wird immer tödlicher (knapper) | Ein Gedicht mit dem Tod und >zum Tode< | Milch der Frühe – das Nährende | des Anderen | Es sprechen die Sterbenden, – sie sprechen | nur als solche – der Tod ist | ihnen sicher – sie sprechen | als Gestorbene und Tote. Sie | sprechen mit dem Tode, vom Tode her. Sie trinken vom Tode (sie trinken | und trinken //) || sie trinken und trinken: dieses Trinken dauert fort, – es hört | auch am Ende des Gedichts nicht auf” (CELAN *apud* WIEDEMANN. *KG*, p. 607. Grifo no original).

para a linguagem a monstruosidade da morte pelo gás”.<sup>78</sup> Ainda, numa carta a Walter Jens: “O ‘túmulo nos ares’ – querido Walter Jens, isto é, *neste* poema, Deus sabe, nem transposição, nem metáfora”.<sup>79</sup> A metáfora supõe um “como se”, uma mera comparação que funciona como mediação, uma “estetização”, em sua acepção mais simples – um distanciamento, enfim, em sua relação ao seu referencial (i.e., a fumaça que saía das chaminés em direção ao seu “túmulo nos ares”).

No verso 5, “Na casa vive um homem que brinca com serpentes”<sup>80</sup> escreve”, deve-se observar, quanto ao “homem” que “vive na casa”, o notável o endereçamento marcado através da diferenciação entre “nós” (a enunciação sempre coletiva) e “ele”. Nós “bebemos e bebemos”, “cavamos”, “não ficamos apertados”; ele “escreve”, “vive”, “brinca”, “assobia”, “ordena”, “grita”, “atiça” e “acerta”. Celan, em suas anotações, menciona: “Na casa vive um homem = os outros – nós – estamos fora”.<sup>81</sup>

A despeito das escassas localizações encontradas na poesia publicada de Celan, há uma única referência geográfica em “Todesfuge”: “Alemanha” [“Deutschland”], versos 6, 14, 24, 28, 30 e 34. Ao longo de toda a obra de Paul Celan, esta palavra repete-se apenas

<sup>78</sup> “In diesem Gedicht habe ich versucht, das Ungeheuerliche der Vergasung zur Sprache bringen” (*Ibidem*, p. 608).

<sup>79</sup> “Das >Grab in der Luft< – lieber Walter Jens, das ist, in *diesem* Gedicht, weiß Gott weder Entlehnung noch Metapher.” (*Ibidem*. Grifo no original)

<sup>80</sup> O brincar com “serpentes” é aproximado por Walter Jens, por ocasião da redação de um artigo de defesa de Celan contra a acusação de plágio, ao verso do poema “Salmo”, de Georg Trakl: “No seu túmulo o mago branco brinca com suas serpentes” [“In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen”] (*KG*, p. 609). Celan, por sua vez, menciona: “aqui é, imediatamente junto ao arquetípico... a transformação arquetípica: cabelo (e aqui, no caso da figura de Margarete [Gretchen], pensa-se também em tranças) transforma-se freqüentemente (em contos como em mitos) em serpentes. Eu não menciono isso para interceptar a aproximação das linhas de Trakl; eu creio apenas que algo decisivo se torna visível aqui: somente o reencontro transforma o encontro em... encontro.” [“hier ist, unmittelbar neben dem Archetypischen... archetypische Verwandlung: Haar (und hier, bei der Gretchen-Gestalt, denkt man ja auch an Zöpfe) verwandelt sich oft (im Märchen wie im Mythos) in Schlangen. Ich erwähne das nicht, um die Nähe der Trakl-Zeile zu unterschlagen; ich meine nur, daß hier etwas Entscheidendes sichtbar wird: daß erst Wiederbegegnung Begegnung zur... Begegnung macht”] (CELAN *apud* WIEDEMANN. Einzelkommentare. In: \_\_\_\_\_. *Paul Celan „Todesfuge“ und andere Gedichte*, p. 131. Tradução nossa).

<sup>81</sup> “Ein Mann wohnt im Haus = die andern – wir – sind draußen” (*Ibidem*, p. 607. Tradução nossa. Grifo no original).

uma vez num poema do espólio, não dado a publicação, intitulado “Grão-de-lobo” [“Wolfsbohne”].

Entre os temas que efetuam contraponto no poema encontram-se “os teus cabelos de oiro Margarete” (versos 6, 14, 22, 32 e 35) e “os teus cabelos de cinza Sulamith” (versos 15, 23 e 36). Os dois nomes femininos indicam obras centrais da literatura alemã e hebraica: Margarete, personagem de *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, e Sulamita,<sup>82</sup> do *Cântico dos cânticos*. Margarete, acompanhando Wiedemann,<sup>83</sup> é simultaneamente amante e vítima na obra mais conhecida da literatura alemã, e aos seus cabelos, embora permaneçam de cor indeterminada em Goethe, é atribuído o ouro, o louro, que corresponde ao chavão da mulher alemã, propagado pelos nazistas. O *Cântico dos cânticos*, da *Bíblia*, é o canto lírico entre amantes, compreendido também, na exegese teológica, como expressão da especial relação entre Deus e Israel. A descrição então efetuada dos cabelos de Sulamita<sup>84</sup> é: “Teus cabelos são como um rebanho de cabras/descendo impetuosamente pelas encostas de Galaad”<sup>85</sup> e, ainda, “tua cabeleira tremula (ao vento) como a púrpura,/ e um rei se acha preso aos teus cachos”.<sup>86</sup>

Outra referência que Wiedemann<sup>87</sup> associa a uma passagem bíblica é “vocês outros cantes e toquem” (verso 16). Tratar-se-ia de uma alusão ao salmo “Os rios de Babilônia”:

As margens dos rios de Babilônia,  
Assentamo-nos a chorar,  
Lembrando-nos de Sião.  
Nos salgueiros daquela terra,

<sup>82</sup> Wiedemann acrescenta, ainda, através de indicação de Bertrand Badiou, que, no hebraico, o nome “Schulamith” possui as três consoantes da palavra “Schalom”, que corresponde a “Friede” [paz], no alemão, funcionaria a partir do mesmo princípio do nome da mãe de Celan, Friederike (KG, p. 609).

<sup>83</sup> WIEDEMANN. Einzelkommentare. In: *Paul Celan Todesfuge und andere Gedichte*, p.132.

<sup>84</sup> Consta, em nota, que a palavra “Sulamita” significa “oriunda de Sulam, localidade da Galiléia, antigamente chamada de Sunam, terra natal de Abisag, escolhida para aquecer o rei Davi em seus últimos dias” (BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Cântico dos Cânticos*. cap. 7, ver. 1 (nota), p. 847).

<sup>85</sup> BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Cântico dos Cânticos*. cap. 6, ver. 5, p. 846.

<sup>86</sup> *Ibidem*. cap. 7, ver. 6, p. 847.

<sup>87</sup> WIEDEMANN. KG. p. 609.

Suspendemos, então, as nossas harpas,  
 E, ali, aqueles que nos fizeram cativos,  
 Pediam-nos que lhes cantássemos um cântico.  
 Nossos opressores exigiam de nós alegria:  
 “Cantai-nos um dos cânticos de Sião”.<sup>88</sup>

A emblemática imagem do opressor que exige de seus cativos que cantem remete-nos ao que houve de mais cínico no interior do espaço concentracionário. É de grande importância o assunto da música executada nos campos devido à estreita ligação dos judeus com a música; o elevado nível cultural destes degenerado a uma “diversão” dos chefes dos campos (o que faz parte do referido cinismo). Considerando também o destaque da música no que tange à leitura de “Todesfuge”, parece-nos apropriado um excursão para evocar a obra do escritor francês Pascal Quignard que, através do gênero literário do “pequeno tratado”, aborda o tema em *Ódio à música*, de 1996. No sétimo tratado, Quignard afirma que “a música foi a única, entre todas as artes, que colaborou com o extermínio dos judeus organizado pelos alemães de 1933 a 1945”.<sup>89</sup> Menciona haver sido a única arte requisitada pela administração dos *Konzentrationslager* e que pôde se arranjar com a fome, o despojamento, a dor, a humilhação e a morte. Faz menções ao músico Simon Laks, pianista, violinista, compositor e maestro, que esteve em Beaune, Drancy, Auschwitz, Kaufering e Dachau e publicou o livro intitulado *Musiques d'un autre monde*, em 1948, bem como ao escritor Primo Levi através de seu livro *Se questo è un uomo? (É isto um homem?)*,<sup>90</sup> de 1947. Quignard divide a meditação de Laks na forma de duas perguntas: “Por que a música pôde estar ‘misturada à execução de milhões de seres humanos?’” e “por que ‘tomou uma parte mais do que ativa’ nela?”<sup>91</sup> Ao longo do texto de Quignard, com a liberdade formal do “pequeno tratado” e através da evocação de sobreviventes e escritores,

<sup>88</sup> BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Salmos*. cap. 136, ver. 1-3, p. 751.

<sup>89</sup> QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 119.

<sup>90</sup> LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

<sup>91</sup> QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 121-122.

são apresentadas posições relativamente antagônicas sobre a função da música nos campos: de um lado, a de renovar extraordinariamente as forças daqueles que já se encontravam por demais extenuados, como relata Kasimierz Gwizdka, para “aumentar a obediência e soldá-los a todos na fusão não pessoal”, a partir de Primo Levi<sup>92</sup> e ainda, citando Tolstoi: “Onde se quer ter escravos, é preciso ter o máximo de música”.<sup>93</sup> De outro lado, constam elementos que coadunam com uma espécie de música que conduz à morte. Nas palavras de Quignard, “é preciso ouvir isto tremendo: era em música que esses corpos nus entravam na câmara”, ou nas de Levi: “No *Lager* a música arrastava para o fundo”.<sup>94</sup> Fala-se da música que captura o corpo através das Sereias, que se tornam a *odos* da Odisséia – ode, no grego, refere-se simultaneamente ao caminho e ao canto.<sup>95</sup> Quanto a tal paradoxo, finalmente, menciona Simon Laks com precisão:

Não faltam publicações que declaram, não sem uma certa ênfase, que a música sustentava os prisioneiros descarnados e lhes dava a força de resistir. Outros afirmam que aquela música produzia o efeito inverso, que ela desmoralizava os infelizes e precipitava o seu fim. Quanto a mim, compartilho desta última opinião.<sup>96</sup>

A despeito das possíveis funções da música dos campos, pode-se afirmar, tal como o fez Quignard e, de certa forma, Celan, que a arte não é contrária à barbárie. Quignard prossegue: “A razão não é a contradição da violência. Não se pode opor a arbitrariedade ao Estado, a paz à guerra, o sangue derramado ao aguçamento do pensamento (...)”.<sup>97</sup> As experiências descritas, agregadas às idéias mencionadas, demonstram não se tratar, portanto, de algo especialmente surpreendente o fato de esta barbárie haver tido origem no

<sup>92</sup> QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 124.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 134. Diversos desdobramentos de tais idéias são encontrados ao longo do tratado. Pode-se agregar, ainda, uma citação de Tucídides: “A música não é destinada a inspirar os homens no transe mas a lhes permitir marchar no passo e permanecer em fileiras. Sem música, uma linha de batalha está exposta a se desorganizar no momento em que ela avança para o assalto” (*Ibidem*, p. 134).

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>96</sup> LAKS *apud* QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 129.

<sup>97</sup> QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 131.

interior da Europa civilizada no século XX, noção freqüentemente debatida nas reflexões sobre a cultura nesse século. Quanto a tal vinculação da razão na raiz do terror e viragem da razão à barbárie, devemos fazer necessária remissão à *Dialética do Esclarecimento*,<sup>98</sup> de Adorno e Horkheimer. Ademais, à conhecida afirmação benjaminiana de “Sobre o conceito da História”: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.<sup>99</sup>

Compreende-se, portanto, a ênfase de Celan em se opor à composição sob princípios musicais de “Todesfuge”. Simultaneamente, uma poesia dos campos demonstra-se atrelada à esta modalidade artística que pôde entranhar-se à destruição. Poder-se-ia argumentar que tal confronto seria também o dilema de Celan – não estaria ele “embelezando” Auschwitz como as orquestras que tocavam nos campos? Esta foi precisamente a afirmação feita por parte da imprensa alemã nos anos 1960, que acabou por levar o poeta a restringir a circulação de “Todesfuge” e tornou evidente a necessidade de se opor frontalmente a tais leituras, o que será retomado na parte II.

A busca insistente de referências efetuada anteriormente, que não pretende ser exaustiva, não consiste num mero esforço de interpretação através de uma ingênua atribuição de sentido, mas, antes, justifica-se pela própria estrutura do poema. A “Zitatstruktur”<sup>100</sup> – estrutura de citação –, para usar a expressão mencionada por Emmerich, um “acerto de contas” com a tradição. A necessidade de tal estrutura é indissociável do problema da literatura após Auschwitz, de sua (im)possibilidade e do ato de torná-la possível recorrendo à tradição. A eficácia do poema consiste também em não se tratar de

---

<sup>98</sup> ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

<sup>99</sup> BENJAMIN. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, p. 225.

<sup>100</sup> EMMERICH. *Paul Celan*, p. 53.



um retorno costumeiro à tradição – trata-se de uma evocação de alguém “sobrevoadado por estrelas que são obra humana”,<sup>101</sup> efetuada para deflagrar o horror da experiência dos campos, articulado magistralmente através da citação e musicalidade. Emmerich destaca este “acerto de contas” com a tradição da literatura alemã e evoca, entre as referências: a arte da fuga de Bach, *Fausto* de Goethe, Heine de “Das Sklavenschiff”, *Maler Nolten* de Mörike, a literatura medieval de danças de morte e as alegorias líricas de morte, desde Gryphius até Heym e Trakl. Emmerich considera que o uso mesmo dos versos pode ser lido como uma espécie de citação encoberta de grande parte da tradição lírica alemã, de Goethe a Hofmannsthal e Rilke. O tema de “Todesfuge”, para Emmerich, talvez se encontre justamente neste ponto. O poema atribui aos alemães uma dupla maestria [“doppelte Meisterschaft”]: da arte e da morte.<sup>102</sup>

A “Zitatstruktur” tem um caráter metonímico, já que toda citação é uma parte de um todo (de um texto ou obra de um autor). Talvez este seja um dos pontos que fundamentam a singularidade do poema “Todesfuge”: a montagem de citações da tradição alemã, bem como de citações dos campos de concentração. Em poemas posteriores, a citação parece circunscrever-se à experiência idiossincrática (hermética) dos campos. Observa-se que as citações mais transparentes em “Todesfuge” tornam-se, nos poemas tardios, mais obscuras e fragmentadas.

Shoshana Felman realiza uma leitura de “Todesfuge” em “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”, destacando o intento do poema de experimentar exatamente a relação entre linguagem e eventos. “Todesfuge” dramatiza a experiência nos campos, “porém não direta e explicitamente, por intermédio de uma narrativa linear, de confissão

---

<sup>101</sup> CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 34.

<sup>102</sup> EMMERICH. *Paul Celan*, p. 54.

pessoal ou de reportagem testemunhal, mas elipticamente e circularmente, por intermédio da arte polifônica”.<sup>103</sup> Sobre o testemunho em “Todesfuge”, optamos por formular que o poema possui teor testemunhal e, especialmente, que consiste num testemunho metonímico.

O poema, para Felman, não seria simplesmente sobre violência, mas sobre a relação entre violência e linguagem, da passagem de um pelo outro. A violência encenada no poema reside nos atos de fala do mestre alemão, do comandante que dirige a orquestra que acompanha musicalmente o cavar de suas próprias covas e o celebrar, em mortal fuga extática, o ferir da terra e o próprio aniquilamento – “é na própria prática de sua língua que o comandante aniquila os judeus, negando-os ativamente como *sujeitos*, reduzindo suas individualidades subjetivas a uma massa de *objetos* indistintos, aviltados e inumanos, a coisa para seu capricho brincar”.<sup>104</sup> Sobre o problema da estetização, questão ao menos tangenciada por todos aqueles que se propõem a ler o poema, Felman afirma que a violência é tanto mais obscena por ser estetizada,

por estetizar sua própria desumanização, ao transformar sua própria perversão assassina na sofisticação cultural e no transe erudito de uma *performance* artística hedonista. Porém o poema funciona (...) de modo a deslocar este mascarar da crueldade como arte, exibindo a obscenidade desta estetização ao opor o êxtase melódico do prazer estético aos atos de fala dissonantes do comandante, à violência de seu abuso verbal e introduzindo na amnésia da “fuga” – no esquecimento do *embebedamento artístico* – o beber do leite negro como *impossibilidade do esquecer* e de obter postergação do sofrimento e da memória e como o retorno sinistro, insistente e *inesquecível daquilo que o prazer estético esqueceu*.<sup>105</sup>

Felman, através de menções a Theodor Adorno, afirma a necessidade da arte de se *desestetizar*. Theo Buck, por sua vez, diz que aquele que lê o poema como belo não o compreendeu. “Todesfuge”, porém, parece tornar possível a literatura após Auschwitz justamente por transformá-la em versos, por responder à catástrofe no interior da própria

<sup>103</sup> FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA (Org.). *Catástrofe e representação*, p. 41.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 43. Grifo no original.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 44. Grifo no original.

língua. Se a etimologia de *estética* demonstra tratar-se das faculdades do perceber e do sentir, esta não se localiza, necessariamente, ao lado das belas artes. Felman, evocando Adorno, diz que todo pensar, todo escrever, terá agora que pensar e escrever *contra si mesmo*.<sup>106</sup>

“Todesfuge” abarca a usurpação do canto dos internos por parte do mestre, diz ainda Felman. Mencionamos que Celan o exclui de suas leituras em público nos anos 1960. Como vimos, disse o poeta em 1970 que o poema deveria *permanecer consigo mesmo*.<sup>107</sup> Felman afirma que algo da usurpação reproduziu-se inadvertidamente no próprio destino de “Todesfuge”, e prossegue, “cujo imenso sucesso e antologização entre os germanófonos tornou rapidamente Celan semelhante a outro ‘mestre’ celebrado”.<sup>108</sup> Menciona também que Celan se voltou contra seus poemas iniciais nos seus últimos anos, recusando-se a autorizar sua reimpressão em antologias. É especialmente válido, contudo, observar como esta rejeição é efetuada no interior de sua obra, no silenciamento, na fragmentação e na ausência de referências explícitas dos poemas tardios. Felman lembra os versos que dizem “MAIS NENHUMA ARTE DE AREIA, nenhum livro de areia, nenhum mestre”.<sup>109</sup> Porém, não podemos afirmar apenas uma convergência ao silêncio ao longo da obra, diz Celan: “tendência em direção ao silêncio, isso também não pode ser dito assim. Não devemos criar novos fetiches. Até o antifetice pode tornar-se fetiche”.<sup>110</sup>

Como ler estes versos? – diante do paradigma mallarmaico, através da composição precisa, do hermetismo, dos belos versos e, não obstante, das referências diretas, de

<sup>106</sup> FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA (Org.). *Catástrofe e representação*, p. 47.

<sup>107</sup> “Dieses Gedicht muß jetzt, lange noch, ganz bei sich bleiben” (CELAN. *KG*, p. 607).

<sup>108</sup> FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA (Org.). *Catástrofe e representação*, p. 48.

<sup>109</sup> CELAN *apud* FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA (Org.). *Catástrofe e representação*, p.49.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

potencial político explosivo e de uma ética da representação. Seria, talvez, necessário conceber uma forma de ler *contra si mesmo*. É certo que a leitora que no momento escreve faz uma escolha, ao convocar novamente estes versos que ecoam na história, tamanha a sua relação estreita com o *ethos*, sempre sob o risco de uma fetichização. Talvez a pergunta se desfaça, ou ainda deva ressoar depois de permanecer consigo, assim como o poema.

## 3

*GRITO DE UMA FLOR* OU MODOS DE SILÊNCIO

Deixemos de lado, portanto, o poema “Todesfuge”, tal como o fez o poeta. Fazêmo-lo não sem antes afirmar, contudo, que este poema, embora comumente adotado como aquele que muito disse, também silencia. A forma de seu silêncio consiste, antes, em seu caráter metonímico que, na condição de parte de um todo, possui algo manifesto e uma outra parte, oculta, silenciada.<sup>111</sup> A ausência de pontuação em “Todesfuge” impede uma leitura preestabelecida – um fluxo esperado de leitura, de pausas não demarcadas –, torna-se um aspecto que impossibilita a organização das palavras. Estamos nas margens daquilo que se tornou difícil após Auschwitz. Pois organizar as palavras através de uma pontuação significa aceitar uma sintaxe preexistente, apta a organizar a catástrofe (lembramos que a ordem também é opressiva e impõe outro silêncio. A ordem é, também, uma mutilação). No poema contrastam referências diretas e citações claras com sua forma assintática. “Todesfuge”, um dos mais conhecidos poemas do século, pode, em certa medida, ser considerado um corpo estranho no *corpus* de poemas de Celan – estranho, de fato, por ser menos estranho, mais poroso que outros poemas ditos “herméticos”. Não o é, todavia, se tivermos em conta outros diversos poemas, contemporâneos a ele ou não, publicados em vida ou postumamente, nos quais as referências se mostram com mais facilidade, ou mesmo que se entrecruzem com “Todesfuge”. Não se trata de afirmar que a obra *evolua* para o

---

<sup>111</sup> Cabe mencionar que, embora falemos em partes manifestas e ocultas de um todo para referir à *metonímia*, devemos indagar em que medida a escrita celaniana deve ou pode ser abordada segundo um modelo “vertical” de um *iceberg*, cuja ponta – significante manifesto – remeteria a um significado submerso, invisível e indizível. Trata-se, antes, de ruínas espalhadas horizontalmente ou de escombros de uma grande ruína, da catástrofe da *Shoah*.

silêncio, criando nova “fetichização”, como responderia Celan. Tal empresa – a de propor uma evolução, coadunando com uma atribuição de sentido – não seria factível nem desejável.

Trata-se, antes, de discorrer sobre possíveis modulações do silêncio, fluxo deslizante entre os motivos, as imagens, a forma, a voz, o som, os *topoi* percorridos pelo poeta para falar (ou calar e fazer reluzir pela ausência) daquilo que seria indizível. Este será o exercício realizado ao longo do presente tópico. O critério para apresentação dos poemas que se seguem será, a princípio, o cronológico, buscando certa distribuição ao longo da obra (procurou-se contemplar, de início, um poema por livro e alguns poemas do espólio). Embora seja aparentemente uma via simples, tal critério pode se demonstrar tão problemático e arbitrário quanto qualquer outro e, dessa forma, acaba por supor uma atribuição de sentido despropositada à temporalidade, em especial no que tange à poesia de Celan. Aceitamos, no entanto, provisoriamente, o risco, componente cuja presença se faz permanente para aquele que elege a leitura desta poesia, na esperança de que os poemas possam servir como “meridianos”<sup>112</sup> na obra de Celan, evocando assim outros poemas. Devemos atentar, em especial, aos “objetos mudos”, como a “pedra”, que evoca a impossibilidade de comunicação; bem como, lembra Georg Otte, “objetos hostis”,<sup>113</sup> como as armas medievais dos poemas de juventude, mas também as plantas, que trazem, por sua

---

<sup>112</sup> Fazemos referência, aqui, à noção fornecida por Paul Celan no discurso “O Meridiano”, de uma linha imaginária que leva o poema (não necessariamente endereçado a alguém) a cruzar-se com datas – leva o poema ao encontro –, proferido na ocasião do recebimento do prêmio Georg Büchner, a ser mais cuidadosamente convocado na parte III deste trabalho. Propomos que estas repetições presentes nos poemas sirvam, elas também, como meridianos que nos dão coordenadas. Georg Otte sugere uma relação com o que Benjamin diz a respeito da repetição que, a rigor, não existiria, pois a mesma palavra num poema diferente deixa de ser a mesma e, ao mesmo tempo, esta palavra, sempre igual, permite uma ligação entre os poemas (orientação feita em 20/02/2008).

<sup>113</sup> Orientação feita em 20/02/2008.

vez, um silêncio (próximo à paz,<sup>114</sup> por assim dizer). Ainda, o crucial “du” que, é certo, nada parece responder e a nada corresponder.

Quanto ao método deste trabalho diríamos, parafraseando o fragmento N 1a, 8 das *Passagens* de Walter Benjamin, que temos muito a mostrar e nada – ou pouco – a dizer.<sup>115</sup> O que dizem os poemas possui algo de irreduzível a outros dizeres. A sistematização necessária pode tornar precário o acesso. Será dedicada atenção, é claro, aos motivos – em especial àqueles que se tornam, eles mesmos, “meridianos” – além dos sons, rimas, ritmo e métrica, na medida da demanda, maior ou menor, que parece indicar cada poema. Por vezes, também, aspectos sobre a obra na qual o poema se encontra, período da composição e aspectos da recepção, com o cuidado de que a busca de referências não se torne por demais ruidosa, alheia à poesia ou ao debate proposto, que venha apenas para auxiliar num acesso nada fácil. Foi-nos necessário, em alguns momentos, manter-nos nas bordas do texto até que alguma entrada nos acenasse. E finalmente, deixar transcorrer um tempo, lendo e relendo, para assim ser capaz de, como sinaliza a etimologia do verbo “ler”, “legere”, “coletar”, recolher vestígios. Diz Octavio Paz:

Se é certo que em toda tentativa de compreender a poesia se introduzem resíduos alheios a ela – filosóficos, morais ou outros –, também aquilo que é o caráter suspeito de toda poética parece como que redimido quando se apóia na revelação que, em certo momento, durante algumas horas, um poema nos proporcionou. (...) Pois o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador.<sup>116</sup>

### 3.1 A SUAVE E DOLOROSA RIMA ALEMÃ

PRÓXIMO AOS TÚMULOS<sup>117</sup>

NÄHE DER GRÄBER<sup>118</sup>

1 Conhece a água do rio austral,<sup>119</sup> ainda,

Kennt noch das Wasser des südlichen Bug,

<sup>114</sup> Cf. poema “Nähe der Gräber” [“Próximo aos túmulos”], na continuidade, versos 5 e 6.

<sup>115</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 502.

<sup>116</sup> PAZ. *O arco e a lira*, p. 30-31.

<sup>117</sup> Tradução nossa. Dado o uso instrumental do poema, para os objetivos deste trabalho, privilegiou-se a semântica e, sempre que possível, a rima, com certo detrimento em relação ao metro do verso celaniano.

<sup>118</sup> CELAN. *KG*, p. 17.

mãe, a onda que bateu em tua ferida?	Mutter, die Welle, die Wunden dir schlug?
Inda sabe, com moinhos em meio, o capão quão suave anjos teus sofreu teu coração?	Weiß noch das Feld mit den Mühlen inmitten, wie leise dein Herz deine Engel gelitten?
5 Nenhum dos choupos e prados pode mais, retirar-te o infortúnio, ofrrecer-te a paz?	Kann keine der Espen mehr, keine der Weiden, den Kummer dir nehmen, den Trost dir bereiten?
E não vai o Deus co'a vara que germina colina abaixo e colina acima?	Und steigt nicht der Gott mit dem knospenden Stab den Hügel hinan und den Hügel hinab?
E como outrora em casa, suportas, mãe, 10 a suave, dolorosa, rima alemã?	Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?

Trata-se de um poema cuja redação atribui-se ao ano de 1944, período no qual Celan encontrava-se em Czernowitz. “Nähe der Gräber” compõe o primeiro livro do poeta, *A areia das urnas (SU)*, de 1948. Este conta com três ciclos de poemas, relativamente ordenados pela cronologia. A composição de tais poemas, apesar da dificuldade em precisar algumas datas, ocorre do ano de 1940 a 1948, sendo alguns de 1943, período no qual Celan encontrava-se no campo de trabalho de Tabaresti.

No presente poema aproxima-se, então, aos túmulos. Sabemos que se trata de uma poesia feita justamente para os mortos que não os tiveram, i.e., aqueles que não foram enterrados e foram vítimas não de um assassinato individual, mas da proporção do genocídio. O poema é um indagar constante, o que confere a ansiosa tensão de pergunta que não cessa. A menção direta à mãe agrega-lhe uma explicitação e o faz dialogar com outros poemas, publicados em vida ou não, tais como: “Winter” [“Inverno”] (*FW*), com o verso inicial “Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine” [“Cai agora, mãe, neve na

---

<sup>119</sup> “Bug” designa um rio do leste europeu localizado no sudoeste da Ucrânia, que deságua no Mar Negro. Em português, “südlicher Bug” seria traduzido por “Bug meridional”. A solução encontrada pelo tradutor espanhol José Luis Reina Palazón foi de utilizar “proa”, tradução literal da palavra “Bug” (CELAN. *Obras completas*, p. 400). Optamos por “rio austral” para não estender excessivamente o verso ou gerar estranheza. Agrega-se que em “rio austral” há, também, uma referência geográfica.



Ucrânia”<sup>120</sup>], poema cujo período da composição é incerto, porém sugerido por Ruth Kraft como sendo o inverno de 1942/1943, momento no qual a mãe de Celan, Friederike Antschel, é assassinada.<sup>121</sup> De 1943 em diante, incluindo anos posteriores, constam, “Schwarze Flocken” [“Flocos negros”], de *SU*, no qual também é evocado o motivo da neve e, em seus versos finais: “Kam mir die Träne. Webt ich das Tüchlein” [“Veio-me a lágrima. Tecí o lenço”]. Emmerich considera que o verso nomeia o rio de lágrimas como fundamento [Grund] da poesia pós *Shoah*, apenas o lenço tecido, esta textura que funciona como condição e se legitima após a *Shoah*; a condição da literatura deve estar ancorada neste luto, na fonte das lágrimas.<sup>122</sup> Também o poema “Eспенbaum” [“Álamo”], de *MuG*, é articulável a “Próximo aos túmulos” pelo do motivo da espécie de árvore: “Eспен” [“choupo”] e “Eспенbaum” [“Álamo”]. Deve-se conferir, ainda, “Der Reisekamerad” [“O companheiro de viagem”], de *MuG*, “Vor einer Kerze” [“Diante de uma vela”], de *VS*, e “Wolfsbohne” [“Grão-de-lobo”], de *GN*. De referência talvez mais indireta, poder-se-ia incluir “Die Hand voller Stunden” [“Com a mão cheia de horas”], de *MuG*, e “Sie kämmt ihr Haar” [“Ela penteia o seu cabelo”], de *MuG*.

Os versos apresentam motivos (que funcionam como um ponto de fuga, para usar as palavras de Emmerich. Ou, ainda, como “meridianos”) que evocam imagens reiteradas na obra. Inicialmente, “südlichen Bug”, em oposição a “westlichen Bug”, trata-se de dois diferentes rios que, segundo Wiedemann, fazem referência direta ao local do campo de

<sup>120</sup> Cf. também as menções à Ucrânia (ou, ainda, Michailowka, o campo de concentração onde os pais de Celan foram assassinados) nos poemas “Schwarze Flocken” [“Flocos negros”], “Eспенbaum” [“Álamo”] e “Wolfsbohne” [“Grão-de-lobo”].

<sup>121</sup> WIEDEMANN. *KG*, p. 893. Um estudo que contempla tradução e leitura do poema “Winter”, bem como aspectos da vida e obra de Celan foi realizado por Ania Cavalcante no SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUAÇÃO DE LÍNGUA HEBRAICA, LITERATURA E CULTURA JUDAICAS de 2007, através da apresentação: CAVALCANTE. *Shoah e Literatura: os poemas de Paul Celan do campo de trabalho forçado de Tabaresti*. In: SIMPÓSIO DA PÓS-GRADUAÇÃO DE LÍNGUA HEBRAICA, LITERATURA E CULTURA JUDAICAS, 4. 2007, São Paulo. *IV Simpósio dos Pós-Graduandos*. São Paulo, 2007.

<sup>122</sup> EMMERICH. *Paul Celan*, p. 49.

extermínio onde foram mortos os pais de Celan.<sup>123</sup> Motivos que se repetem são os referentes a árvores, como o choupo, salgueiros, bem como, em outros poemas, arbustos, plantas e grãos que trazem à baila imagens diversas da botânica, em especial, do leste europeu. Se, como mencionado, a botânica e as referências às plantas podem ser consideradas na poesia de Celan como “objetos” silenciosos, porém de um silêncio que remete à paz e à calma, vemos, nos versos 5 e 6, a associação entre “Espen” [“choupos”], “Weiden” [“prados”] e “Trost” [“paz”, “consolo”]. Hans-Georg Gadamer menciona que Celan fora um *poeta doctus*, sobretudo um homem com um conhecimento admirável da natureza. Diz, ainda, que Heidegger contara-lhe que lá, no alto da Floresta Negra, onde se encontraram, Celan tinha mais conhecimento que ele sobre plantas e animais.<sup>124</sup> Gadamer também parece demonstrar, contudo, que o leitor não necessariamente precisa identificar todas as referências e ter tais conhecimentos para ler o poema. Talvez se possa dizer que a busca excessiva de referências possa, em certos casos, servir como esquiva perante as dificuldades dos poemas.

Nos versos aparece, ainda a imagem de um Deus errante, perdido, com a vara que germina, que alude, seguindo indicações de Wiedemann, ao Antigo Testamento, a vara de Aarão.<sup>125</sup> Finalmente, o emprego do adjetivo “deutsch”, feito também em poemas posteriores, do espólio, como “Mutter, Mutter” [“Mãe, mãe”], “Sichtbar-unsichtbar” [“Visível-invisível”], “Sprüchlein-Deutsch” [“Pequeno Provérbio-Alemão”], “Port Bou-deutsch?” [“Port Bou-alemão?”] e “24 rue Tournefort” [“Rua Tournefort, 24”].

<sup>123</sup> WIEDEMANN. *KG*, p. 586.

<sup>124</sup> GADAMER. *Quem sou eu, quem és tu?*, p. 47.

<sup>125</sup> “E eis que a vara de meu eleito florescerá, e desse modo farei cessar diante de mim as murmurações dos filhos de Israel contra vós” e “voltando no dia seguinte, entrou no pavilhão, e eis que tinha florescido a vara de Aarão, pela tribo de Levi: tinha aparecido botões, saído flores e amadurecido amêndoas” (BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Números*. cap. 17, ver. 20 e 23, p. 199).

“Próximo aos túmulos” é um poema composto em rimas, o que se demonstra freqüente na poesia deste período e cujo uso se tornará, na obra tardia de Celan, restrito. No entanto, surpreendentemente, em “Próximo aos túmulos” o conteúdo se volta contra a forma do próprio poema através da evocação metalingüística que o finaliza: a palavra “rima” (que contrasta, ainda, com as imagens anteriores), sobre a qual questiona se seria suportável, em um poema rimado. Diz, ademais, de que rima se trata: a suave e dolorosa rima alemã. Para Emmerich, a pergunta condensa-se em “pode esta língua servir como *medium* da poesia?”.<sup>126</sup> A indagação clara da tensão presente ao longo de toda obra de Celan sobre o problema de uma escritura realizada na língua materna e dos assassinos encena-se na pergunta final. Emmerich destaca, portanto, o uso da palavra “rima” como *pars pro toto* referindo-se à língua alemã de maneira geral e à sua rica tradição colocadas em questão – algo que, posteriormente, o poema “Todesfuge”, dentre outros, efetuará mais uma vez. Trata-se de uma indagação genérica – através da qual se estabelece a dúvida sobre a própria criação do poema. A referência à rima que se tornou insuportável parece aludir a esta vinculada a uma expressão de harmonia (do “fechar” ou “arredondar” o verso) associada à métrica regular – métrica e rima parecem referirem-se a algo imposto, a uma ordem violenta. A métrica do poema é, de fato, regular, tradicional – não causa nenhum incômodo. O poeta não rompe com a métrica, mas indaga a possibilidade da rima, deixando em suspensão a possibilidade da criação.

---

<sup>126</sup> EMMERICH. *Paul Celan*, p. 48.

Faz-se necessário, segundo Emmerich, voltar os olhares para cada motivo – cada um é dirigido a um mágico ponto de fuga, pois parte considerável dos poemas contém, a partir de 1943, de maneira implícita e, não raro, explícita, a imagem da mãe.<sup>127</sup>

Permanecemos, enfim, com as ressonâncias do poema, neste exercício no qual se procura realizar um percurso do problema da representação e seus efeitos: ao se aproximar dos túmulos, do *escrito que se cava*, é preciso indagar se a poesia nesta língua e com as marcas deste tempo ainda será não apenas possível, mas, especialmente, suportável.

### 3.2 PALAVRA SILENCIADA, CONTRAPALAVRA

Passemos, então, a um poema do terceiro volume publicado em vida por Paul Celan. *Von Schwelle zu Schwelle* [*De limiar em limiar*], *VS*, consiste em um tomo de 47 poemas, ordenados não cronologicamente em três ciclos, escritos entre 1952 e 1954. Inclui poemas como “Ich hörte sagen” (“Ouvi dizer”), “Von dunkel zu dunkel” (“De escuridão em escuridão”), “Grabschrift für François” (“Epitáfio para François”), “Vor einer Kerze” (“Diante de uma vela”), “Abend der Worte” (“Noite das palavras”), “Schibboleth”<sup>128</sup> e “Sprich auch du” (“Fala tu também”).<sup>129</sup> O volume data do ano de 1955 e é dedicado à

<sup>127</sup> EMMERICH. *Paul Celan*, p. 48. Deve-se fazer menção a um soneto que precede tal data, de juventude, citado por Felstiner, escrito ainda no ano de 1939, período no qual Paul Antschel passara um período na França, distante dos pais, e a guerra era iminente. Tem início com o verso “DIE MUTTER, lautlos heilend, aus der Nähe” [“A MÃE, que em silêncio nos cura, estando próxima”] e, no verso 6, diz “und sie muß da sein, läuternd wie der Tod” [“e ela estará aí, purificadora como a morte”]. Felstiner observa que são perceptíveis, na composição, o esforço em rimar, além de uma dificuldade de compreensão de estilo rilkeano, que resulta na imagem de uma mãe “purificadora como a morte”, que insinua uma perda excessiva para o momento, diz Felstiner, talvez premonição (FELSTINER. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*, p. 36-37). Embora prefira não falar em premonição ou dimensionar a perda do sujeito empírico, não podemos deixar de evocar no poema, com certo sobressalto, os motivos da mãe, do silêncio, da proximidade, da cura, da purificação e da morte.

<sup>128</sup> Cf. DERRIDA. *Schibboleth pour Paul Celan*.

<sup>129</sup> O último poema é frequentemente mencionado para se fazer referência à “linguagem cinzenta”, da qual Celan também fala em correspondência (a qual citamos na seção sobre “Todesfuge”), uma vez que no poema consta a não separação do Sim e do Não e, ainda, a afirmação de que “Fala verdade quem diz

esposa de Paul Celan, a artista plástica Gisèle Celan-Lestrange, sendo o único livro de Celan dedicado a alguém vivo. Sobre o título, o poeta menciona um não insignificante “traço poético” [“Zug des Dichterischen”], seu “caráter-limite” [“liminaren Charakter”],<sup>130</sup> bem como sua “permanente inquietude” [“Nie-zur-Ruhe-Kommen”] e, portanto, a “pretensão de infinitude” [“Unendlichkeitsanspruch”] de qualquer declaração neste âmbito.<sup>131</sup> Acrescenta, ainda, a questão da repetição da palavra central, da aproximação repetida desta ao olho do leitor.

Noutra ocasião, contudo, o poeta diz que originalmente o volume seria intitulado “Argumentum e Silentio”, um poema do terceiro ciclo, composto em 1954, com o qual daremos continuidade aos nossos esforços.

#### ARGUMENTUM E SILENTIO<sup>132</sup>

Para René Char

Posta em correntes  
entre ouro e esquecimento:  
a noite.  
Ambos quiseram agarrá-la.  
5 A ambos ela o consentiu.

Põe,  
põe tu também ali, agora, o que  
quer alvorecer junto aos dias:  
a palavra sobrevoada de estrelas,  
10 a sobreirregada de mar.

A cada um a palavra.  
A cada um a palavra, que a ele cantou,  
quando a matilha o atacou pelas costas –  
A cada um a palavra, que a ele cantou e estarreceu.

15 A ela, à noite,  
a sobrevoada de estrelas, a sobreirregada de mar  
a ela a silenciada,  
cujo sangue não coagulou, quando o dente venenoso  
as sílabas atravessou.

#### ARGUMENTUM E SILENTIO<sup>133</sup>

Für René Char

An die Kette gelegt  
zwischen Gold und Vergessen:  
die Nacht.  
Beide griffen nach ihr.  
Beide ließ sie gewähren.

Lege,  
lege auch du jetzt dorthin, was herauf-  
dämmern will neben den Tagen:  
das sternüberflogene Wort,  
das meerübergossne.

Jedem das Wort.  
Jedem das Wort, das ihm sang,  
als die Meute ihn hinterrücks anfiel –  
Jedem das Wort, das ihm sang und erstarrte.

Ihr, der Nacht,  
das sternüberflogne, das meerübergossne,  
ihr das erschwiegne,  
dem das Blut nicht gerann, als der Giftzahn  
die Silben durchstieß.

---

sombra” (CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 67). Cf. PAJEVIC. Ce qu’un poème veut dire: Paul Celan et l’indicible. In: RÉTIF (Org.). *L’indicible*.

<sup>130</sup> CELAN. *KG*, p. 621. Grifo no original.

<sup>131</sup> CELAN. *KG*, p. 621.

<sup>132</sup> Tradução nossa.

<sup>133</sup> CELAN. *KG*, p. 86-87.

20 A ela a palavra silenciada.

Contra as outras, as que em breve,  
as que prostituídas pelos ouvidos dos carrascos,  
também escalam por tempo e tempos,  
ela testemunha por último,  
25 por último, quando apenas correntes ressoem,  
ela dá testemunho da que ali jaz  
entre ouro e esquecimento,  
a ambos irmanada desde quanto –

Pois onde  
30 alvora, então, diz, senão junto dela,  
que na correnteza de suas lágrimas  
aos sóis imersos a seara mostra  
outra e outra vez?

Ihr das erschwiegene Wort.

Wider die andern, die bald,  
die umhurt von den Schinderohren,  
auch Zeit und Zeiten erklimmen,  
zeugt es zuletzt,  
zuletzt, wenn nur Ketten erklingen,  
zeugt es von ihr, die dort liegt  
zwischen Gold und Vergessen,  
beiden verschwistert von je –

Denn wo  
dämmerts denn, sag, als bei ihr,  
die im Stromgebiet ihrer Träne  
tauchenden Sonnen die Saat zeigt  
aber und abermals?

O título do poema, bem como os motivos e a agudeza dos versos evocam algo que julgamos ter centralidade na obra e que orienta esta leitura. “Argumentum e Silentio” é uma expressão latina, em sua aparência não muito corrente, mas de possível origem na lógica e no âmbito jurídico que, dentre os *argumenta*, designaria um argumento do silêncio, o atestar de uma evidência negativa – se os dados nada dizem, não é possível afirmar que seja algo verdadeiro.

A palavra *argumentum* deriva de *arguō*, verbo que significa “denunciar”, sinônimo de *accūsāre*. O sentido geral, contudo, seria o de “explicar”, “declarar”, que persiste no derivado *argumentum*, sendo empregado com a acepção de “assunto” ou “tema” e, curiosamente, para nosso propósito: “toda matéria de composição literária chama-se argumento; nem é de estranhar, visto como os próprios artífices dão este nome ao objeto de seu trabalho”.<sup>134</sup> A preposição *e* ou *ex*<sup>135</sup> indica ponto de partida, do interior de, retirar,

<sup>134</sup> QUINTILIANO *apud* MAGNE. *Dicionário etimológico da língua latina*, p. 39.

<sup>135</sup> Menciona-se que a ortografia da preposição seria “ex” ao preceder vogais e consoantes, e “e” apenas antes de consoantes (In: *Oxford Latin Dictionary*, p. 628). Ainda, que a forma “ex” é a preferida na língua falada, e “e” de uso corrente na língua escrita (FARIA. *Dicionário escolar latino-português*, p. 367).

desde, a partir de. Finalmente, *silentio* consiste na forma ablativa de *silentium*, designando, assim, a idéia de “em silêncio”.<sup>136</sup>

Atesta-se, aqui, algo que reluz por sua ausência. O silêncio não consiste em um vazio, um nada, mas em algo eloqüente. Diante do indizível, o silêncio do poeta não é mutismo, mas a tarefa de extrair a palavra do silêncio.

A primeira das sete estrofes apresenta a “noite”, frágil, passiva, ameaçada, desejada e que consente sua captura por aqueles aos quais é irmanada, mencionam-se, posteriormente: as enigmáticas imagens do ouro e do esquecimento. Os dois versos finais, compostos em anáfora, indicam uma espécie de sedução. Em nossa tradução, diferindo das disponíveis em língua portuguesa,<sup>137</sup> optamos, assim como no original, pelo uso do verbo “pôr”, em detrimento de “acorrentar” (existente também no alemão – “ketten”), para ressaltar a repetição do mesmo na segunda estrofe, assim como pela ênfase em certa passividade evocada pela expressão tal como fora utilizada pelo poeta. A preposição “an”, que dá início ao verso, coaduna com a concepção que nos propusemos a seguir, sendo “an die Kette(n) legen” [“pôr em corrente(s)”] usado habitualmente para referir-se a animais.

Nas estrofes subseqüentes dá-se início às referências a certa “palavra”. Esta que “quer alvorecer junto aos dias” (em oposição à noite anteriormente mencionada) é descrita como “sobrevoadada de estrelas”<sup>138</sup> e “sobrerregada de mar”. A terceira estrofe é composta em certo paralelismo sintático, bem como uma conformidade através da repetição dos

<sup>136</sup> GAFFIOT. *Dictionnaire Illustré Latin-Français*, p. 46.

<sup>137</sup> CELAN. *Hermetismo e hermenêutica*. Tradução de Flávio R. Kothe, p. 53; CELAN. *Sete rosas mais tarde*. Tradução de João Barrento e Y. K. Centeno, p. 69.

<sup>138</sup> É relevante aproximar tal expressão a um uso feito da mesma posteriormente, na “Alocução na entrega do Prêmio Literário da Cidade Livre e Hanseática de Bremen”, em 1958: “São os esforços de quem, *sobrevoadado por estrelas que são obra humana*, de quem, sem tecto, também neste sentido até agora nem sonhado e por isso desprotegido da forma mais inquietante, vai ao encontro da língua com a sua existência, ferido de realidade e em busca de realidade” (CELAN. *Arte poética*. Tradução de João Barrento, p. 34. Grifo nosso).

versos, seguidos por orações subordinadas/relativas. Na quarta, por sua vez, o motivo da “noite” é novamente trazido à baila, em articulação com a “palavra”: “à noite” a (palavra, apostrofada, de certa maneira) “sobrevoadada de estrelas,/ a sobreirregada de mar”. Ainda, a ela a (palavra) silenciada. Na terceira e quarta estrofes, respectivamente, aparecem também motivos eloqüentes e agudos, como “a matilha que o atacou pelas costas”<sup>139</sup> e o “sangue” da palavra silenciada, que “não coagulou,”<sup>140</sup> quando o/ dente venenoso/ atravessou as sílabas”.

A quinta estrofe consiste de um verso solitário, pivô do poema, que o articula ao seu título e modifica radicalmente a orientação dos versos subseqüentes: “A ela a palavra silenciada”. O termo “erschwiegene”, além de uma junção atípica, conta com o prefixo “er”, que denota as idéias de causar, produzir, originar, fazer, algo conseguido com esforço.<sup>141</sup> Assim como no título, o poema põe à mostra a idéia de uma palavra *produzida*, *conseguida com esforço* por meio do silêncio. O silêncio é dotado de notável positividade.

A sexta estrofe evoca as “outras” palavras, contra as quais a “palavra silenciada” – esta contrapalavra – se posiciona. As outras são palavras prostituídas (“umhurt”) pelos ouvidos dos carrascos, são as palavras fáceis, objeto da luta na qual o poeta se empenha.

<sup>139</sup> Com respeito à força desta formulação conectada à palavra poética, ainda em articulação à forma de argumentação jurídica referida no título do poema, Wiedemann menciona possível relação com as acusações de plágio feitas por Claire Goll, que têm início algum tempo antes da composição deste e de outros poemas (WIEDEMANN. *KG*, p. 641).

<sup>140</sup> A imagem da coagulação ou cristalização (em certa medida cara também a Walter Benjamin) tem diversas ocorrências na obra celaniana. A título de exemplo, o poema “COAGULA”, do livro *AW* (que contém possível menção indireta ao assassinato de Rosa Luxemburg). Talvez se possa falar no ato de escrever como um coagular; na palavra como uma condensação de algo fluido ou difuso. Do verso em questão pode-se pensar que parece haver, de fato, um veneno que impede tal coagulação.

<sup>141</sup> No dicionário *Wahrig*, de maneira mais detalhada, os verbos com o prefixo “er-” são agrupados principalmente entre os que expressam a idéia de *causar* e *fazer*; aqueles que remetem à noção de deixar *nascer*, *produzir*, *criar* e *provocar*; conseguir resultado e para designar uma pequena ação ou *início de um ato* ou ação (WAHRIG (Hrsg.). *Der kleine Wahrig*. Wörterbuch der deutschen Sprache, p. 294). Em *Langenscheidt*, por sua vez, mencionam-se os verbos com o prefixo que expressam a idéia de tornar-se algo, da aquisição de novas propriedades; os que denotam a noção de conseguir resultado através de um ação ou processo de pensamento e a idéia de início (GÖTZ; HAENSCH; WELLMANN. *Langenscheidt Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*, p. 303).



Em verso sonoro, através de aliteração, a palavra silenciada “testemunha por último” (“zeugt es zuletzt”).

Detenhamos-nos neste ponto para um breve excuro. A dedicatória do poema a René Char deve ser destacada e, junto dela, os entrecruzamentos do poema. Wiedemann menciona que no mesmo caderno da impressão inaugural de “Argumentum e Silentio” consta a tradução feita por Celan de “A la santé du serpent” (“Der Schlange zum Wohl”), de Char.<sup>142</sup> Tal poema consta num volume, da edição francesa, denominado *Le Poème pulvérisé*, que inclui, dentre outros, o texto “Argument”:

Os homens de hoje querem o poema à imagem de sua vida,  
feita com tão pouca atenção, tão pouco espaço e queimada de  
intolerância.  
Porque não lhes é mais permitido agir supremamente com  
a preocupação fatal de se destruir por seu semelhante, porque  
a riqueza inerte deles os freia e aprisiona; os homens de hoje,  
o instinto enfraquecido, perdem, mesmo se conservando vivos,  
até a poeira de seus nomes.  
Nascido do apelo do futuro e da angústia da retenção, *o*  
*poema, elevando-se de seu poço de lama e estrelas,*<sup>143</sup> *será*  
*testemunha em quase total silêncio,* que não há nada nele que  
não exista verdadeiramente noutra parte, nesse rebelde e  
solitário mundo de contradições.<sup>144</sup>

É preciso que o poeta silencie, e o silêncio do poema é testemunha efetiva. Quaisquer palavras, tentativas de articulação, demonstram-se irrealis e fúteis. O problema da indizibilidade da experiência – “unsagbar” ou “Sprachlosigkeit” – configura aquilo que, ambivalentemente, atrela carrasco e vítima. A impronunciabilidade encontra-se em ambos os lados. O silêncio da poesia de Celan, contudo, difere sensivelmente do silêncio dos carrascos, por sua eloquência, por tudo aquilo que tem a mostrar.

<sup>142</sup> WIEDEMANN. *KG*, p. 640.

<sup>143</sup> Cf. verso 4 da segunda estrofe de “Argumentum e Silentio”: “a palavra sobrevoada de estrelas” e, ainda, nota 138 (sobre “Alocução em Bremen”).

<sup>144</sup> CHAR. *O nu perdido e outros poemas*. Tradução Augusto Contador Borges, p. 159. Grifo nosso.

Márcio Seligmann-Silva efetua um cuidadoso transcurso sobre o verbo “zeugen”, em *O local da diferença*. Em nota no texto intitulado “Após ‘violento abalo’”, Seligmann-Silva parte de um trecho de Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que conduz ao rico espectro, no alemão, do verbo ou radical em questão. Nas palavras de Benjamin: “um das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar (“erzeugen”) uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde”.<sup>145</sup> *Zeugen* abarca, diz, não apenas a noção do *testemunhar*, como também *gerar* e *procriar*, no que tange ao papel masculino na reprodução. O verbo utilizado, *erzeugen*, que conta ainda com o prefixo “er” supracitado, denota a idéia de produzir, gerar, provocar, conseguir. A significação do verbo como gerar é, segundo Seligmann-Silva, derivada de *Zeug* – material, coisa –, por sua vez, oriundo de *ziehen*, que significa puxar, retirar. *Zeugen*, em sua acepção de testemunhar, também se originaria de *ziehen*, tal como na expressão “das Ziehen vor Gericht” – “citar alguém [diante do] tribunal”<sup>146</sup> ou também “jemanden vor Gericht ziehen” (“citar alguém perante o tribunal”).

Consta em “Após ‘violento abalo’”, ainda, outra menção de Walter Benjamin do verbo, igualmente benjaminiana ao jogar com a duplicidade e remeter à variabilidade da palavra alemã, em *Rua de mão única*: “Überzeugen ist unfruchtbar” – que pode ser traduzido por “convencer é infecundo”, porém sem negligenciar a composição *Überzeugen*, passível de ser compreendida como *supergerar* e *supercriar*. Seligmann-Silva, com Sigfrid Weigel, ressalta que na frase Benjamin entrecruza sua filosofia da linguagem e da história, na qual critica a visão instrumental da linguagem na modernidade e, por sua vez, a criação intelectual, no caso, sexualizada. *Überzeugen* teria ainda forte conotação jurídica,

<sup>145</sup> BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA. Após “violento abalo”. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 29.

<sup>146</sup> SELIGMANN-SILVA. Após “violento abalo”. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 29.

considerando seu uso original de “convencer alguém no tribunal por meio de testemunhos”.<sup>147</sup> A afirmação benjaminiana sugere, segundo Seligmann-Silva no debate em questão, que não somente a linguagem do conhecimento é vazia, como também a linguagem da criação, super ou sobrecriação:

Esse espaço assombrado aberto pela poética do convencer, onde criação e “verdade dos fatos” embatem-se, é o próprio terreno onde o testemunho se dá. Nele a citação (em termos literários e jurídicos) desdobra a sua lógica de descontextualização (de descolamento do suporte “originário”). (...) A voz testemunhal não é apenas falo e fonocêntrica, mas sim, antes, deve ser pensada como espaço escritural e ambíguo.<sup>148</sup>

O que a reflexão de Márcio Seligmann-Silva destaca e a lírica celaniana sinaliza é o espaço onde se dá o testemunho, bem como a palavra poética – palavra silenciada. Esta testemunha “em quase total silêncio”, como aponta Char, diferentemente do testemunho totalizante e falocêntrico, atrelado a regras positivistas, que ambiciona compreender os eventos em sua completude<sup>149</sup>. O teor testemunhal que interessa a Seligmann-Silva e que nos aproxima da poesia de Celan é o que “funcionaria no registro dos traços e rastros (*Spuren*) e da escritura ruínosa da memória (que sempre está articulada ao esquecimento)”.<sup>150</sup> O poema de Celan, intitulado pela expressão aparentemente jurídica, distancia-se, enfim, de um testemunho jurídico, ao tematizar a “palavra silenciada” e argumentar através do silêncio e da ruína da palavra atrelada a este.

Na estrofe final do poema “Argumentum e Silentio” indaga-se, enfim, “onde alvora” a palavra; aquela que queria alvorecer junto aos dias alvoreceria talvez junto à noite, em versos igualmente silenciosos. E, assim como o poema, que, também em ruína,

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>148</sup> SELIGMANN-SILVA. Após “violento abalo”. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 29-30 *passim*.

<sup>149</sup> É preciso ressaltar que a noção de um testemunho completo funciona apenas como uma espécie de contra-modelo, uma vez que mesmo aquele do âmbito jurídico ou que tenha a pretensão de dizer tudo depara-se com sua impossibilidade.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 30.

nos deixa em eloqüente silêncio, abandonamos quaisquer pretensões de compreensão totalizante dele, em respeito àquilo que é exterior ao saber.

### 3.3 ERVAS, ESCRITA DISPERSA

Se a língua alemã possibilita a composição de palavras através da junção permanente, por vezes atípica, das mesmas, sem que nenhuma delas, especialmente no caso da poesia aqui abordada, seja destituída de importância; ainda, se tal recurso recebe uma utilização digna de atenção em Celan, é preciso destacar que, a partir do tomo *Sprachgitter* (SG) – *Grade de linguagem* –, em todos os títulos de suas obras é utilizado tal princípio. Traduções tão diversas para o português, que variam desde *Grade verbal*, de Flávio Kothe, *Prisão da palavra*,<sup>151</sup> de Cláudia Cavalcanti, e *Grelha de linguagem*, de João Barrento e Y. K. Centeno, evidenciam a complexidade da composição e diferentes soluções na tradução. A linguagem, a palavra, o verbo seriam aprisionados pela grade ou material mesmo que a compõe e, portanto, aprisionantes? A palavra composta por Paul Celan permite e sustenta a ambigüidade que suscita.

O volume, publicado em 1959, compreende seis ciclos não intitulados de 33 poemas, de ordenamento cronologicamente relativo, cuja composição data aproximadamente do período de 1955 a 1958. Trata-se do volume mais estreito de Celan, de um período do qual se tem registro de apenas três poemas não publicados. Wiedemann menciona uma carta de Paul Celan a Hermann Lenz na qual se faz referência a esta possível “coibição” em relação à escrita: “Mas acredite, eu teria escrito mais, se – ainda tivesse

---

<sup>151</sup> Consideramos que a opção pela palavra “prisão” na tradução sobre-interpreta e restringe a expressão cunhada pelo poeta.

podido escrever. Pois tenho um ano tão sem palavras atrás de mim – *atrás* de mim? – que devo duvidar se este estado jamais encontra um fim”.<sup>152</sup>

Dentre os poemas compreendidos, chama-nos a atenção “À distância” (“In die Ferne”) e “Baixa-mar” (“Niedrigwasser”)<sup>153</sup> sendo, deste, versos como:

(ninguém  
nos cortou a palavra da –), construíram  
o gancho para fora – um pontal, diante  
de um pequeno  
inavegável silêncio<sup>154</sup>

O poeta vale-se, aqui, dos parêntesis, dos versos curtos e condensados – coágulos –, traços e destacada tematização do silêncio.

Mencionemos, também, o poema “Blume”, “Flor”, motivo da tradição literária por excelência, “assunto de poetas de todos os tempos”,<sup>155</sup> evocada por Celan na ocasião como “Flor – palavra de cegos”. Flávio Kothe observa que o poeta, de maneira contrária à distorção beletrista operada através da noção de que “flor é a palavra flor”, fala de uma flor palavra de cegos, regada por lágrimas, de uma arte que não deve existir para enfeitar o mundo.<sup>156</sup> Harbusch, por sua vez, afirma que este poema, antes intitulado “Fleur”, é uma réplica à famosa passagem de Mallarmé de “Crise de vers”,<sup>157</sup> além de uma das primeiras palavras que seu filho tentou articular.<sup>158</sup> Gadamer comenta o mesmo poema e ressalta que

<sup>152</sup> “Aber glaub mir, ich hätte längst geschrieben, wenn – ich noch schreiben könnte. Denn ich habe ein so wortloses Jahr hinter mir – *hinter* mir? –, daß ich daran zweifeln muß ob dieser Zustand je ein Ende findet” (CELAN *apud* WIEDEMANN. *KG*, p. 643).

<sup>153</sup> Os poemas “À distância” e “Baixa-mar” contam com tradução nossa em anexo.

<sup>154</sup> No original: CELAN. *KG*, p. 112. Grifo do autor.

<sup>155</sup> ROSENTHAL. O desafio de traduzir Paul Celan. *Tradução & Comunicação* – Revista Brasileira de Tradutores, p. 165.

<sup>156</sup> KOTHE *apud* ROSENTHAL. O desafio de traduzir Paul Celan. *Tradução & Comunicação* – Revista Brasileira de Tradutores, p. 166.

<sup>157</sup> “Digo: uma flor! E, fora do esquecimento que minha voz relega algum contorno, como algo diferente dos cálices sabidos, musicalmente se ergue, idéia propriamente e suave, a ausente de todos os buquês” (MALLARMÉ *apud* HARBUSCH. *Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências*. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea*, p. 40).

<sup>158</sup> HARBUSCH. *Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências*. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea*, p. 40.

é “absolutamente inócuo imaginar que se poderia adivinhar, pela leitura do poema, que se trata do filhinho de Celan descobrindo um dia a palavra ‘flor’ como uma promessa”.<sup>159</sup> O autor considera que algumas informações externas podem ser preciosas, mas que não precisamos saber este dado – a “flor”, no poema, se vincula a uma história de crescimento e eclosão, não somente, como em Hölderlin, a “flor da palavra” (sendo “palavra” correspondente a “linguagem”). Crescer um em direção ao outro, diz, pode acontecer em várias constelações diferentes.<sup>160</sup>

A seguir, inclui-se, em sua integridade, o poema “Stretto”, último do livro *SG* e mais extenso de Celan publicado em vida, atípico por sua extensão, sob o qual iremos nos deter mais cautelosamente.

## STRETTO

\*

Carregados para o  
campo  
com a marca inconfundível:

5 ervas, escrita dispersa.<sup>161</sup> As pedras, brancas,  
com as sombras das folhas:  
Não leias mais – olha!  
Não olhes mais – vai!

Vai, tua hora

## ENGFÜHRUNG

\*

Verbracht ins  
Gelände  
mit der untrüglichen Spur:

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

Geh, deine Stunde

<sup>159</sup> GADAMER. *Quem sou eu, quem és tu?*, p. 128.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> Sobre a tradução deste verso cabe mencionar o que Peter Szondi observa a respeito da tradução francesa de Jean Daive, provavelmente comentada com o poeta, na qual ocorre o mesmo que na tradução portuguesa: “Herbe, écrite: désassemblée.” Na observação, destaca que a tradução suprime o equívoco, a ambigüidade e, portanto, a polissemia gramaticalmente possível do alemão – daquilo que é disperso referir-se à erva ou, alternativa ou simultaneamente, àquilo que é carregado. A supressão do equívoco operada pela tradução, ainda que autorizada pelo poeta, não indica tratar-se do verdadeiro sentido que o equívoco do original permite afirmar; a ambigüidade não consiste em um defeito, nem um traço estilístico, mas estrutura mesma do texto poético (SZONDI. *Estudios sobre Celan*, p. 51).

<sup>162</sup> Em nota, o tradutor espanhol do ensaio de Peter Szondi afirma que embora no alemão “Kelchblatt” designe, de fato, “sépala”, opta pela tradução por “folha do cálice” da flor. Tal opção é justificada uma vez que, recuperando o termo “folha” (*Blatt*) e “cálice”, aproxima-se do uso feito por Celan da linguagem botânica, pois seu alemão não seria um “alemão esperado”, mas um “alemão traduzido”, que se deve “aprender a ler em sua ressemantização”. Ademais, ao traduzir por “sépalo”, argumenta, perde-se a referência à folha de papel na qual se escreve o poema (SZONDI. *Estudios sobre Celan*, p. 74-75).

<sup>163</sup> CELAN. *Sete rosas mais tarde*. Tradução de João Barrento, p. 83-95.

10 não tem irmãs, tu estás –  
estás em casa. Uma roda, lenta,  
rola para fora de si, os raios  
trepam,  
trepam, em campo enegrecido, a noite  
15 não precisa de estrelas, em parte alguma  
perguntam por ti.

\*

Em parte alguma  
perguntam por ti –

20 O lugar onde estavam tem  
um nome – não o  
tem. Eles não estavam lá. Havia  
qualquer coisa entre eles. Não  
conseguiam ver através dela.

25 Não viam, não,  
falavam de  
palavras. Nenhum  
acordou, o  
sono  
30 veio e assaltou-os.

\*

Veio. Veio. Em parte alguma  
perguntam –

Sou eu, eu,  
35 estava entre vós, estava  
aberto, era  
audível, toquei-vos, a vossa respiração  
obedeceu, sou  
eu ainda, mas vocês  
40 estão a dormir.

\*

Sou eu ainda –

Anos (*sic*)  
anos, anos, um dedo  
45 desce e sobe a tactear, tateia  
à sua volta:  
Costuras, palpáveis, aqui  
abre-se muito, aqui  
voltou a fechar-se – quem  
50 a cobriu?

\*

hat keine Schwestern, du bist –  
bist zuhause. Ein Rad, langsam,  
rollt aus sich selber, die Speichen  
klettern,  
klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht  
braucht keine Sterne, nirgends  
fragt es nach dir.

\*

Nirgends  
fragt es nach dir –

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

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

\*

Kam, kam. Nirgends  
fragt es –

Ich bins, ich,  
ich lag zwischen euch, ich war  
offen, war  
hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem  
gehörte, ich  
bin es noch immer, ihr  
schlaft ja.

\*

Bin es noch immer –

Jahre.  
Jahre, Jahre, ein Finger  
tastet hinab und hinan, tastet  
umher:  
Nahtstellen, fühlbar, hier  
klafft es weit auseinander, hier  
wuchs es wieder zusammen – wer  
deckte es zu?

\*

<sup>164</sup> CELAN. *KG*, p. 113-118.

Cobriu- -a – quem?	Deckte es zu – wer?
Veio, veio. 55 Veio uma palavra, veio, veio pela noite, queria brilhar, queria brilhar.	Kam, kam. Kam ein Wort, kam, kam durch die Nacht, wollt leuchten, wollt leuchten.
Cinza. Cinza, cinza. 60 Noite. Noite-e-noite. – Desce para os olhos, os húmidos.	Asche. Asche, Asche. Nacht. Nacht-und-Nacht. – Zum Aug geh, zum feuchten.
*	*
Desce para os olhos, os húmidos –	Zum Aug geh, zum feuchten –
Furacões. Furacões, de sempre, turbilhão de partículas, o resto, 70 tu sabes bem, lemo-lo no livro, era ilusão.	Orkane. Orkane, von je, Partikelgestöber, das andre, du weißt ja, wir lasens im Buche, war Meinung.
Era, era 75 ilusão. Como nos tocámos – nós, com estas mãos?	War, war Meinung. Wie faßten wir uns an – an mit diesen Händen?
80 Estava também escrito que – Onde? Nós pusemos um silêncio sobre isso, apaziguamos o veneno, grande, um 85 silêncio verde, uma sépala, <sup>162</sup> suspenso dela um pensamento de coisa vegetal – verde, sim, suspenso, sim, 90 sob céu ardiloso.	Es stand auch geschrieben, daß. Wo? Wir taten ein Schweigen darüber, giftgestillt, groß, ein grünes Schweigen, ein Kelchblatt, es hing ein Gedanke an Pflanzliches dran – grün, ja, hing, ja, unter hämischem Himmel.
De, sim, coisa vegetal.	An, ja, Pflanzliches.
Sim. 95 Furacões. Tur- bilhão de partículas, restou tempo, restou, para o tentar na pedra – era	Ja. Orkane, Par- tikelgestöber, es blieb Zeit, blieb, es beim Stein zu versuchen – er



hospitaleira, não  
100 cortava a palavra. Que  
bom tempo passámos:

Granulosa,  
granulosa e fibrosa. Hasteada,  
compacta;  
105 cacho e irradiação; forma de rim,  
espalmada e  
grossa; leve, ra-  
mificada – : ela, aquilo  
não cortava a palavra, aquilo  
110 falava,  
gostava de falar a olhos secos antes de os fechar.

Falava, falava.  
Era, era.

Nós  
115 não cedíamos, ficávamos  
no meio, um  
castelo de poros, e  
aquilo veio.

Veio ter connosco, a-  
120 travessou, remendando  
invisível, remendando  
a última membrana,  
e  
o mundo, um cristal de mil faces,  
125 começou a formar-se, a formar-se.

\*

A formar-se, a formar-se.  
Depois –

Noites, desconjuntas. Círculos,  
130 verdes ou azuis, quadrados  
vermelhos: o  
mundo investe o seu mais íntimo  
no jogo com as novas  
horas. – Círculos  
135 vermelhos ou pretos, quadrados  
claros, nem uma  
sombra alada,  
nem uma  
mesa de medições, nem uma  
140 alma de fumo sobe para se juntar ao jogo.

\*

Sobe para  
se juntar ao jogo –

No abrigo da coruja, na

war gastlich, er  
fiel nicht ins Wort. Wie  
gut wir es hatten:

Körnig,  
körnig und faserig. Stengelig,  
dicht;  
traubig und strahlig; nierig,  
plattig und  
klumpig; locker, ver-  
ästelt –: er, es  
fiel nicht ins Wort, es  
sprach,  
sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie schloß.

Sprach, sprach.  
War, war.

Wir  
ließen nicht locker, standen  
inmitten, ein  
Porenbau, und  
es kam.

Kam auf uns zu, kam  
hindurch, flickte  
unsichtbar, flickte  
an der letzten Membran,  
und  
die Welt, ein Tausendkristall,  
schoß an, schoß an.

\*

Schoß an, schoß an.  
Dann –

Nächte, entmischt. Kreise,  
grün oder blau, rote  
Quadrate: die  
Welt setzt ihr Innerstes ein  
im Spiel mit den neuen  
Stunden. – Kreise,  
rot oder schwarz, helle  
Quadrate, kein  
Flugschatten,  
kein  
Meßtisch, keine  
Rauchseele steigt und spielt mit.

\*

Steigt und  
spielt mit –

In der Eulenflucht, beim

145 lepra petrificada,  
nas  
nossas mãos fugidas, na  
última rejeição,  
por cima da  
150 barreira das balas junto do  
muro soterrado:

visível, de  
novo: as  
estrias, os

155 coros, naquele tempo, os  
salmos. Ho, ho-  
sana.

Há  
então ainda templos de pé. Uma  
160 estrela  
tem de certo ainda luz.  
Nada,  
nada está perdido.

Ho-  
165 sana.

No abrigo da coruja, aqui,  
as conversas, cinza do dia,  
das marcas de água subterrâneas.

\*

170 (– – cinza do dia,  
das  
marcas de águas subterrâneas –

Carregado  
para o campo  
175 com  
a marca  
inconfundível:

Ervas.  
Ervas,  
180 escrita dispersa.)<sup>163</sup>

versteinerten Aussatz,  
bei  
unsern geflohenen Händen, in  
der jüngsten Verwerfung,  
überm  
Kugelfang an  
der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs  
neue: die  
Rillen, die

Chöre, damals, die  
Psalmten. Ho, ho-  
sianna.

Also  
stehen noch Tempel. Ein  
Stern  
hat wohl noch Licht.  
Nichts,  
nichts ist verloren.

Ho-  
sianna.

In der Eulenflucht, hier,  
die Gespräche, taggrau,  
der Grundwasserspuren.

\*

(– – taggrau,  
der  
Grundwasserspuren –

Verbracht  
ins Gelände  
mit  
der untrüglichen  
Spur:

Gras.  
Gras,  
auseinandergeschrieben.)<sup>164</sup>

Que fazer com estes versos, com que mão tocá-los, após uma leitura de um só fôlego? Talvez, na diversidade de abordagens que temos encontrado nesta experiência de leitura, a única regularidade seja, novamente, a necessidade de continuar lendo para deixar que se mostrem os vestígios, mesmo que pareçam escassos à primeira vista. Os versos

curtos, a repetição de palavras e a condensação de temas se fazem ressaltar, em comparação, a título de exemplo, com a obra inaugural de Celan – não na evolução da obra, como mencionado anteriormente, mas na trajetória da poética celaniana em sua radical operação com a língua. A extensão do poema contrasta, contudo, com outros poemas contemporâneos e com a obra tardia de Celan de maneira geral. Será o condensar/concentrar/cristalizar da palavra o estreitamento aqui operado?

As dificuldades acenam imediatamente. Porém revelam-se meios tradicionais dos quais se serve a leitura, sobretudo no que tange aos textos mais obscuros que, distantes de levar a uma compreensão – a nosso ver, na dupla acepção do termo: entendimento, apreensão e abrangência, totalidade –, não apenas falseiam a leitura, afirma Peter Szondi, mas também a leitura que o lê.<sup>165</sup> Poder-se-ia, diz, recorrer ao método das passagens paralelas, da confrontação de um verso ou passagem que não se entende, obscura, com outras passagens da obra do autor na qual figuram algumas das mesmas expressões, as quais se acredita compreender. Acompanhamos o posicionamento de Szondi quando afirma que mesmo no caso em que se pretende que haja identidade de sentido entre uma ou várias expressões em ambos os lugares, o que, em si, já é duvidoso, e mesmo no caso em que a interpretação que se tem por segura em uma das passagens pareça iluminar o sentido do uso dessa mesma palavra no verso que se tenta compreender, dito verso se faz mais claro, mas

---

<sup>165</sup> SZONDI. *Celan-Studien*, p. 47. Peter Szondi estabeleceu amizade com Paul Celan e Jean Bollack em 1959. Tornou-se profundo conhecedor da poesia de Celan. Debruça-se sobre a obra deste no volume *Celan-Studien*, publicado pela Suhrkamp Verlag, no qual consta um capítulo dedicado ao poema em questão, intitulado “Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts”. Disponível em tradução para a língua espanhola sob o título “Lectura de ‘Strette’. Ensayo sobre la inteligibilidad del poema moderno”, em SZONDI. *Estudios sobre Celan*. Madrid: Trotta, 2005. Embora a leitura de Szondi seja extensa, exaustiva e por demais detalhada para nosso propósito, será evocada, na medida do possível, ao longo deste debate. Isto se deve ao intuito de tornar acessível ao leitor de língua portuguesa a recepção de Celan por parte deste consagrado estudioso, exposto, é claro, de maneira crítica e reflexiva.

não por isso se compreende, já que só é o que é nesse uso particular, o qual, precisamente, resiste à compreensão.<sup>166</sup>

Antoine Compagnon faz, também, críticas ao método das passagens paralelas (*Parallelstellenmethode*). Afirma que mesmo os partidários da morte do autor jamais renunciaram a falar de *ironia* e *sátira*, embora estas categorias não façam sentido sem uma suposição de intenção. O mesmo ocorreria, segundo Compagnon, com o recurso ao método em questão, definido como aquele que, “para esclarecer uma passagem obscura de um texto, prefere uma outra passagem do mesmo autor a uma passagem de um outro autor”.<sup>167</sup> Posteriormente, agrega que o referido método pressupõe não apenas a pertinência da intenção do autor para a interpretação de um texto, mas também a coerência de tal intenção.<sup>168</sup> Compagnon afirma, então, que a hipótese de intenção é uma hipótese de coerência (do texto, da obra), que legitima aproximações e oferece alguma probabilidade de serem índices suficientes – “Sem coerência pressuposta no texto, isto é, sem intenção, um paralelismo é um índice frágil demais, uma coincidência aleatória: não podemos nos fundamentar na probabilidade de uma palavra ter o mesmo sentido em duas ocorrências diferentes”.<sup>169</sup> Compagnon faz também referência a Szondi e a outros autores que solucionam o problema da possibilidade de contradição entre passagens paralelas do mesmo autor através da história do texto: “a palavra *solitude* em *O spleen de Paris* não esclarece necessariamente a palavra *solidão* em *As Flores do Mal*; Baudelaire, que reivindicava o direito de contradizer-se, pode ter mudado de opinião nesse meio tempo”.<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> SZONDI. *Celan-Studien*, p. 47-48.

<sup>167</sup> COMPAGNON. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p. 68.

<sup>168</sup> COMPAGNON. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p. 75.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

O posicionamento aqui adotado é, antes, o de dedicar atenção aos motivos e expressões que se repetem, mas sem atribuir-lhes identidade de sentido, ter em conta a polissemia de cada um, considerar a diferença engendrada na repetição e, em especial, abandonar a compreensão em sua forma mais antiquada, da busca de sentido. Repetimos com Szondi: a passagem é o que é em seu uso que resiste à compreensão. Não se considera privilegiada uma elucidação que o autor<sup>171</sup> oferece de seu texto, porém tampouco privilegia-se a explicação do leitor ou crítico.

“Engführung” designa, de fato, no alemão, termo oriundo da música, “stretto” (de “strictus”), realização de tema imitativo de uma fuga, fragmentos do tema ou diálogo contrapontístico no qual tema e resposta se perseguem, num “afunilamento”. Sabemos da insuficiência deste dado no tratamento do texto poético e que não deve, assim, orientar ingenuamente a nossa leitura, conduzindo-nos à busca dos princípios musicais da composição. Não se deve, contrariamente, negligenciar este vestígio e deixar de ouvir o que diz, de maneira flexível e não totalizante, “Engführung”. Para Szondi, o princípio de composição que em música se conhece por este nome, “estrito”, dá conta de uma parte da função dos versos repetidos e da relação estreita, apertada (estrita) estabelecida entre as nove partes do poema. Estas se apresentam, por outro lado, como vozes, sendo-as, verdadeiramente, não apenas no sentido musical do termo.<sup>172</sup>

Na primeira das nove partes, observam-se os verbos no presente e no imperativo. De início, o leitor se encontra num contexto desconhecido, mesmo que se trate como se devesse conhecer, é “carregado” a um lugar estranho e estrangeiro. Nem se sabe, porém, o

---

<sup>171</sup> Normalmente, fala-se em passagem paralela de um mesmo autor sem especificar, contudo, a natureza da passagem que se supõe que deverá lançar luz sobre o texto. Deve-se ao menos mencionar que é possível supor uma diferença entre a elucidação que o autor oferece de uma passagem em paratextos e a ocorrência repetida ao longo da mesma obra ou, no caso de Celan, entre poemas de um mesmo ciclo ou de ciclos distintos.

<sup>172</sup> SZONDI. *Celan-Studien*, p. 56.

que é “carregado”, o que permite ao leitor pensar que ele também o é; vê-se deslocado para o interior do texto, de maneira que já se torna impossível distinguir entre aquele que lê e o que lê, pois o sujeito leitor coincide com o sujeito da leitura.<sup>173</sup>

“Ervas, escrita dispersa. As pedras, brancas,/ com as sombras das folhas” – “auseinandergeschrieben” já sugere a separação ou dispersão das ervas, como quando pisadas, porém com o verbo “schreiben”, “escrever”, seguido pelo branco e o escuro – papel e letra. Com o método relativamente convencional de Hugo Friedrich, ao se referir à lírica moderna, poder-se-ia ressaltar a associação entre palavra e coisa, o concreto e o abstrato e, portanto, de uma paisagem que é também texto. Szondi refere-se a tal verso com agudeza, afirmando que, no comentário de texto tradicional, baseado em uma retórica tradicional, nos diria indubitavelmente que a erva da paisagem se compara às letras e que a analogia entre ambas (segundo a definição aristotélica de metáfora) permite ao poeta dizer tais versos, e ao leitor, compreender que a *erva se parece às letras dispersas*. Pois, então, não se trata expressamente de letras – e o que é o texto poético senão a textura do verbo? – senão, com efeito, de erva. A erva encontra-se “escrita dispersa” – a erva também é letra, a paisagem também é texto.<sup>174</sup>

“Não leias mais – olhe!/ Não olhes mais – vai!”.<sup>175</sup> ainda no horizonte da leitura do texto-lugar, poesia-paisagem, o poema exorta a ir para além da textualidade da paisagem e considerá-la como tal, como incita Szondi: a poesia deixa de ser *mimesis*, representação – torna-se realidade (posteriormente indaga, ainda, se tais ordens se dirigem à palavra ou ao

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 48-49.

<sup>174</sup> SZONDI. *Celan-Studien*, p. 50.

<sup>175</sup> Sobre os mesmos versos, Blanchot ressalta “a vista pois (talvez), mas em *vista* sempre de um movimento, associada a um movimento: como se se tratasse de ir em direção ao chamado desses olhos que vêem mais além do que há que ver: *olhos cegos ao mundo, olhos que a palavra submerge até a cegueira*, e que olham (ou têm seu lugar) *no conjunto das fissuras do morrer*.” (BLANCHOT. *La bestia de Lascaux*: el último en hablar, p. 57. Grifo do autor indicando menção ou paráfrase do poema).

poeta/leitor). Realidade poética, texto que se projeta sobre si mesmo, que se constitui como realidade,<sup>176</sup> pode-se dizer: como coisa. Szondi deixa manifesto seu posicionamento, ainda no que se refere aos versos que seguem: a hora que não tem irmãos é a hora da morte; a poesia não mais descreve a realidade, mas faz existir o campo enegrecido. O texto não está a serviço da representação, ou melhor: passa-se do texto-representação ao texto-realidade. Há, para esse leitor, uma preocupação do poeta em respeitar a realidade estética de sua poesia, quase inteiramente debruçada sobre a memória dos mortos. O aspecto tangenciado neste debate, a saber, o problema da *mimesis*, da representação e o texto poético de Celan, suscita-nos especial interesse e, portanto, será abordado novamente ao longo do presente estudo.

Cada uma das partes subseqüentes, divididas por asteriscos, inicia-se com os versos que finalizavam a parte precedente; sutilmente modificados, entretanto, ou recompostos, invertidos, com novas pausas, deslocados para a direita, deixando vazios no papel.

“O lugar onde estavam tem/ um nome – não o/ tem. Eles não estavam lá.” Opõem-se, no início destes versos, fato e palavra, neste jogo em que se afirma o fato, seguido pelo nome, nega-se o nome e, depois, nega-se o fato. Opera-se uma inversão temporal através da passagem dos verbos no presente, da parte anterior, para os verbos no passado e, posteriormente, um retorno ao presente.

Nas considerações de Szondi, o tecido de “Stretto” se dá precisamente na composição de *vozes* que formam as *partes* e na *relação entre as vozes* que, por sua vez, determinam a progressão do poema. Considera que compor um poema a partir de um modelo musical – pressuposto que não acolhemos integralmente – implica renunciar, numa parte do enunciado, à expressão discursiva. Assim sendo, não apenas as palavras, mas as

---

<sup>176</sup> SZONDI. *Celan-Studien*, p. 52.

frases e, de maneira muito particular, as *relações* (entre as vozes) devem ser lidas. Estas, porém, nunca podem ser estabelecidas com certeza, pois tais relações não discursivas devem ser traduzidas a uma língua de leitura que o é. O movimento entre o fato e a palavra acima mencionado é descrito na discussão como figura que na retórica se conhece por “correção”, a qual nos remete à composição musical e seu discurso, diz, considerada essencial na leitura de “Stretto”, que deve ser tomada com cuidado; não se sabe, ainda, as razões da correção. Sabe-se que “eles não estavam lá” porque “havia algo entre eles” – este “algo”, que não lhes permite ver através, tomará a palavra na parte três e será motivo do encaixe entre estas.<sup>177</sup> *Keines erwachte* – Szondi chama a atenção, uma vez mais, para a ambigüidade do texto em alemão – quem não acordou? As palavras ou as pessoas?

“Sou eu”, apresenta-se aquilo, “algo” que aparece entre eles, falando-lhes como nova voz no poema, “aberto” e “audível”, seguido pela evocação da temporalidade, através do *ticken*, que indica, no caso, tanto “fazer tic tac” quanto “tocar”, sendo a segunda eleita pelo tradutor português. Szondi conclui da passagem que o que apareceu entre eles, que não estavam lá, que dormem neste campo enegrecido que é a morte, o não-tempo, é também palavra, verbo, que teria a possibilidade, ao se fazer audível a eles, de acordá-los, de trazê-los à existência, de devolver-lhes à vida – efetuando a equação entre dormir, estar morto e não ouvir; e, por sua vez, entre viver e ouvir.<sup>178</sup> “Anos. Anos, anos”: nada se diz a respeito do tempo, apenas se nomeia – porém deve-se ler na insistência da repetição o que esta tem de essencial, diz Szondi: a duração. O tempo se torna espaço, superfície sobre a qual se move tateando.<sup>179</sup>

A quinta parte, central neste poema de nove partes, tem início, como as demais, com a repetição do verso que a precedeu, porém, no caso, com uma inversão sintática “cobriu-/ -

<sup>177</sup> SZONDI. *Celan-Studien*, p. 59-62 *passim*.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 68.



a –quem?”. As repetições das ações, a insistência em nomear conduz-nos a uma sensação de insuficiência da linguagem, o que, decerto, é relevante ao longo de toda a leitura, mas destacadamente nessa parte que opera um giro no poema. Na mesma parte afirma-se, ainda, que aquilo que veio, ou que também veio, se trata de uma palavra, que “queria brilhar”.

A sexta parte, a mais extensa delas, é designada por Szondi como a da criação do mundo ou recriação mediante o verbo. A referência à cosmogonia atomista de Demócrito – à citação que diz que nada existe além de átomos e espaços vazios, o demais é opinião (*Meinung*) – é trazida à tona, bem como a estrutura teológica de Dante, ambas mencionadas também por Wiedemann.<sup>180</sup> O “turbilhão de partículas”,<sup>181</sup> embora neste contexto cosmogônico, é designado por Paul Celan em cartas, como menção, “não apenas implícita”, à bomba atômica e à morte por ela.<sup>182</sup> Szondi considera que na mesma parte o texto parece distanciar-se da linguagem musical da composição para recair no discurso hermético tradicional.<sup>183</sup>

“Um/ silêncio/ verde”, este motivo que ressoa ao longo da obra celaniana, salta aos olhos para o nosso propósito, aparece, aqui, qualificado, caracterizado. Para Szondi, em vez de criar um novo mundo, no lugar de esperar a palavra (ou seja, a existência), na última hora, esta que não tem irmãs, eles puseram (“nós pusemos”) um silêncio sobre isso.<sup>184</sup>

Se se trata de um poema no qual se operam condensações, deve-se dar destaque à redução efetuada no “ensaio cosmogônico” da sexta parte, no qual a supressão da linguagem se faz através dos versos que se restringem aos verbos conjugados: “Falava, falava./ Era, era.” Com o verbo “falava”, abarca-se “ele”, “cortava a palavra” e “a olhos

<sup>180</sup> WIEDEMANN. *KG*, p. 668-669.

<sup>181</sup> “Partikelgestöber”. Cf. poema “Ein Dröhnen”: “Metapherngestöber”. In. CELAN. *KG*, p. 206.

<sup>182</sup> CELAN *apud* WIEDEMANN. *KG*, p. 668.

<sup>183</sup> SZONDI. *Celan-Studien*, p. 80.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 80.

secos antes de os fechar”; “era” abrange, por sua vez, “ela”, “a pedra”, “foi hospitaleira”. Para Szondi, a repetição dos verbos “falar” e “ser” constata e confirma a identidade do falar e do ser, por sua vez, do texto poético e da realidade poética.<sup>185</sup>

Deixemos alguns vazios e passemos a imagens da sétima e oitava partes, que parecem descrever uma transição efetuada no poema, através de motivos tais como a “alma de fumo” (remete-nos, inevitavelmente, ao poema “Todesfuge”?), “lepra petrificada”, a “última rejeição”, a “barreira de balas” e as “estrias”. Quanto à “última rejeição” – “der jüngsten Verwerfung” –, Szondi destaca que não pode designar outra coisa que o destino dos judeus, a última reprovação que sofreu Israel desde o começo de sua história – a “solução final”, *Endlösung*, o campo de extermínio. Sabe-se, diz, que os judeus deportados, no instante preciso de seu último suplício, rezavam e cantavam salmos. “Hosana”, em hebraico, designa o pedido de salvação, “Salva, por favor”. A salvação é a palavra, o verbo. A realidade e permanência dos templos está na palavra. Encontra-se, assim, na oitava parte, a evocação esperançosa do poder da palavra, da força da criação subjacente ao verbo, da origem verbal da realidade. Deve-se considerar a menção à força criadora da palavra em conexão com os campos de extermínio, como condição, por sua vez, dever poético e, como ressalta Szondi, não apenas o dever, mas, em especial, a necessidade poética perante os mesmos. A palavra criadora é aquela pronunciada pelos judeus deportados ao campo no momento de sua morte. No verso não se consegue, porém, destaca Szondi, pronunciar a palavra na primeira tentativa: os primeiros sons dirigidos a Deus são uma espécie de grito profano, quase vulgar – “Ho, ho-” – até reaparecer em estrofe posterior – “Ho-/ sana”. “Nunca demonstrou Celan de modo tão claro e de maneira tão convincente como em ‘Stretto’ a legitimidade do lema secreto de sua

---

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 82.

obra, seu caráter essencialmente não-pessoal e não-confessional”, afirma.<sup>186</sup> Na parte final, por sua vez, repetem-se os versos iniciais, sem que se trate, por certo, de um círculo, considerando o lugar da repetição, em especial, no presente poema.

À guisa de finalização, faz-se necessário evocar novamente a trajetória realizada neste trabalho de tentativa de incursão no legado celaniano, que partiu da “Todesfuge” em direção a outros poemas, daquilo que se supõe conhecido ao desconhecido. Se nos deparamos novamente com o inevitável pano de fundo da experiência traumática ou indizível, tenhamos no horizonte a modulação efetivada do silêncio ou da memória em “Todesfuge” e em “Stretto”.

Neste extenso e aparentemente inacessível poema, o percurso nas bordas do indizível se faz de maneira polissêmica e, ao mesmo tempo, precisa. Parte, em estreitamento, do lugar estranho, para a paisagem-texto, do abandono da representação para o ingresso na realidade poética como tal, da palavra como possibilidade de despertar aqueles que dormem e não a ouvem, para a origem verbal da criação, até a rejeição final, e da palavra criadora da salvação. O leitor encontra-se num território no qual a poesia congrega o primitivismo, a profanação, a ambigüidade, mas, simultaneamente, a composição musical, abandono da enunciação discursiva (talvez sem necessária opção pela composição musical), a metalinguagem, o experimento da forma e a salvação libertadora.

Nesta leitura, que não deseja pretender-se nem comentário de texto, nem exaustiva, em respeito ao expressivo silêncio dos versos condensados e estritamente estreitados, permite-se, ela também, estreitar-se para deixar seus vazios.

---

<sup>186</sup> SZONDI. *Celan-Studien*, p. 100-107 *passim*.

### 3.4 UM ÍNTEGRO SILÊNCIO, UMA PEDRA. A ROSA DO NADA, A DE NINGUÉM

Os versos acima se encontram, respectivamente, nos poemas “Para onde me caiu a palavra, a imortal” e “Salmo”, ambos do volume *Niemandrose, NR, A rosa de ninguém*, de 1963. Conta com quatro ciclos de 53 poemas, de relativo ordenamento cronológico. Celan dedica-o a Ossip Mandelstam, de quem fora tradutor para o alemão, poeta russo de origem judaica, aparente<sup>187</sup> vítima do stalinismo.

A publicação dessa coleção coincide ainda com o “caso Goll” (especialmente com uma fase “pública” do caso), no qual Claire Goll acusa o nosso poeta de ter plagiado a poesia de seu falecido marido, Yvan Goll. Barbara Wiedemann dedicara-se em profundidade ao estudo do caso<sup>188</sup> e afirma que se tratava, com efeito, de calúnia, uma vez que semelhanças entre a poesia de Celan e a obra póstuma de Goll teriam sido feitas através de manipulação por parte de Claire Goll, que conhecera a obra inaugural de Celan.<sup>189</sup> Por certo, uma acusação de tal natureza não permanecera sem efeitos – para além de seu aspecto jurídico, de tratar-se de um crime, representa também uma apropriação indevida, uma espécie de “roubo” da palavra do outro, justamente da língua “materna e assassina”; implicava acusar de criminoso aquele que fora vítima de um crime histórico e coletivo e

---

<sup>187</sup> Segundo Felstiner, em 1958 Celan acreditara na hipótese de que a morte de Mandelstam ocorrera durante a campanha de Hitler contra a União Soviética em 1941 e não anteriormente, na Sibéria (FELSTINER. *Paul Celan: Poeta, Supervivente, Judío*, p. 175). A imagem do poema como uma “mensagem na garrafa”, da “Alocução em Bremen” é articulada com o ensaio “Sobre o interlocutor”, de Mandelstam, 1913, no qual é descrito um passeio sobre as dunas entre as quais encontra-se uma garrafa e, em seu interior, o nome e destino de um poeta que naufragara. Felstiner menciona, ademais, que Celan teria se proposto a ser esse “destinatário secreto” de seu antecessor russo. Entre os diversos fatores que levaram a tal “comoção de reconhecimento” (Felstiner utiliza a expressão de Melville) cita que Mandelstam – “tronco de amêndoa”, o que, para Celan, era “estirpe judia”, diz – trabalhara como tradutor, havia tentado suicídio; como Celan, crescera estreitamente vinculado à mãe e, em função do pai, tinha ambivalente relação com o judaísmo; sofrera perseguição política e literária que não deixava de estar associada à sua origem; a partir de uma acusação de plágio, Mandelstam resgatara seu judaísmo. Tal nexos conduz Felstiner a afirmar que talvez explica-se o fato de Celan dizer que Mandelstam fora vítima do nazismo e não do exílio siberiano, como era a crença geral. (FELSTINER. *Paul Celan: Poeta, Supervivente, Judío*, p. 190)

<sup>188</sup> WIEDEMANN (Hrsg.). *Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer Infamie*, 2000.

<sup>189</sup> WIEDEMANN. *KG*, p. 671-672.

justamente naquilo que tange ao que lhe era mais caro: a poesia, esta na língua que deveria ser restaurada. Celan reagiu a tais acusações em seu discurso “O Meridiano” e, em especial, destaca Wiedemann, diretamente com sua poesia.<sup>190</sup> Este acontecimento fora não apenas um retorno do trauma mas, talvez, algo ainda mais grave que, de fato, privou o poeta da possibilidade de falar.

Tendo em conta tal debate, dever-se-ia trazer à baila, com efeito, poemas como “Chymisch” (“Quimicamente”)<sup>191</sup> ou “Erratisch” (“Errático”),<sup>192</sup> em articulação com o esboço para o discurso “O Meridiano” e a correspondência. Naquele, motivos freqüentes como o silêncio aparecem em versos amargos, metalingüísticos, que evocam a queima dos nomes, das palavras, e dos corpos – mãos carbonizadas:

Silêncio, fundido como ouro, em  
mãos  
carbonizadas.  
(...)  
Todos os nomes, todos aqueles  
nomes queimados  
juntamente. (...) <sup>193</sup>

Ainda, no primeiro poema da obra, o cavar incessante, Deus, o saber, a canção e a linguagem:

HAVIA TERRA NELES, e  
cavavam.  
Cavavam e cavavam, assim passava  
o seu dia, a sua noite. E não louvavam a Deus,  
que, segundo ouviam, queria tudo isto,  
que, segundo ouviam, sabia tudo isto.  
  
Cavavam e não sabiam mais nada;  
não se tornavam sábios, não inventavam nenhuma canção,

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 672.

<sup>191</sup> Wiedemann ressalta o interesse de Celan pela alquimia e, no caso, formulações sobre uma possível alquimia da linguagem em associação ao caso Goll (WIEDEMANN. *KG*, p. 682.)

<sup>192</sup> O período da composição deste poema coincide com a publicação da tese de Dietrich Schaefer sobre Paul Celan e Yvan Goll no que tange à obra *MuG*, bem como a reação pública de Celan de agradecimento a Goll pelo suposto “estímulo” ou “sugestão”. Celan escreve em seu esboço ao “Meridiano”: “[...] o poema quer, uma vez mais, estar aí, errático –” (“[...] das Gedicht möchte noch einmal erratisch, da sein”. CELAN *apud* WIEDEMANN. *KG*, p. 686).

<sup>193</sup> CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 107.

não imaginavam qualquer espécie de linguagem.  
Cavavam.  
(...)<sup>194</sup>

Diversos são os versos desta obra fundamental cuja convocação faz-se necessária. Devido às limitações deste trabalho, façamos algumas menções, como ao já referido poema intitulado “Tübingen, Jänner”<sup>195</sup> (“Tübingen, janeiro”),<sup>196</sup> que congrega citações de Hölderlin e pode ser lido, também, em associação ao “20. Jänner” (“20 de janeiro”) de “O Meridiano”, bem como ao poema intitulado “Frankfurt, September” (“Frankfurt, setembro”). Ademais, poemas imprescindíveis como “Radix, Matrix”, “Benedicta”, “Anabasis”,<sup>197</sup> “Wohin mir das Wort” (“Para onde me caiu a palavra”) e “Mit allen Gedanken” (“Com todos os pensamentos”).<sup>198</sup>

Na mesma obra, de composição em Paris, aos 20 de setembro de 1962:

Do silhar<sup>199</sup>  
da ponte, da qual  
ele para a vida re-  
bateu, capaz  
de voar de feridas, – da  
ponte Mirabeau.  
Onde o Oka não flui junto. Et quels  
amours! (Coisas cirílicas, amigo, também isso  
cavalgo sobre o Sena,  
cavalga sobre o Reno.)<sup>200</sup>

<sup>194</sup> CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 99.

<sup>195</sup> “Jänner” corresponde a “Januar” na grafia austríaca.

<sup>196</sup> Poema cuja composição data, segundo Wiedemann, do dia do retorno de Celan de uma visita a Walter Jens em Tübingen, ocasião em que se informara sobre a acusação de plágio por parte de Claire Goll e seus auxiliares (WIEDEMANN. *KG*, p. 680).

<sup>197</sup> Cf. leitura do poema efetuada por Alain Badiou no livro: BADIOU. *Século*. São Paulo: Idéias & Letras, 2007.

<sup>198</sup> O poema, em sua integridade, conta com tradução nossa em anexo.

<sup>199</sup> Por “quader” entende-se “pedra de cantaria”, “pedra lavrada”, “paralelepípedo” ou, no contexto, “supedâneo” ou “pedestal”. Apesar da baixa frequência de do vocábulo “silhar”, pareceu-nos a solução mais concisa.

<sup>200</sup> “Von der Brücken-/ quader, von der/ er ins Leben hinüber-/ prallte, flügge/ von Wunden, – vom/ Pont Mirabeau./ Wo die Oka nicht mitfließt. Et quels/ amours! (Kyrillisches, Freunde, auch das/ ritt ich über die Seine,/ ritts übern Rhein.)” (CELAN. *KG*, p. 165. Tradução nossa).

Este fragmento é extraído do poema “Und mit dem Buch aus Tarussa” (“E com o livro de Tarussa”). Um extenso poema de quarenta e oito versos, com alusões diversas, palavras compostas e pronomes sem referência. Um poema que, de maneira especial, delineia um movimento da poesia celaniana de 1962 de “falar para o leste”,<sup>201</sup> com as traduções de Tsvetáieva e Mandelstam, com a linguagem do poeta no exílio e com sua deriva “além da zona dos povos mudos”.<sup>202</sup> Sobre os poemas de 1963, em correspondência, diz Celan: “percorreram – comigo – um longo caminho que não foi fácil”.<sup>203</sup>

Sobre a ponte Mirabeau escrevera Guillaume Apollinaire:

Sous le pont Mirabeau coule la Seine  
Et nos amours  
Faut-il qu'il m'en souvienn  
La joie venait toujours après la peine  
(...)  
Passent les jours et passent les semaines  
Ni temps passé  
Ni les amours reviennent  
Sous le pont Mirabeau coule la Seine<sup>204</sup>

A epígrafe do poema de Celan é da poeta russa Marina Tsvetáieva, citado em caracteres cirílicos: “todos os poetas são judeus”, que João Barrento associa à condição da poesia moderna, da deriva, desde o Romantismo, como o proscrito, o rebelde, o eremita, solitário do Velho Marinheiro, Judeu Errante, Holandês Voador: “O poeta moderno (auto)condena-se à errância eterna do desassossego.”<sup>205</sup>

O fragmento de “E com o livro de Tarussa” possui, contudo, algo notadamente trágico. Celan, também na estrofe, alude a Marina Tsvetáieva. Ela viveu sua infância na cidade de Tarussa, por onde passa o rio Oka. Em 1941, a autora russa enforcou-se. Por

<sup>201</sup> Cf. Capítulo 11 de FELSTINER, John. *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*. Madrid: Trotta, 2002.

<sup>202</sup> Verso do poema “E com o livro de Tarussa” citado por FELSTINER. *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*, p. 274.

<sup>203</sup> CELAN *apud* FELSTINER. *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*, p. 275.

<sup>204</sup> APOLLINAIRE. *Alcools*, p. 15-16.

<sup>205</sup> BARRENTO. Nous sommes embarqués. In: \_\_\_\_\_. *O arco da palavra: ensaios*, p. 185.

volta do dia 20 de abril de 1970, aproximadamente sete anos após a escrita deste poema, Celan, que residia há alguns metros da ponte Mirabeau por um ano e meio, na Avenue Émile Zola, salta da mesma, lançando-se ao Sena. Esta estrofe, diz Carlos Ortega, compõe um estranho eco, lança uma sonda trágica entre duas existências, tão distintas e tão comuns neste século.<sup>206</sup> Na obra do poeta, a morte (e até mesmo a própria morte) é motivo- “meridiano” e recebe matizes e nomeações tão diversas, inclusive a do misterioso “du”, que impõe, necessariamente, dificuldades ao leitor,<sup>207</sup> como neste poema de *FS*, no qual a morte parece ser tudo o que resta:

TU ERAS a minha morte:  
a ti podia agarrar-te  
enquanto tudo me fugia.<sup>208</sup>

DU WARST mein Tod:  
dich konnte ich halten,  
während mir alles entfiel.<sup>209</sup>

Em “E com o livro de Tarussa”, contudo, o destino trágico do suicídio, sombra inevitável sob a qual o verso passa a ser lido, parece ser encenado através de “capaz de voar

<sup>206</sup> ORTEGA. Que nadie testifique por el testigo. In: CELAN. *Obras completas*, p. 10.

<sup>207</sup> Hans-Georg Gadamer escreve os comentários sobre o ciclo *Atemkristall*, mobilizado pela questão que dá título a seu livro *Quem sou eu, quem és tu?*, além de seu interesse pela aporia entre a dialogia e o hermetismo, o silêncio críptico da poesia tardia de Celan. Gadamer indaga: “trata-se de uma lírica de amor? Ou de uma lírica religiosa? Ou ainda do diálogo da alma consigo mesma? O poeta não saberia dizer”. Pode-se prometer elucidações, diz, encontradas, porém, apenas sob certas condições e “em função da polivalência de sua estrutura”. (GADAMER. *Quem sou eu, quem és tu?*, p. 44). Sabemos que o Eu pronunciado em um poema lírico não pode referir-se apenas ao Eu do poeta, que seria um Eu diferente daquele do leitor. “Assim é em Celan, onde o ‘eu’, o ‘tu’ e o ‘nós’ são emitidos de um modo totalmente direto, tão indeterminado quanto as sombras, que mudam constantemente” (*Ibidem*, p. 44-45). O Tu pode ser simplesmente destinatário, função semântica geral, prossegue. “Será razoável perguntar quem é este Tu? [...] Meu próximo? Ou talvez aquele que está próximo e distante de mim: Deus? A questão não pode ser respondida” (*Ibidem*, p. 45). Gadamer menciona, contudo, que não significa que a diferença entre o Eu que fala e o Tu ao qual se dirige se apagam nestes poemas. “Não sabemos por antecipação e nem a partir de uma visão de conjunto o que significam aqui o Eu e o Tu” (*Ibidem*). Geoffrey H. Hartman diz, ainda: “No entanto, uma coisa é bastante óbvia: surgem dificuldades toda vez que o pronome íntimo *du* surge ou procura surgir em seus escritos. Até o final da guerra, muitos dos poemas são diretamente endereçados, por meio desse *du*, à mãe do poeta. Depois disso, o ato de endereçar-se a um outro, um outro perdido ou um outro de dentro, torna-se problemático” (HARTMAN. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA (Org.). *Catástrofe e representação*, p. 228).

<sup>208</sup> CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 141 (Tradução de Y. Centeno). Este poema conta também com tradução de Flávio Kothe: “Eras a minha morte:/ a ti eu podia reter/ quando tudo me desertava” (CELAN. *Hermetismo e hemenêutica*, p. 129). Optou-se por citar, no corpo do texto, a tradução de Centeno devido à utilização explícita do “tu”. Ademais, a tradução de Kothe, embora apropriada e precisa nos dois primeiros versos, pareceu-nos sobre-interpretar o uso do verbo “entfallen” ao traduzi-lo por “desertar”.

<sup>209</sup> CELAN. *KG*, p. 242.



de feridas” (*flügge von Wunden*)<sup>210</sup> e, entremeado pela evocação metalingüística do alfabeto cirílico (usado na epígrafe), o cavalgar sobre o Sena.<sup>211</sup> *Ser capaz de voar de feridas da ponte Mirabeau* – de maneira precoce e irrefreável, aproxima-nos do fim, ao qual retornaremos no decurso deste trabalho.

### 3.5 MEINGEDICHT, DAS GENICHT

Um rimbombar: é a  
própria verdade  
que chegou  
às pessoas  
no meio do  
turbilhão de metáforas.<sup>212</sup>

Com o volume *Atemwende* – que também possui, como já mencionamos, traduções tão diversas como *Sopro, viragem*, de Barrento e Centeno, *Mudança de ar*, de Cavalcanti, e *Mudança de inspiração*,<sup>213</sup> de Kothe –, aproximamo-nos da poesia tardia de Celan e das viragens de seu texto. Nesta obra de 80 poemas, escritos sobretudo entre 1963 e 1965, divididos em seis ciclos e publicada em 1967, pode-se considerar que uma das aporias centrais na leitura de Celan coloca-se com veemência, a saber, o já referido problema do hermetismo,<sup>214</sup> do silêncio críptico, da tendência ao mutismo e, por outro lado, da abertura,

<sup>210</sup> O adjetivo “flügge” indica *ser capaz de voar*, usado com frequência para referir-se aos filhotes de pássaros ao atingirem o tamanho que os torna aptos a voar. Coloquialmente usa-se também para aludir a aquisição de autonomia. O tradutor espanhol opta simplesmente por “en vuelo de heridas” (CELAN. *Obras completas*, p. 202), possivelmente para manter o verso mais curto.

<sup>211</sup> Sobre esta imagem, é interessante observar a dupla acepção de “Übersetzen” – tradução e travessia para a outra margem de um rio. Cf. WIEDEMANN. *KG*, p. 716.

<sup>212</sup> CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 133.

<sup>213</sup> Esta tradução, a nosso ver, sobre-interpreta a expressão, uma vez que a palavra “inspiração”, no âmbito da poesia, acarreta outras associações. A simultânea materialidade e a fluidez do ar e a respiração com sua dimensão corporal parecem ter mais afinidade com a poesia de Celan no período em questão.

<sup>214</sup> Paul Celan não se considera um hermético e o declara em cartas, no discurso “O Meridiano” e em poemas como “Na verdade”. Sobre este, cf. posfácio da tradução dos poemas do espólio por João Barrento:

dialogia<sup>215</sup> de sua poesia.<sup>216</sup> Este aspecto instigou seus leitores, em especial Hans-Georg Gadamer, que escrevera um livro sobre o ciclo *Atemkristall*, orientado pelo problema do “ich” (“eu”) e do “du” (“tu”),<sup>217</sup> como mencionamos, em nota.

Também em “O Meridiano” o poeta fala em *Atemwende*, em articulação com a poesia: “Poesia: é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração”.<sup>218</sup>

Os neologismos que intitulam a sessão constam num poema do livro, a saber:

VARRIDA pelo  
vento dardejante da tua Palavra  
a variegada desconversa da vida  
vivida – as cem  
línguas do im-  
poema, o niilema.  
(...)

Fundo  
na fenda do tempo  
no  
favo de gelo  
espera, cristal de sopro,  
o teu testemunho  
irrefutável.<sup>219</sup>

WEGGEBEIZT vom  
Strahlenwind deiner Sprache  
das bunte Gerede des An-  
das hundert-  
züngige Mein-  
gedicht, das Genicht.  
(...)

Tief  
in der Zeitenschrunde,  
beim  
Wabeneis  
wartet, ein Atemkristall,  
dein unumstößliches  
Zeugnis.<sup>220</sup>

---

BARRENTO. Memória e silêncio. In: CELAN. *A morte é uma flor*, p. 127; e ensaio: BARRENTO. Paul Celan: hermetismo, hermenêutica e tradução. In: \_\_\_\_\_. *O arco da palavra: ensaios*, p. 169.

<sup>215</sup> Raquel Abi-Sâmara chama a atenção para esta aporia que interessou a Gadamer na apresentação de sua tradução do livro do filósofo (GADAMER. *Quem sou eu, quem és tu?*, p. 9).

<sup>216</sup> A respeito do livro em questão, escreve o poeta a Gisèle Celan-Lestrange: “É realmente o mais poético que escrevi até agora, também o mais completo. Em algumas viradas (*Wendungen*), devo confessar, senti orgulho. – Finalmente dividi o manuscrito em ciclos – devem ser arejados –, que em dimensão decerto diferente são, pois, ‘fechados em si mesmos’” (CELAN *apud* WIEDEMANN. *KG*, p. 718. Tradução nossa). A seu filho Eric, diz: “este livro significa, em todos os sentidos, antes de todos em vista de sua linguagem, uma virada (o que seus leitores certamente experimentarão)” (*Ibidem*).

<sup>217</sup> Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem és tu?*: comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan. Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. A tradutora justifica sua tradução de *Atem* por “hausto”, em detrimento de outras do mesmo campo semântico como hálito, fôlego, respiração, inspiração ou expiração pelo fato de que a palavra alemã consiste num vocábulo mais poético, que remonta ao século VIII e, assim, a escolha do termo “hausto”, apesar de inevitáveis perdas, estaria em maior consonância com a tessitura sonora, em detrimento da semântica, de *Atem*.

<sup>218</sup> CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 54.

<sup>219</sup> CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 125 (Tradução de João Barrento). Embora questões concernentes à tradução ultrapassem os objetivos e o alcance deste trabalho, alguns aspectos devem ser ao menos mencionados ao se tratar da palavra poética – em especial a celaniana –, que exige certo grau de precisão. O poema supracitado é de tradução espinhosa, para o qual os diferentes tradutores procuraram soluções variadas. A mais problemática delas, a nosso ver, consiste em: “das hundert-/züngige Mein-/gedicht, das Genicht.” De fato, *hundertzüngige* funciona aqui como adjetivo: Raquel Abi-Sâmara, bem como João Barrento, optou por substantivá-lo, diferentemente de Flávio Kothe, cuja escolha foi “o cento-linguado”,

Trata-se, novamente, de um metapoema em que, assim como nos anteriores (por exemplo, no questionamento acerca da suave e dolorosa rima alemã de “Nähe der Gräber”), a linguagem é colocada sob suspeita, desconfiança, visto seu caráter de *bunte Gerede* (“variegada desconversa” ou “hiper-colorido palavreado”, em Kothe) e a aleatoriedade das “cem línguas” do poema falso. Difere nitidamente, entretanto, de outros poemas metalingüísticos inaugurais, através do preciso e radical experimento com a palavra (levando Mallarmé “às últimas conseqüências?”, indagação enigmática feita por Celan em “O Meridiano”).

Sobre os versos acima, Gadamer diz serem um segundo ato do acontecimento dramático evocado no poema “Wortaufschüttung”<sup>221</sup> (“Pilha de palavras”, por Barrento). Como se o poema em questão se iniciasse após o evento que destruiu a falsa aparência da linguagem. Assim, prossegue Gadamer, determina-se o significado do segundo verso da primeira estrofe – um vento que irrompe de distantes regiões cósmicas que, com sua força,

---

solução que, além da estranheza, remete a outras associações. Os neologismos em torno do vocábulo *Gedicht* (poema), contudo, são os mais sinuosos. *Meingedicht* – o prefixo *mein-*, embora pareça fazer remissão imediata ao pronome possessivo, pertence ao ramo do substantivo *Meineid* (falso juramento) e do adjetivo *meineidig* (perjuro), sendo *Eid*, juramento e *mein* sinônimo de *falsch*, falso, em seu uso relativamente arcaico (oriundo do *Althochdeutsch*). João Barrento opta, em detrimento da escolha semântica do tradutor espanhol (a saber, “falso poema”), por manter uma só palavra, com o prefixo “im”, *impoema*. Flávio Kothe, por sua vez, não renuncia à possível ambigüidade de *mein* e elege a opção pouco concisa “pseudo-meu-poema”. Raquel Abi-Sâmara desconsidera a noção de “falso”, traduzindo por “meupoema”, sem qualquer justificativa. Embora deva ser tomado com cautela (i.e., não como voz oracular que paira sobre o texto), é interessante observar o que diz o poeta sobre este neologismo em carta a Gideon Kraft: “meu de todo polemicamente intencionado ‘Genicht’ – ‘Meingedicht’ (no qual ‘mein’ significa falso, como em ‘Meineid’)” (CELAN *apud* WIEDEMANN. *KG*, p. 726). Mais relevante é, contudo, observar a indagação sobre a falsidade do poema e da linguagem no interior do próprio poema em questão, que sinaliza a leitura da nova palavra engendrada. O neologismo seguinte, *Genicht*, que, com a modificação de apenas uma consoante em relação ao vocábulo *Gedicht* (poema), passa a conter o *nicht*, partícula de negação, que remete ao nada. A decisão de Barrento “niilema” parece-nos uma solução válida, embora já não remeta tão explicitamente ao vocábulo *poema*, como no alemão, e evoque, também, associações diversas relativas ao Niilismo. O tradutor espanhol, por sua vez, elege *nadema*, com o mesmo problema da distância do vocábulo *poema*. Kothe e Abi-Sâmara, escolhem, respectivamente, *impoema* e *nãopoema*.

<sup>220</sup> CELAN. *KG*, p. 180-181.

<sup>221</sup> “Aufschüttung” remete, mais precisamente, a algo como um aterro. A tradução por “pilha” pode dar a entender algo organizado, enfraquecendo, assim, a imagem.

corrói (*wegbeizen* – causticar, retirar com um corrosivo) a conversa vazia do que se vivenciou com outros. A camada corroída, para Gadamer, são os pseudopoemas, a colorida conversa vazia, que é colorida porque a linguagem destas criações é uma linguagem qualquer, da simples necessidade de efeitos decorativos, de ornamento, assim, sem cor própria nem língua própria. Finalmente, Gadamer complementa:

Essas pseudocriações da linguagem falam em cem línguas justamente porque são de tal modo arbitrárias que, na realidade, não testemunham nada, mas dão, por assim dizer, falsos testemunhos.<sup>222</sup>

Este é o *Meingedicht*, diz, que presta um falso juramento e que é um *Genicht*, ou seja, é insignificante, apesar de aparentar possuir uma significação.<sup>223</sup> Por último, este testemunho irrefutável, que não se pode contestar, contrasta claramente, para Gadamer, com os falsos testemunhos dos poemas “feitos”: “‘Tu’ és o que testemunha (‘teu’ testemunho) – o Tu íntimo e desconhecido que é para o Eu, que aqui é tanto o Eu do poeta quanto o Eu do leitor, seu Tu, ‘todo, todo real’”.<sup>224</sup>

Refere-se, aqui, ao poema precedente no mesmo ciclo, cujos versos dizem:

Onde uma palavra em chamas nos testemunhou?	Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?
Tu – toda, toda real. Eu – todo imaginação.	Du – ganz, ganz wirklich. Ich – ganz Wahn. <sup>225</sup>

Ainda, em verso de um dos poemas supracitados (“Pilha de palavras”), o poeta faz novo uso do verbo *zeugen*, usado, no caso, em sua acepção de “gerar”:

e gera	und der herz-
crateras-como-corações	förmige Krater
nuas para os começos	nackt für die Anfänge zeugt <sup>226</sup>

<sup>222</sup> GADAMER. *Quem sou eu, quem és tu?*, p. 118.

<sup>223</sup> *Ibidem*. Tal leitura de Gadamer corrobora o problema de tradução debatido em nota precedente.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>225</sup> CELAN *apud* GADAMER. *Quem sou eu, quem és tu?*, p. 114.

<sup>226</sup> CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 122-123.

Chama-nos a atenção, novamente, a incidência, entre estes e outros poemas, do vocábulo, em seu amplo espectro semântico, articulado à palavra, à desconfiança em relação à linguagem, os falsos poemas que nada testemunham, são meros ornamentos e, ao mesmo tempo, o outro testemunho (a “palavra silenciada” que testemunha por último em “Argumentum e Silentio”?) comparado a um sopro de cristal, o qual se aguarda e espera.

Na mesma obra encontra-se, ainda, um poema evocado durante o debate sobre “Todesfuge”:

MAIS NENHUMA ARTE DE AREIA, nenhum livro de areia, nenhum mestre.	KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.
Nada ganho dos dados. Quantos mudos? Dezessete.	Nichts erwürfelt. Wieviel Stumme? Siebenzehn.
5 Tua pergunta – tua resposta. Teu canto, o que sabe ele?	Deine Frage – deine Antwort. Dein Gesang, was weiß er?
fundonaneve	Tiefimschnee,
undonaeve,	Iefimnee,
U – a – e. <sup>227</sup>	I – i – e. <sup>228</sup>

Trata-se de poema conciso, breve jogo de leitura do futuro que remete a um passado. Wiedemann comenta<sup>229</sup> o poema, evocando a referência de um vetusto método de exploração do futuro. Pouco se sabe dos *Sandbücher* (“livros de areia”) alemães dos séculos XIV e XV; contudo, procedimentos ulteriores conhecidos por *Sandkunst der sechzehn Meister* (“Arte da areia do mestre dezesseis”) eram realizados através de marcas na areia, ou certa quantidade de pontos nela, ou através da indagação aos dados, de

<sup>227</sup> CELAN *apud* FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA (Org.). *Catástrofe e representação*, p. 48. (Tradução de Cláudia Valladão de Mattos).

<sup>228</sup> CELAN. *KG*, p. 183-184.

<sup>229</sup> Barbara Wiedemann, em suas observações, menciona aspectos da chamada *Sandwissenschaft* [“Ciência da areia”] a partir da introdução de Gerhard Eis para *Wahrsagetexte des Spätmittelalters* [“Textos-adivinhos da baixa Idade Média”].

dezesseis perguntas fixas sobre o futuro, a um “juiz” de nome hebraico, e dezesseis respostas correspondentes.<sup>230</sup>

Para além de tal referência, porém, deve-se ter em vista que a primeira obra de Celan intitulava-se *A areia das urnas (SU)*, ele mesmo um possível “livro de areia”, sendo a *areia* um motivo de destaque também ao longo da obra. Mencionemos, ademais, a associação incoercível do “mestre”, aqui rejeitado, e o afamado e polêmico verso de “Todesfuge”, da morte como mestre que veio da Alemanha. Tratar-se-ia, talvez, com o argumento de Felman, de uma denúncia da usurpação do canto dos internos por parte do mestre; da recusa, por parte de Celan, de ocupar o lugar do “mestre” e, assim, do voltar-se contra os poemas iniciais, da evitação de uma “estética embebida de entusiasmo pelo próprio verso”, não da música e seu cantar, mas de uma predeterminada musicalidade.<sup>231</sup> Assim, da desconfiança mais radical em relação à poetização e ao belo.

Harbusch, por sua vez, lê no poema uma negação à poesia de Mallarmé: “Ora, o Mestre não é apenas o protagonista de ‘Un coup de dés’, que com seu lance de dados tenta vencer o acaso de um naufrágio, mas também uma maneira pela qual o próprio Mallarmé era chamado por seus admiradores, o que permite ler no poema de Celan uma referência à maestria da técnica do poeta francês”.<sup>232</sup> Harbusch afirma, contudo, que o Mestre também é, imediatamente, o oficial nazista, com seu domínio de conhecimentos e técnicas.<sup>233</sup> Deixamos em suspensão, contudo, a constatação de que seria necessariamente uma *negação* à poesia de Mallarmé, mas uma instigante referência, numa constelação, analisada por Harbusch, que inclui um poema do poeta francês traduzido por Celan, além da menção

<sup>230</sup> WIEDEMANN. *KG*, p. 728-729.

<sup>231</sup> FELMAN. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. *Catástrofe e representação*, p. 48.

<sup>232</sup> HARBUSCH. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea*, p. 40-41.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 41.

feita em “O Meridiano”. Ademais, é frequente a inclusão de Celan na esteira de poetas modernos considerados herméticos que se inicia em Mallarmé, assunto ao qual retornaremos na segunda parte.

Finalmente, em outra modulação extrema do silêncio, *fundo na neve*, condensado ao mais ínfimo, à letra. Seguimos Lúcia Castello Branco com a “Palavra em ponto de *p*: em ponto de letra, em ponto de ponto. ‘Ponto: que não tem dimensão alguma’, dizia Euclides. Ponto: ‘furo feito com agulha enfiada em qualquer tecido’, diz o Aurélio. [...] Ou mais: ‘grau de consistência que se dá ao açúcar em calda’”.<sup>234</sup> Ainda, muito próximo ao enxugamento até a letra do verso celaniano:

O descascamento da palavra até o seu ponto de letra, o descascamento da palavra até o seu ponto da abreviatura ou mancha ou fim. O descascamento da palavra até a sua consistência insuportável de silêncio: “O osso da ostra/ A noite da ostra/ Eis um material de poesia” diz Manoel de Barros.<sup>235</sup>

### 3.6 TIRA-ME, FEITO CASCA, DA MINHA PALAVRA

Movemo-nos, então, em um salto, a um território próximo e especial: dos poemas do espólio, excluídos por Celan de seus livros publicados em vida, trazidos à luz na Alemanha em 1997, *Die Gedichte aus dem Nachlass*, editado por Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach e Barbara Wiedemann. Em sua maioria, trata-se de poemas escritos nos últimos dez anos da vida de Celan. Consiste, segundo João Barrento, de um conjunto de 476 poemas rejeitados pelo poeta – quase tantos quantos os publicados, que somam 498 – dos quais a edição alemã utiliza 218. O tradutor português menciona que foram rejeitados, mas não excluídos; antes conservados em pastas com dizeres: “Não publicar!” ou “Absolutamente impublicável!”. Para Barrento, demonstra as exigências crescentes do

<sup>234</sup> CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 24.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 25.

poeta, porém as razões não consistem apenas na qualidade poética: também por se tratarem de poemas mais íntimos, pessoais, polêmicos, mais provisórios e inacabados (o que acarreta outros “perigos” para a leitura), nos quais a oficina do poeta estaria mais à mostra, que permitem “entender melhor o processo criativo e humanizam-lhe o hermetismo”.<sup>236</sup> Tudo se passa como se aquilo que se esboça na poesia édita e nos textos poetológicos ganhasse novas proporções. Os temas centrais e figuras da poesia celaniana também atravessam estes poemas, como assinala Barrento: ser judeu, a dor de ser com os outros, a tortura da desconversa, a morte redentora, as vítimas, a mãe ou Mandelstam, porém os motivos aparecem, aqui, “nus e à beira da navalha”,<sup>237</sup> em carne viva.

Deste conjunto, instiga-nos um poema em particular. Trata-se de “Wolfsbohne”, “Grão-de-lobo”, cuja primeira versão, sob o título de “Menorah”,<sup>238</sup> data de 1959, nas palavras de Celan um “exercício contrapontístico” ao “Todesfuge”. Em carta a Rudolf Hirsch, Celan agradece pela não publicação do poema no *Almanach*, pois, verdadeiramente, não seria um poema e deveria permanecer privado.<sup>239</sup> O poema fora também extraído de *NR* e não incluído em nenhum dos livros posteriores. Em artigo dedicado à leitura do poema, Ibarlucía evoca Michael Hamburger, proeminente tradutor de Celan na língua inglesa, que argumenta que o poema seria impublicável por ser o que mais descarnadamente, entre os poemas de maturidade, expôs a ferida da morte dos pais nos campos de concentração. Diz, ademais, que enquanto Celan acreditou que a ferida poderia ser curada (inclusive depois da morte de seu filho recém-nascido, François, acrescenta o autor) – o poema ainda era publicável; algumas linhas adicionadas tardiamente em 1965,

<sup>236</sup> BARRENTO. Memória e silêncio. In: CELAN. *A morte é uma flor*, p. 128-129.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 130. (Aspas indicam que Barrento cita um poema de Celan)

<sup>238</sup> IBARLUCÍA. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Trans/Form/Ação*, p. 135.

<sup>239</sup> CELAN *apud* WIEDEMANN. *KG*, p. 922.



que contradizem o “estou perdido, estamos perdidos” foram as últimas e vão tentativas de não tratá-lo como um poema, mas sim orientá-lo em direção à cura dessa ferida.<sup>240</sup>

Deixemos, então, que fale:

#### GRÃO-DE-LOBO

...Oh,  
Flores da Alemanha, oh, meu coração torna-se  
Um cristal infalível que  
Põe à prova a luz quando a Alemanha...  
(Hölderlin, “Vom Abgrund nämlich...”)

... como nas casas dos Judeus (para lembrança  
da Jerusalém destruída) sempre alguma coisa  
tem que ficar inacabada...  
(Jean Paul, “Das Kampaner Thal”)

Põe o ferrolho à porta: há  
rosas na casa.  
Há  
sete rosas na casa.  
5 Há  
o candelabro de sete braços na casa.  
O nosso  
filho  
sabe isso e dorme.

10 (Lá longe, em Michailowka, na  
Ucrânia, onde  
eles me mataram pai e mãe: que  
floria aí, que  
floresce aí? Que  
15 flor, mãe  
te fazia doer aí  
com o seu nome,  
mãe, a ti,  
que dizias *grão-de-lobo*, e não  
20 lupino?

Ontem  
veio um deles e  
matou-te  
outra vez no  
25 meu poema.

Mãe,  
mãe, que  
mão apertei eu  
quando com as tuas  
30 palavras fui para  
a Alemanha?

#### WOLFSBOHNE

... O  
Ihr Blüten von Deutschland, o mein Herz wird  
Untrügbarer Kristall an dem  
Das Licht sich prüfet, wenn Deutschland  
(Hölderlin, “Vom Abgrund nämlich...”)

... wie an der Häusern der Juden (zum Andenken  
des ruinierten Jerusalem's), immer etwas unvollendet  
gelassen werden muß...  
(Jean Paul, “Das Kampaner Thal”)

Leg den Riegel vor: Es  
sind Rosen im Haus.  
Es sind  
sieben Rosen im Haus.  
Es ist  
der Siebenleuchter im Haus.  
Unser  
Kind  
weiß es und schläft.  
  
(Weit, in Michailowka, in  
der Ukaine, wo  
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was  
blühte dort, was  
blüht dort? Welche  
Blume, Mutter,  
tat dir dort weh  
mit ihrem Namen?  
Mutter, dir  
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:  
Lupine.

Gestern  
kam einer von ihnen und  
tötete dich  
zum andern Mal in  
meinem Gedicht.

Mutter.  
Mutter, wessen  
Hand hab ich gedrückt,  
da ich mit deinen  
Worten ging nach  
Deutschland?

<sup>240</sup> HAMBURGER *apud* IBARLUCÍA. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz.  
*Trans/Form/Ação*, p. 135.

<sup>241</sup> CELAN. *A morte é uma flor*, p. 28-35. (Tradução de João Barrento)

Em Aussig, dizias tu, sempre, em  
 Aussig junto  
 ao Elba,  
 35 durante  
 a fuga.  
 Mãe, aí moravam  
 assassinos.

Mãe, eu  
 40 escrevi cartas.  
 Mãe, não veio resposta.  
 Mãe, veio uma resposta.  
 Mãe, eu  
 escrevi cartas a —  
 45 Mãe, eles escrevem poemas.  
 Mãe, eles não os escreveriam  
 se não fosse o poema que  
 eu escrevi, por  
 ti, pelo  
 50 amor  
 do teu  
 Deus.  
 Bendito, dizias tu, seja  
 o Eterno, e  
 55 louvado, três  
 vezes  
 Amém.

Mãe, eles ficam calados.  
 Mãe, eles consentem que  
 60 a ignomínia me difame.  
 Mãe, ninguém  
 cala a boca aos assassinos.

Mãe, eles escrevem poemas.  
 Oh,  
 65 mãe, quanto  
 chão mais estranho dá o teu fruto!  
 Dá esse fruto e alimenta  
 os que matam!

Mãe, estou  
 70 perdido.  
 Mãe, estamos  
 perdidos.  
 Mãe, o meu filho, que  
 Se parece contigo.)

75 Põe o ferrolho à porta: há  
 rosas na casa.  
 Há  
 sete rosas na casa.  
 Há

In Aussig, sagtest du immer, in  
 Aussig an  
 der Elbe,  
 auf  
 der Flucht.  
 Mutter, es wohnten dort  
 Mörder.

Mutter, ich habe  
 Briefe geschrieben.  
 Mutter, es kam keine Antwort.  
 Mutter, es kam eine Antwort.  
 Mutter, ich habe  
 Briefe geschrieben an —  
 Mutter, sie schreiben Gedichte.  
 Mutter, sie schreiben sie nicht,  
 wär das Gedicht nicht, das  
 ich geschrieben hab, um  
 deinetwillen, um  
 deines  
 Gottes  
 willen.  
 Gelobt, sprachst du, sei  
 der Ewige und  
 gepriesen, drei-  
 mal  
 Amen.

Mutter, sie schweigen.  
 Mutter, sie dulden es, daß  
 die Niedertracht mich verleumdet.  
 Mutter, keiner  
 fällt den Mördern ins Wort.

Mutter, sie schreiben Gedichte.  
 O  
 Mutter, wieviel  
 fremdster Acker trägt deine Frucht!  
 Trägt sie und nährt  
 die da töten!

Mutter, ich  
 bin verloren.  
 Mutter, wir  
 sind verloren.  
 Mutter, mein Kind, das  
 dir ähnlich sieht.)

Leg den Riegel vor: Es  
 sind Rosen im Haus.  
 Es sind  
 sieben Rosen im Haus.  
 Es ist

<sup>242</sup> CELAN. *KG*, p. 455-457.

80 o candelabro de sete braços na casa.  
 O nosso  
 filho  
 sabe isso e dorme.<sup>241</sup>

der Siebenleuchter im Haus.  
 Unser  
 Kind  
 weiß es und schläft.<sup>242</sup>

Em “Grão-de-lobo”, os temas mais caros a Celan encenam um duplo jogo de referências – as duas designações alemãs de tremoceiro: *Lupine* e *Wolfsbohne*. Barrento menciona, em suas notas à tradução, a opção por manter o motivo do lobo, utilizado na poesia para referir-se também aos “assassinos”. *Wolfsschanze* (“reduto do lobo”), presente em algumas variantes do poema em contraponto a *Wolfsbohne*, designa o nome do quartel-general de Hitler na Polônia durante a Segunda Guerra. As “sete rosas” são encontradas (repetidas) também em outro poema,<sup>243</sup> além de dar nome a um ciclo de *VS*: “Sieben Rosen später” (“Sete rosas mais tarde”). *Menorah*, supracitado, em hebraico, refere-se a candelabro. Elementos de oração judaica também se fazem presentes nesses versos.<sup>244</sup> As menções aos lugares feitas em “Grão-de-lobo” são pouco habituais na poesia de Celan: Aussig – localidade tcheca onde a mãe vivera como refugiada judia antes da Guerra – e Michailowka – campo de concentração em Gaissin, Ucrânia –, onde morreram os pais de Celan.<sup>245</sup> As sete rosas, a morte do pai e da mãe, o filho, as flores, o grão, o poema, as palavras, a Alemanha, a fuga, os assassinos, o escrever, o calar, as cartas, Deus, a difamação e as localidades nomeadas: motivos centrais, “meridianos”, em sua maioria, porém muitas vezes quase irreconhecíveis.

“Eu”, “tu, mãe”, em contraponto a “eles”, articulam-se à escrita e expõem a ambivalência em relação à palavra: “um deles matou-te no meu poema”, “com as tuas palavras fui para a Alemanha”, “escrevia cartas”, “eles escrevem poemas”, “eles não

<sup>243</sup> Cf. “Kristall”. In: CELAN. *KG*, p. 44.

<sup>244</sup> “Bendito, dizias tu, seja/ o Eterno, e/ louvado, três/ vezes/ Amém.” Trata-se, de acordo com Wiedemann, de um *Berachah*, oração judaica de louvor e agradecimento (WIEDEMANN. *KG*, p. 923).

<sup>245</sup> BARRENTO. In: CELAN. *A morte é uma flor*, p. 122.

escreveriam se não fosse o poema que eu escrevi”, “eles ficam calados” e ainda “mãe, quanto chão do mais estranho dá teu fruto”.

“Wolfsbohne”, de maneira excepcionalmente explícita, traz à tona o procedimento metonímico.<sup>246</sup> Consiste em uma palavra usada pela mãe e que, à maneira da *madeleine* proustiana, evoca inevitavelmente a lembrança da mãe. “Lupine” é um sinônimo comumente usado, de origem latina (*lupus*, no latim), que contém a palavra “lobo”, mas que nunca terá o mesmo efeito, ou até mesmo o efeito contrário – uma palavra comum, parte do *Gerede* compartilhado indistintivamente por *Mörder* e *Mutter* (pelo carrasco e pela vítima). Nesta partilha dolorosa da língua está a dor de Celan e a necessidade de silenciar-se. “Wolfsbohne” é uma palavra-objeto, que muito mais do que seu significado evoca, metonimicamente, seu usuário, é parte dele, signo inequívoco que, por ser um signo singular, perde sua qualidade comunicativa e se torna “hermético”.<sup>247</sup> “Wolfsbohne” é um signo da mãe – absolutamente singular, contudo, o que nos leva a indagar se a singularidade permite nomeá-lo por signo. Pode-se pensar, talvez, num signo que não faz parte de uma linguagem – como um “ídioteleto” –, hermético em sua definição. Talvez o silêncio seja uma forma de unir o singular-individual ao coletivo (que designam os esforços da poesia, de maneira geral). O silêncio é, também, uma forma de partilhar a dor, esta também radicalmente singular e difícil de ser integrada na coletividade da linguagem.<sup>248</sup> O silêncio é, também, o da mãe – o silêncio (que não silencia) “cita”, portanto, a mãe (ou, de maneira específica, o silêncio cometido), assim como a palavra singular (como

---

<sup>246</sup> Devemos tais observações a orientação feita por Georg Otte aos 21/03/2008. De pouco nos serve, menciona, investigar os detalhes desta referência, como o uso cultural da planta, o medicinal, por exemplo.

<sup>247</sup> Ver considerações sobre a tipologia do hermetismo na parte II desta dissertação.

<sup>248</sup> Ver, na parte III, considerações sobre a “dor” e sobre a relação dor-linguagem.

“Wolfsbohne”). O segundo tipo de citação parece ser, entretanto, demasiadamente explícito para Celan, levando-o a proibir sua publicação.

Talvez uma das únicas maneiras de se aproximar (que difere de entender) da palavra singular é detectar suas repetições. Em primeiro lugar porque deixam de ser totalmente singulares; em segundo, justamente pelo caráter metonímico – é um denominador “comum” (i.e., a mesma parte de dois “todos” que “denomina” dois “todos” diferentes, forçando a sua aproximação), desde que não se suponha uma identidade de sentido, como discutimos a respeito do método das passagens paralelas. A repetição seria uma espécie de comunicação minimalista entre uma ocorrência e outra. Cabe mencionar que as ocorrências do silêncio também participam desta reflexão. Assim, a segunda, a terceira ocorrência, e assim por diante, passam a citar a(s) ocorrência(s) anterior(es) e, assim, os “todos” anteriores, cotejando-os e permitindo que se forme uma constelação em torno da palavra em questão, como o “Wolf” [“lobo”] em “Wolfsbohne”.

Como retirar-se “feito casca”<sup>249</sup> desta palavra, que é a da mãe, porém a mesma que alimenta aos que matam? Trata-se do fio temático concentrado no extenso parêntesis do poema, esta questão que mobiliza nossa leitura. Torna-se, por um lado, instigante o fato de que Celan tenha dedicado a obra, em sua integridade, à língua alemã, *alimentando*, assim, a *língua dos que matam*. Por outro lado, parece-nos, contudo, não haver outra opção para esta poesia: “(‘Meine Muttersprache ist die Sprache der Mörder meiner Mutter’/ minha língua materna é a língua dos assassinos de minha mãe) – ele tinha, por assim dizer, que constituir uma língua própria”,<sup>250</sup> diz Carone Netto. À *nossa língua* – desta forma o poeta dá início à

---

<sup>249</sup> Compõe, também, verso de outro poema do espólio: “CONVERSAS COM CASCAS DE ÁRVORE. Tu,/ tira a casca, anda,/ tira-me, feito casca, da minha palavra.// É tarde já, mas nós/ queremos estar nus e à beira/ da navalha” (CELAN. *A morte é uma flor*, p. 37).

<sup>250</sup> CARONE NETTO. *A poética do silêncio*, p. 20.

“Alocução em Bremen” – dedicara também seu trabalho acadêmico e suas traduções (que, em alguns momentos, foram seu contato efetivo com a poesia). Poderia esta língua, por assim dizer, ser, de fato, restituída, *fazer a travessia e não gastar uma palavra com o que aconteceu?*<sup>251</sup>

“Mãe, eles escrevem poemas”: qual a verdade terrível revelada nestes versos?<sup>252</sup> Ibarlucía, ao fazer esta indagação, lança-se em questões tortuosas sobre o problema da poesia após Auschwitz, a saber: se após Auschwitz não se pode escrever poesia, como sustenta o *dictum* de Adorno, seria por haver poesia em Auschwitz? Que significa dizer que em Auschwitz o poeta é, ao mesmo tempo, carrasco?<sup>253</sup> Tais perguntas, que recebemos com sobressalto, devem ser explicitadas, pois já orientaram conclusões sobre a poesia em questão. Ibarlucía cita, a respeito do problema da metáfora em Celan, a comunicação de Martine Broda, de 1992, na qual a autora polemiza a afirmação de Ferenc e Agnès Heller de que fazer poesia sobre Auschwitz seria “fazer metáfora *sobre* uma metáfora”.<sup>254</sup> É preciso ressaltar o perigo desta leitura – e Celan sabia do problema da recepção de sua poesia; motivo pelo qual se negara a ler e sugerira deixar de lado “Todesfuge”.

Em “Grão-de-lobo”, todavia, o assunto paradoxal parece ser colocado, como discute Ibarlucía: poder-se-ia supor que a poesia após Auschwitz é uma continuação da poesia originada pelo carrasco? O poeta, prossegue, pede uma resposta à mãe morta: a ela, que

<sup>251</sup> Ver “Alocução em Bremen”. In: CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 33.

<sup>252</sup> IBARLUCÍA. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Trans/Form/Ação*, p. 141.

<sup>253</sup> Entre as indagações de Ricardo Ibarlucía, a questão colocada é detalhada com elementos de “Todesfuge”. Neste, “feito fumo subireis aos céus”, gritos do carrasco, não seriam, também, “linguagem poética”?, é uma de suas questões. Ainda, a única rima do mesmo poema, os olhos azuis do carrasco (*blau*) e o tiro em cheio da bala de chumbo (*genau*) – Celan estaria insinuando que a poesia em Auschwitz teria um grau de precisão equivalente ao registro burocrático dos prisioneiros no arquivo do campo, uma exatidão comparável ao número que sobre a pele lhes marcava a fogo (IBARLUCÍA. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Trans/Form/Ação*, p. 141).

<sup>254</sup> *Ibidem*.

preferira o alemão ao romeno, que o ensinou, na Bucovina, a falar esta língua através dos contos, *ela, que com suas palavras o levou para a Alemanha*, e, sem saber, *alimentava os assassinos*:

Víctimas y verdugos se nutren de lo mismo: la lengua alemana. Celan – en su condición de poeta, sobreviviente y judío – es fruto de su *Muttersprache*, cuyo suelo “extraño” abona a la vez, con sus versos: “Madre, ellos escriben poemas./ Madre, ellos no los escribirían./ si no fuera por el poema que yo escribí por/ tu voluntad, por/ voluntad de tu/ Dios.” Los judíos – parece querer decir Celan – son quienes alimentan en tierra extranjera, en la “más extranjera de las tierras” (*fremdester Acker*), la “simiente de lobo”: ellos – la madre, el poeta y su hijo – fecundan con sus palabras a quienes luego serán sus verdugos.<sup>255</sup>

Por certo, Celan quisera mantê-lo em âmbito privado – por saber dos riscos da recepção paradoxal que este poema (embora ele não o considerasse como tal) poderia ter. Revela uma consciência terrível daquilo que está em jogo em sua poesia, de tudo aquilo que ressoa em cada um de seus poemas. Fraturar a gramática e constituir sua língua, a atividade do poeta por excelência, não seria talvez e simultaneamente, o contrário da catástrofe, esta, por sua vez, avessa à representação? Quais seriam, contudo, os efeitos desta experiência no interior da poesia?

Este fora um poema do espólio e, por assim dizer, do “último livro” de Celan: na ambigüidade do gesto do poeta de conservar os poemas, diz João Barrento, quis e não quis que fosse o último. Há últimos livros por destino e por destinação, segue, aludindo a Hans Blumenberg em seu ensaio póstumo “Últimos livros”: os primeiros estão condenados a sê-lo por força das circunstâncias externas (como “O livro” de Mallarmé, sempre latência); os segundos, por seus autores (como grande parte da obra de Kafka e os poemas do espólio de Celan).<sup>256</sup> Neste, nos quais o silêncio foi quebrado (ou profanado? indaga Barrento), fala um duplo silêncio: o dos poemas cuja publicação arrancou à sombra do silêncio, e o da

<sup>255</sup> IBARLUCÍA. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Trans/Form/Ação*, p. 142.

<sup>256</sup> BARRENTO. Memória e silêncio. In: CELAN. *A morte é uma flor*, p. 131.

“*linguagem que se retira (se rarefaz) para deixar agigantar-se, sem o lastro diluidor do discursivo, a memória dos mortos e a História de seus assassinos, na nudez e na dureza da linguagem nua, no fio da navalha*”.<sup>257</sup>

Deixemos o último livro para passar brevemente ao último poema. O debate aqui evocado, sempre em nosso horizonte, se estenderá, real e virtualmente, até o fim deste trabalho. E, como na epígrafe de “Grão-de-lobo” de Jean Paul, *sempre alguma coisa tem que ficar* inacabada.

### 3.7 TU LÊS, COLETAS

VINHATEIROS escavam os relógios das horas sombrias cada vez mais fundo	REBLEUTE graben die dunkelstündige Uhr um, Tiefe und Tiefe,
tu lês,	du liest,
5 o Invisível desafia o vento,	es fordert der Unsichtbare den Wind in die Schranken,
tu lês,	du liest,
os Abertos trazem 10 a pedra atrás do olho, ela te reconhecerá, no dia do Sabbath. <sup>258</sup>	die Offenen tragen den Stein hinterm Aug, der erkennt dich, am Sabbath. <sup>259</sup>

Este é o último poema escrito por Paul Celan, em sua residência na Avenue Émile Zola, junto à ponte Mirabeau, em Paris, aos 13 de abril de 1970, aproximadamente uma semana antes de sua morte, portanto. Neste poema, lembra Felstiner, Celan retornou às palavras que sempre havia guardado consigo: *graben* (cavar), *dunkel* (escuro), *Stunde*

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>258</sup> CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 185-187. (Tradução de Y. Centeno)

<sup>259</sup> CELAN. *KG*, p. 368.



(hora), *tief* (profundo), *offen* (aberto), *Stein* (pedra), *Aug(e)* (olho), *du* (tu), *lesen* (ler).<sup>260</sup>

Sem atingir clareza última, exceto pela palavra final, que “afeta o tradutor”: *Sabbath*.<sup>261</sup>

Dirige-se ao tu, simultaneamente poeta e leitor. *Du liest*, diz Felstiner, contraposto à dureza do trabalho dos vinhateiros; *du liest*, sucedendo versos de força primordial – “resposta escritural em um texto vazio”; a pedra muda, o inevitável, a visão endurecida.<sup>262</sup>

E, uma vez mais, o *dirigir-se a um tu*. Para João Barrento, trata-se de uma poética que serve a uma “causa própria” – no plano da experiência e no da poesia – que nem vive nem sobrevive sem uma atenção ao outro; sendo radicalmente hermética, propõe uma poética da revelação e do encontro.<sup>263</sup>

Espera-se, finalmente, ser reconhecido (“te reconhecerá”) por esta pedra salvadora no dia do repouso do Senhor, dia de renovação. A última palavra de seu primeiro poema publicado *Sulamith*, e a última palavra do último poema escrito: *Sabbath*.<sup>264</sup> Se o poeta visava, neste último vocábulo escrito, a redenção, o reencontro desejado, não se saberá. Nem mesmo se com o poema atingiria (acompanhando Felstiner, a partir da carta escrita na véspera na qual cita Kafka)<sup>265</sup> “elevar o mundo ao Puro, ao Verdadeiro, ao Imutável”.<sup>266</sup>

<sup>260</sup> FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 385.

<sup>261</sup> Y. K. Centeno acompanha e desenvolve as idéias de John Felstiner em: CENTENO. *Paul Celan: o sentido e o tempo*. In: CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. XXII. Felstiner acrescenta, a respeito da palavra *Sabbath*, que possui, neste poema, um retoque: a letra “h”. As outras incidências do vocábulo ao longo da obra foram apenas em compostos como *Sabbatglanz* (brilho de sabat), *Sabbatkerzen* (velas do sabat), escrito: *Sabbat*. A letra “h” reflete a pronúncia hebraica tradicional e no alemão moderno parece antiquada, diz, embora Lutero tenha escrito com “h”, nas bíblias do século XX ou em outras obras usou-se a grafia *Sabbat* (FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 388).

<sup>262</sup> FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 387.

<sup>263</sup> BARRENTO. *Memória e silêncio*. In: CELAN. *A morte é uma flor*, p. 128.

<sup>264</sup> Ver: FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 23.

<sup>265</sup> Celan ministrava (neste momento em que se voltava para Bucovina, Israel e Alemanha) um seminário sobre Kafka na École Normale Supérieure. Encontrava-se às voltas com o interesse de Kafka pela lenda do *golem*, por sua equiparação segundo a qual “escrever é uma doença”. Ainda, com a narrativa na qual um homem sofre um acidente mortal, mas continua vivo, pois sua “barca da morte” se extravia, talvez ao dar uma volta “por sua maravilhosa pátria”. Retornava, também, ao conto de Kafka “Um médico rural”, no qual um médico sai em pleno inverno para atender a um chamado de um doente e percebe que não poderá mais voltar à casa. *Enganado!*, diz, *uma vez atendido o alarme falso do sino da noite, nunca poderá reparar-se*. Celan escreve a uma amiga de Israel que talvez tivesse respondido ao falso chamado, que havia

Finalmente, “tu lêś”, diz Centeno, como no *Livro mudo: lege, lege, relege...* “Da meditação cuidadosa, paciente, sairá a Pedra, marca do caminho. Ou sairá a Palavra redentora do dia. Ou então o silêncio”.<sup>267</sup>

---

aceitado o destino equivocado (retornaremos a esta menção na parte III deste trabalho). Finalmente, em carta escrita aos 12 de abril de 1970, se diz satisfeito com o seminário de Kafka e cita: “mas felicidade apenas se elevar o mundo ao Puro, ao Verdadeiro, ao Imutável” (FELSTINER. *Paul Celan: poeta, superviviente, judeu*, p. 385).

<sup>266</sup> FELSTINER. *Paul Celan: poeta, superviviente, judeu*, p. 385 e 388.

<sup>267</sup> CENTENO. Paul Celan: o sentido e o tempo. In: CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. XXIII.

## PARTE II

## 4

*NIEMAND ZEUGT FÜR DEN ZEUGEN* – NINGUÉM TESTEMUNHA PELA  
TESTEMUNHA

## 4.1 “APÓS AUSCHWITZ” E A CONVERSA INCONCLUSA ENTRE CELAN E ADORNO

Devemos retornar, então, à questão por trás do presente estudo. Supomos ser perceptível ao leitor destes esforços aquilo que beira a impossibilidade de sobrevivência da voz crítica em sua imersão neste texto poético. Se, por vezes, nos perdemos naquilo que se refere ao objeto aqui abordado, isso apenas demonstra o que este tem de arredo ao saber; a capacidade disso (que escapa à malha simbólica) de produzir seu próprio desconhecimento. Lembramos, uma e outra vez, que este trabalho é, ele, também, testemunho do encontro com esta poesia, com tudo o que isso abrange.

Orientemos-nos, portanto, pela questão, que se subdivide. Vamos nos ater, por ora, à primeira delas, que se refere ao problema da representação ou da apresentação do evento traumático, de sua indizibilidade. É preciso retomar, de maneira cuidadosa, a aporia da poesia após Auschwitz – o *dictum* adorniano, portanto. Outros pormenores, ou mesmo aspectos relevantes do legado de Theodor W. Adorno não se encontram, destarte, no escopo deste texto, mas tão-somente (e, ainda, de maneira breve) a intrincada e estranha relação entre Celan e Adorno no que tange à poesia pós *Shoah*. Faço, ainda, uma ressalva, parafraseando Jeanne Marie Gagnebin:<sup>268</sup> não sou leitora sistemática de Adorno; se me arrisquei a trazer aqui alguns fragmentos de leitura é por que me perseguem as relações entre estética, memória e sofrimento; por reconhecer a importância do autor na reflexão

---

<sup>268</sup> GAGNEBIN. Após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*, p. 60.

inaugural do problema da poesia e crítica após Auschwitz e, de maneira muito especial, pelos pontos de incidência, encontro e desencontro com o poeta em questão.

Já nos anos 1950 a obra de Adorno não é desconhecida para Paul Celan.<sup>269</sup> Em 1955, Adorno inclui na reunião de textos *Prismen*, o ensaio escrito em 1949, publicado em *Soziologische Forschung in unserer Zeit*, em 1951: “Kulturkritik und Gesellschaft”.<sup>270</sup> No início do controvertido ensaio, evoca-se a antinomia flagrante na crítica cultural naquele período: “O crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal-estar”.<sup>271</sup> O crítico cultural é da mesma essência daquilo que julga ter aos seus pés e mal consegue evitar a insinuação, considera Adorno, de que possui a cultura que diz faltar – a idéia de cultura permanece isolada, inquestionada e dogmática. Tal crítico profissional, prossegue, converte-se num mero “informante” (ou ainda, quando rebaixado, um propagandista ou censor) que apenas orienta sobre o mercado dos produtos espirituais e sob os quais recaem julgamentos que possuem uma ilusão de competência.<sup>272</sup>

Efetuada os percursos, à maneira ensaística, relativos ao problema da liberdade de expressão atrelado à atividade crítica, Adorno evoca o caro conceito de *crítica*. Lembremos

---

<sup>269</sup> Joachim Seng observa o interesse de Celan pelos ensaios de Adorno, sua proximidade de Benjamin e Scholem, bem como seus escritos sobre George, Heine, Kafka e Schönberg, além da crítica da sociedade alemã do pós-guerra. Tal interesse é curiosamente comparável com o que tinha por Heidegger (SENG. Frankfurter Rundschau. Disponível em: <<http://www.hagalil.com/archiv/2000/11/Celan.htm>>).

<sup>270</sup> Utilizamos a tradução disponível em língua portuguesa: ADORNO. Crítica cultural e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*.

<sup>271</sup> ADORNO. Crítica cultural e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*, p. 7.

<sup>272</sup> Debate-se, no ensaio, um aspecto que está no alicerce da crítica cultural: a “liberdade de opinião”, com suas origens na liberdade espiritual da sociedade burguesa, e a dialética de tal conceito; se, por um lado, este se liberou da tutela teológico-feudal graças à socialização das relações humanas, por outro, caiu sob o controle anônimo das relações vigentes, que, por sua vez, são tão impiedosas ao espírito autônomo quanto antes os ordenamentos heterônimos que se impunham. A aparência de liberdade, diz, torna a reflexão sobre a não-liberdade incomparavelmente mais difícil. Tampouco devemos conduzir-nos em invectivas contra a liberdade de expressão que, para Adorno, compreendem também seus riscos: “invocar a sério a censura contra os escribas seria exorcizar o demônio apelando para o Belzebu” (*Ibidem*, p. 10). No entanto, a tolice e a mentira florescidas sob a proteção da liberdade de imprensa não são algo acidental, mas, para Adorno, estigmas da falsa emancipação. O filósofo convoca, então, um conceito central e especialmente aporético no período, dizendo que “em nenhum outro lugar isto se torna tão evidente quanto lá onde o espírito arranca os seus próprios grilhões: na crítica” (*Idem*).

que esta opõe-se, originalmente, tanto ao dogmatismo quanto ao ceticismo. Adorno afirma que os fascistas alemães proscreveram a palavra “Kritik” e a substituíram pelo aguado conceito de “Kunstbetrachtung” [“contemplação da arte”], apenas seguindo, desta forma, o forte interesse do Estado autoritário que “ainda temia na irreverência do colaborador de folhetins o *pathos* do Marquês de Posa”.<sup>273</sup> Os fascistas, para Adorno, além de se voltarem ressentidos contra aqueles que podiam expressar o negativo que eles tiveram que ocultar, sucumbiram à mesma ingenuidade: da crença na cultura enquanto tal, sentindo-se os médicos da cultura que a livrariam do agulhão da crítica. Porém, prossegue, deixaram de admitir o entrelaçamento entre crítica e cultura, para bem ou para mal.<sup>274</sup>

Trata-se da primeira menção, no ensaio, do problema entre a atividade crítica e o fascismo alemão. É no fim do mesmo ensaio que Adorno traz à baila o célebre *dictum*, em sua integridade:

Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa fiada. *A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.*<sup>275</sup>

Condizente com o estilo do texto e o *modus operandi* ensaísta, a passagem não recebe elucidação pormenorizada e faz-se suscetível a recepções diversas. Se o que parece ser impossível é a poesia mesma, ou tal como era concebida anteriormente, a *poiesis*, a criação e, portanto, qualquer intento de narrativa ou de articulação tangenciaria a barbárie, ou, destacadamente, a atividade crítica,<sup>276</sup> uma vez que o evento produz seu

<sup>273</sup> ADORNO. Crítica cultural e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*.

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 26. Grifo nosso.

<sup>276</sup> Sobre o tema da crítica após Auschwitz – em especial no âmbito da literatura –, valor, humanismo e desconstrucionismo, ver: HIRSCH. *The Deconstruction of Literature: Criticism after Auschwitz*.

desconhecimento ou “corrói” a forma de conhecer os motivos da impossibilidade e, desta forma, seus esforços mesmos deparar-se-iam com o paradoxo. Ao longo do ensaio, contudo, nada parece nos autorizar a afirmar que Adorno consideraria a poesia após Auschwitz uma continuação do mesmo, como vimos com Ibarlucía e, ainda, como foi recebido por parte da imprensa alemã, como veremos na continuidade. No entanto, a afirmação acima suscitou ampla e polêmica recepção, aproximável ao problema de leitura e recepção de “Todesfuge”. Ambos terminaram, curiosamente, por serem colocados em oposição. Assim, ora a poesia de Celan comprovaria a ineficácia do *dictum*, ora este seria usado como forma de desqualificar e criticar os poemas, como efetuado, posteriormente, por parte da imprensa alemã.

Aqueles que se ocuparam da filologia desta relação destacam que o veredicto adorniano não poderia se referir ao poema “Todesfuge”, embora alguns tenham se esforçado em fazê-lo, o que irritava profundamente Celan. É, de fato, pouco provável que Adorno conhecesse o poema, uma vez que sua difusão ocorreu, de maneira efetiva, a partir de 1952, com a publicação de *Papoula e memória (MuG)*.<sup>277</sup>

Em julho de 1959, juntamente com sua esposa Gisèle e seu filho Eric, Celan fizera uma viagem a Sils-Maria, Engadin, nos Alpes Suíços, e, por intermediação de Szondi, se reuniria com Adorno. No entanto, Celan retornou antes a Paris e, “não por coincidência”, comentou, não chegou a vê-lo.<sup>278</sup> Pouco tempo depois, este desencontro motivou a escrita da única narrativa em prosa feita por Celan: *Gespräch im Gebirg [Diálogo na montanha]*. Trata-se de uma composição breve, porém loquaz, diz Felstiner, bem humorada e fatídica, sobre a linguagem, o eu, a percepção, Deus e a natureza, cujas referências entrecruzadas

---

<sup>277</sup> Ver: FELSTINER. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*, p. 204; IBARLUCÍA. *Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. Trans/Form/Ação*, p. 138.

<sup>278</sup> CELAN *apud* FELSTINER. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*, p. 203.

são diversas: alguns o consideram um palimpsesto de *Lenz*, de Georg Bücher; também parece estar presente a fonte nietzschiana de *Assim falava Zarathustra*, concebido igualmente em Sils-Maria; *Der Ausflug ins Gebirge*, de Kafka, que chama Deus de “Ninguém” e lamenta uma linguagem feita de “puro Isso”; *Gespräch in den Bergen* de Martin Buber, com o diálogo “eu-tu” que interessava a Celan; e, ainda, a presença de Mandelstam.<sup>279</sup> No texto, o judeu Pequeno e o judeu Grande conversam enquanto caminham pela montanha. Assim tem início:

Um dia à tardinha, o Sol, e não apenas ele, tinha-se posto, ia andando, saiu da casinha e ia andando o judeu, judeu e filho de judeu, e com ele ia o seu nome, o indizível, ia e vinha, arrastando-se, fazia-se ouvir, vinha de bengala, vinha sobre a pedra, estás a ouvir-me?, tu estás a ouvir-me, sou eu, eu, eu e aquele que tu ouves, julgas ouvir, eu e o outro – (...) <sup>280</sup>

O nome indizível (do judeu para os nazistas e o inefável nome divino, lembra Felstiner<sup>281</sup>), o eu, o tu e a insistência no ouvir já evidenciam, de início, as dificuldades no entorno da fala. E prossegue:

Ele vinha, vinha, alto, vinha ao encontro do outro, o grande ao encontro do pequeno, o judeu Pequeno fez calar a sua bengala diante da bengala do judeu Grande. E assim calou também a pedra, e fez-se silêncio na montanha por onde eles iam, este e aquele.

(...) Eles estão aí, os dois irmãos, no meio de uma estrada na montanha, e a bengala em silêncio, e a pedra em silêncio, e o silêncio não é silêncio, nenhuma palavra se calou ali, nenhuma frase, é apenas uma pausa, um espaço vazio no meio da aldeia, uma clareira, e tu vês todas as sílabas em círculo à sua volta; língua e boca são estes dois, como antes foram, e dos olhos pende-lhes o véu, e vós, pobres de vós, vós não estais nem de pé nem em flor, vós não existis, e Julho não é Julho.

Que faladores! Têm qualquer coisa para dizer um ao outro, também agora, com a língua a bater atabalhoadamente contra os dentes e os lábios a não quererem arredondar-se! Bom, que falem então... <sup>282</sup>

<sup>279</sup> FELSTINER. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*, p. 204-205.

<sup>280</sup> CELAN. Diálogo na montanha. In: \_\_\_\_\_. *Arte poética: o meridiano e outros textos*. (Tradução de João Barrento), p. 35.

<sup>281</sup> FELSTINER. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*, p. 209.

<sup>282</sup> CELAN. Diálogo na montanha. In: \_\_\_\_\_. *Arte poética: o meridiano e outros textos*. (Tradução de João Barrento), p. 36-37. São dignas de atenção as incidências diversas, neste fragmento, de palavras como “calar”, “silêncio” e, ainda, “pedra”, este “objeto mudo” sempre presente na poesia de Celan.



Assim se dá o diálogo (sempre inacabado) entre o judeu Pequeno e o judeu Grande: com lábios que se arredondam com dificuldade, com língua atabalhoada, com as sílabas em círculo, com um silêncio ruidoso. Felstiner chama a atenção pela maneira como, no *Diálogo*, o alemão é “idichizado”, bem como a forma como se refere ao judeu: *Jud*. A etiqueta infame, utilizada em séculos de propaganda anti-semita (tal como o vocábulo escrito desta forma designa) torna-se um signo de orgulho, efetuando um salto semiótico.<sup>283</sup>

Na dedicatória de um exemplar enviado ao amigo vienense Reinhard Federmann, Celan demonstra alguma decepção relativa ao filósofo, fazendo menção a Sils-Maria – “onde fui encontrar-me com o professor Adorno, quem acreditei ser judeu...” –, o diz, referindo-se à omissão do sobrenome do pai judeu, Theodor Wiesengrund (“Wiesengrund” aparece sempre como inicial, “W.”), e utilização do sobrenome da mãe católica: Adorno.<sup>284</sup> Deparamo-nos, surpreendentemente, com um motivo referente à palavra “Wiesengrund”, também, num poema do espólio “Mutter, Mutter”.<sup>285</sup> Na dedicatória, prossegue Celan, fazendo menção à Nietzsche, por quem nutria alguma simpatia: “em memória de Sils-Maria e Friedrich Nietzsche, quem – como sabes – queria fusilar a *todos* os anti-semitas”.<sup>286</sup>

Quando finalmente chegaram a se conhecer, Adorno disse a Celan que deveria ter permanecido mais tempo em Sils-Maria, pois, deste modo, conheceria “o verdadeiro judeu

<sup>283</sup> FELSTINER. *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*. p. 210.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>285</sup> Destacamos, para o propósito do debate, as menções ao *mestre* ou *maestria* em *meisterlich*, seguido por *deutsch* que, além da remissão ao poema “Todesfuge”, são de uso preciso e escasso na obra. Além disso, o jogo efetuado com o sobrenome de Adorno: *abgründig*, que designa enigmático, sendo *Abgrund*, abismo, e *wiesengründig*. “Mutter, Mutter./ Der Luft entrissne./ der Erde entrissne.// Herunter-/Herauf-/gezerzte.// Vor die Messer/ schreiben sie dich./ kulturflott, linksnibelungisch, mit/ dem Filz-/ schreiber, auf Teakholztischen, anti-/ restaurativ, proto-/ kolarisch, prä-/ zise, in der neu und gerecht/ zu verteilenden Un-/ menschlichkeit Namen,/ meisterlich, deutsch,/ mannschmannsch, nicht/ ab-, nein wiesen-/ gründig,/ schreiben sie, die/ Aber-Maligen, dich/ vor/ die/ Messer.// Etwas tun,/ etwas/ tun/ in der Höhe, der/ Tiefe./ Etwas, auf Erden” (CELAN. *KG*, p. 482). Cf. também a crítica feita por Lukács a Adorno – “Grand Hotel Abgrund”.

<sup>286</sup> CELAN *apud* FELSTINER. *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*, p. 204. Também em: CELAN *apud* SENG. *Frankfurter Rundschau*. Disponível em: <<http://www.hagalil.com/archiv/2000/11/Celan.htm>>. Tradução nossa.

Grande: Gershom Sholem”, com seu resgate da tradição mística judaica que começava a atrair Celan.<sup>287</sup> Joachim Seng menciona também a resposta interessada de Adorno e este breve período de correspondência sobre a prosa celaniana como sendo o momento de maior entendimento entre ambos.<sup>288</sup>

A mencionada exploração feita pela imprensa alemã do *dictum* e do poema, contudo, também vinha à tona. Em 1965, o ensaio adorniano é reeditado, e a revista *Merkur* relaciona-o, diretamente, ao poema “Todesfuge”, agregando, ainda, um comentário do filósofo no qual o poema e todos os seus motivos, tudo isso seria “composto em refinada partitura. Não demonstrava, já, excessivo prazer na arte, no desespero que graças a ele voltava a ser bela?”.<sup>289</sup> Em seguida, consta, no semanário *Die Zeit*, a reação de um leitor, que deplorava “a falta de compromisso ético com certas concepções da arte: converter Auschwitz em solo fértil para a arte, harmonizar em versos perfeitos o grito de morte dos sacrificados... essa beleza<sup>290</sup> que Paul Celan extrai da degeneração nazista me parece questionável”.<sup>291</sup> Celan responde com sarcasmo: “Mesmo quando, como anunciou um jornal em sua seção de cartas ao leitor, o que apresentei *sub specie calami* constitui um particular agradecimento aos assassinos de Auschwitz, agora na revista *Merkur*... que segue estritamente o pensamento de Adorno, sabe-se por fim onde há que procurar os bárbaros”.<sup>292</sup>

<sup>287</sup> FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 204.

<sup>288</sup> SENG. Frankfurter Rundschau. Disponível em: <<http://www.hagalil.com/archiv/2000/11/Celan.htm>>.

<sup>289</sup> FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 312. Tradução nossa.

<sup>290</sup> Tal como observamos no debate sobre o poema “Todesfuge”, é problemática a identificação entre estética e beleza, pois representar/apresentar algo não significa embelezá-lo. Não escrever poesia após Auschwitz também pode ser uma forma de colaborar com seu esquecimento.

<sup>291</sup> FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 312. Tradução nossa.

<sup>292</sup> FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 312. Felstiner menciona que o poeta fora também defendido por um escritor de prestígio. Simultaneamente, desaprovou a inclusão de “Todesfuge” numa antologia (que também trazia Ernst Jünger). Tratava-se, ademais, de um período de grande vulnerabilidade, no qual Celan ingressava em uma clínica psiquiátrica nos arredores de Paris.

É preciso destacar, ainda, três momentos reluzentes dessa sucessão de (des)encontros: as *Noten zur Literatur III* [*Notas de literatura*], a afirmação feita por Adorno na terceira parte da *Dialética negativa*, confrontado, também, com a poesia de Celan, bem como seu projeto nunca concretizado de escrita de um comentário ao ciclo *SG*, cujos apontamentos se limitaram a algumas menções em *Teoria Estética*.

Nas *Notas de Literatura*, diz Adorno:

A afirmação de que continuar a escrever lírica após Auschwitz seja bárbaro, essa frase não quero suavizá-la; nela se diz negativamente o impulso que anima a poesia engajada. (...) De jeito nenhum aquilo que incomoda na Alemanha porque não permite que se recalque o que se quer recalcar a todo preço.<sup>293</sup>

Devemos nos deter sobre a reação de Adorno à apropriação questionável de sua afirmação, na ocasião, refratária à sua relativização. Gagnebin analisa cautelosamente o problema. Detlev Claussen, menciona, observa que o *dictum*, na atualidade do “bom senso” neoliberal, é usado para denegrir a radicalidade crítica de intelectuais tachados de pessimistas e intolerantes.<sup>294</sup> Se Adorno retorna a esta polêmica da maneira como o faz, isso se dá por uma necessidade de se pensar a cultura após Auschwitz de maneira

---

<sup>293</sup> ADORNO *apud* GAGNEBIN. Após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*, p. 78. (Tradução de Jeanne Marie Gagnebin). Na tradução das *Notas* disponível em português, consta: “Eu não procuraria desculpar a frase: escrever-se lírica depois de Auschwitz é um ato bárbaro; aí está negativamente confessado o impulso que anima a poesia engajada. A pergunta de alguém em *Morts sans Sépultures*: há sentido viver quando existem homens que batem até que os ossos se quebram no corpo, é ao mesmo tempo a pergunta se a arte em suma ainda pode existir, se uma regressão do intelecto no conceito de literatura engajada não é sujeitada pela regressão da sociedade mesma. Mas também continua válida a aproximação contrária de Enzensberger: a poesia precisa resistir a esse veredicto; ser portanto de tal modo que não tome a si pela simples existência depois de Auschwitz, o cinismo. Sua própria situação já é paradoxal; e não apenas o modo de comportamento frente a ela. O excesso de sofrimento real não permite o esquecimento; a palavra teológica de Pascal ‘on ne doit plus dormir’ deve-se secularizar”. (ADORNO. *Notas de literatura*, p. 64). Por motivos de clareza, mantivemos a tradução do fragmento feita por Gagnebin. No entanto, a última frase citada no corpo do texto gera alguma estranheza. Na tradução de Galeão e Silva consta: “Há uma dor que se associa à composição de Schönberg. E não é absolutamente aquilo que aborrece o alemão, porque não permite reprimir o que quer afastar a qualquer preço. Mas ao ser feita imagem metafórica, apesar de toda a crueza e incompatibilidade, é como se a vergonha frente às vítimas fosse ferida.” (*Ibidem*, p. 64-65). Conferir no original, a primeira e última frase da citação: “Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern (...). Keineswegs das, woran man in Deutschland sich ärgert, weil es nicht zu verdrängen erlaubt, was man um jeden Preis verdrängen möchte.” (ADORNO. *Noten zur Literatur*, p. 422-423)

<sup>294</sup> CLAUSSEN *apud* GAGNEBIN. Após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*, p. 72.

radicalmente crítica. Pois, como frisa Gagnebin, nas duas retomadas evidentes da problemática, Adorno

não trata de amenizá-la, pedindo desculpas aos poetas, mas, ao contrário, radicaliza e amplia o seu alcance. Não é somente a beleza lírica que se transforma em injúria à memória dos mortos da Shoah, mas a própria cultura, na sua pretensão de formar uma esfera superior que exprima a nobreza humana, revela-se um engodo, um compromisso covarde, um “documento da barbárie”, como disse Walter Benjamin.<sup>295</sup>

No ensaio, Gagnebin menciona uma passagem da *Dialética negativa*, talvez muito mais suscetível a sobre-interpretações, na qual Adorno afirma que toda a cultura após Auschwitz, inclusive a crítica que urge dela, seria lixo. Não (apenas) aquilo que apodrece e fede, diz, mas como o nada que sobra, o que é jogado fora.

Nas *Notas*, assim como nas evocações a serem mencionadas a seguir, Adorno parece opor-se não à poesia, mas ao imobilismo, ao recalde e à apropriação pela máquina do entretenimento (a “indústria cultural” de Adorno e Horkheimer) que conduz irremediavelmente ao esquecimento.

Na *Dialética negativa*, de Adorno, publicada em Frankfurt em 1966, é anunciado que a expressão mesma que intitula o livro é um atentado à tradição, que já a dialética platônica desde então é instrumento lógico a serviço de um resultado sempre positivo. A terceira parte do livro traz modelos de dialética negativa, não como exemplares, mas como intenção concreta daquilo que foi tratado de maneira geral. Tal parte, intitulada “Meditações sobre a metafísica”, tem, por sua vez, seu primeiro subitem denominado justamente de “Após Auschwitz”.

Logo em seu primeiro parágrafo, sucedendo à exposição sobre a insustentabilidade de uma posição tradicional, afirma: “depois de Auschwitz, a sensibilidade não pode menos que ver em toda afirmação da positividade da existência uma charlatanearia, uma injustiça

---

<sup>295</sup> GAGNEBIN. Após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*, p. 72.

para com as vítimas, e tem que rebelar-se contra a extração de um sentido, por abstrato que seja, daquele destino trágico”.<sup>296</sup> Ao longo de sua argumentação, Adorno expressa que a capacidade da metafísica permanecera paralisada, e isso se deve ao fato de que o ocorrido desfez, ao pensamento metafísico especulativo, a base de sua compatibilidade com a experiência.<sup>297</sup> O filósofo menciona o aspecto especialmente temível da morte, quando se trata do assassinato administrado de milhões de pessoas, o indivíduo dos campos despojado do último que lhe resta, que não apenas morre como indivíduo, mas como exemplar de uma espécie. Não se trata, pode-se dizer, de uma catástrofe qualquer, mas daquela planejada por seres humanos. A partir do desenvolvimento de tais idéias, chega-se à possível confrontação com a poesia celaniana, embora esta não seja diretamente citada:

Quando no campo de concentração os sádicos anunciavam a suas vítimas “amanhã serpentearás como fumaça dessa chaminé ao céu” eram expoentes da indiferença pela vida individual à que tende a história. Com efeito, o indivíduo é já em sua liberdade formal tão disponível e substituível como o foi sob os chutes de seus liquidadores.<sup>298</sup>

É inevitável não se fazer ouvir a voz do comandante, seus ordenamentos e provocações em “Todesfuge”, com a imagem mesma do serpentear como fumaça no céu, onde não se jaz apertado. Em seguida, escreve:

Mas a partir do momento em que o indivíduo vive em um mundo cuja lei é o proveito individual universal e, portanto, não possui mais que este eu convertido em indiferente, a realização da tendência desde antigamente familiar é ao mesmo tempo o mais espantoso. Nada pode retirar-lhe este espanto, como tampouco o pôde do arame eletrificado que rodeava o campo de concentração. *A perpetuação do sofrimento tem tanto direito a expressar-se como o torturado a gritar; daí talvez tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz já não se pode escrever poemas.*<sup>299</sup>

<sup>296</sup> ADORNO. *Dialéctica negativa* (Tradução de José María Ripalda), p. 361. Tradução nossa.

<sup>297</sup> Precede esta idéia a menção ao terremoto de Lisboa, que bastou para curar Voltaire da teodicéia leibniziana, mas tal catástrofe é insignificante comparada à outra, social, cujo inferno real à base de maldade humana ultrapassa nossa imaginação. ADORNO. *Dialéctica negativa* (Tradução de José María Ripalda), p. 361-362. Tradução nossa.

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 362-363. Grifo nosso.

Para além das minúcias filológicas da relação Celan-Adorno, i.e., os momentos precisos nos quais ambos passam a conhecer as respectivas obras, tomam conhecimento um do outro que, quiçá, mais interessa aos biógrafos que aos nossos propósitos, é sonoro o eco do encontro com a poesia de Celan e a recepção controversa do *dictum*. A reação pregressa da imprensa alemã o demonstra, na medida em que acusa a poética de Celan de uma barbárie ela mesma, extirpa do poeta qualquer possibilidade de articulação do trauma, funcionando quase como uma espécie de censura em tempos de pretensa liberdade de expressão. Adorno, todavia, não afirma irresponsavelmente o “direito ao grito” (“A perpetuação do sofrimento tem tanto direito a expressar-se como o torturado a gritar”<sup>300</sup>) – sabe da impossibilidade que permeia tal “grito” ao falar da necessidade de rebelar-se contra a extração de sentido do destino trágico, rebelar-se contra o tratamento banal. Ao que, talvez, possa-se aproximar da necessidade do testemunho silencioso da poesia, e não tanto da *extração de sentido* do testemunho “falocêntrico”, total, que almeja a completude. Márcio Seligmann-Silva, ao comentar a mesma passagem de Adorno, diz que o “grito” da poesia de Celan não seria de modo algum como o grito de Filoctetes, de Sófocles, já comparado ao de Laocoonte. Antes, seria “uma voz mais ‘contida’ ou, melhor dizendo, mais ‘quebrada’, fragmentada, vale dizer: sufocada”.<sup>301</sup>

Na continuidade do texto de Adorno, após a reserva de que talvez tenha sido falso afirmar que já não se pode escrever poemas, diz que o que, em contrapartida, não é falso (e neste momento, talvez, radicalize ainda mais o *dictum*, estendendo-o para além da lírica e da crítica), é a questão menos cultural de se se pode continuar vivendo após Auschwitz, i.e., se isso estará totalmente permitido ao que escapou casualmente quando tinha de ter sido

---

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>301</sup> SELIGMANN-SILVA. Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 53.

assassinado. Sua sobrevivência, segue Adorno, requereria já a frieza, o princípio fundamental da sociedade burguesa sem o qual Auschwitz não haveria sido possível. “Que culpa tão radical a do que se salvou!”, destaca o filósofo, e conclui dizendo que o pagamento dele (do que se salvou) são os sonhos dos quais padece, nos quais é alguém que já não vive, que morreu numa câmara de gás em 1944 e “cuja existência posterior inteira é mera imaginação, emanção do desejo delirante de um assassinado há vinte anos”.<sup>302</sup>

Após Auschwitz deve ser resguardado o direito de intento de articulação, assim como o do silêncio, não o racionalizado (silêncio que não libera do círculo ao “racionalizar a própria incapacidade subjetiva com a situação da verdade objetiva”<sup>303</sup>), mas o silêncio eloqüente que não é mudez, em torno do indizível. Justamente pelo fato de o trauma ser arredo ao saber, também a atividade crítica<sup>304</sup> encontra-se perante o paradoxo e, ainda, a própria vida após Auschwitz.

Nos “Paralipomenos” da *Teoria Estética* de Adorno, o debate se dá no terreno da estética no que concerne à compreensão e à valoração, do concreto da experiência *versus* e em contato com o *medium* do conceito universal. Partindo deste plano e passando a alguns modelos, Adorno evoca problemas como a relação entre arte e sociedade, as vãs tentativas de apreender teoricamente esta relação.<sup>305</sup> Aborda-se de passagem, então, a questão da poesia hermética:

A opacidade da obra de arte em relação à realidade empírica tornou-se programa explícito da poesia hermética. Perante cada uma de suas obras de qualidade – pensa-se em Celan –, deveria ser permitida a questão de até que ponto elas são efectivamente herméticas; segundo uma observação de Peter Szondi, o seu

<sup>302</sup> ADORNO. *Dialéctica negativa* (Tradução de José María Ripalda). p. 363. Tradução nossa.

<sup>303</sup> *Ibidem*, p. 367.

<sup>304</sup> Adorno afirma na sessão “Morrer hoje”, também na terceira parte do livro: “entre a crítica da cultura e a barbárie reina um certo acordo” (*Ibidem*, p. 368).

<sup>305</sup> Adorno menciona aquilo que no momento se nomeava *engagement*, que parece também não desenvolver a questão; ademais a oposição à irremediavelmente obsoleta *l’art pour l’art*, que “não cede aos fins que lhe são exteriores, mas desiste da ilusão de um puro reino da beleza, que depressa se revela como *kitsch*” (ADORNO. *Teoria estética*, p. 352).

hermetismo não se confunde com a sua inteligibilidade. Em vez disso, poderia pressupor-se uma relação entre a poesia hermética e os momentos sociais.<sup>306</sup>

Adorno faz esta menção a Celan, porém, agora, no âmbito de uma discussão que vai além da aporia da lírica pós Auschwitz. O problema do hermetismo impõe outra corrente de antinomias no que se refere à poética de Celan. Adorno sinaliza também a problematização do hermetismo no poeta. Posteriormente, afirma, ainda na tônica das questões do hermetismo, que a arte só é íntegra quando não entra no jogo da comunicação.<sup>307</sup> Diz também que, depois de Mallarmé, a poesia hermética, então com mais de oitenta anos, modificou-se enquanto reflexo no que se refere à tendência social. “O lugar comum da torre de marfim não atinge as obras sem janelas”,<sup>308</sup> afirma o filósofo.

Consta, então, nova referência a Celan:

No representante mais importante da poesia hermética da lírica alemã contemporânea, Paul Celan, o conteúdo experimental do hermetismo inverteu-se. Este lirismo está impregnado da vergonha da arte perante o sofrimento, que se subtrai tanto à experiência quanto à sublimação. Os poemas de Celan querem exprimir o horror através do silêncio. O seu próprio conteúdo de verdade, torna-se negativo. Imitam uma linguagem aquém da linguagem impotente dos homens, e até de toda a linguagem orgânica, a linguagem do que está morto na pedra e nas estrelas. São eliminados os últimos rudimentos do orgânico; aparece o que Benjamin indicava em Baudelaire ao dizer que sua lírica não tinha aura.<sup>309</sup>

A materialização da lírica celaniana, esta poesia das coisas mortas (acrescenta-se a “botânica”<sup>310</sup> celaniana, objetos também mudos, como já mencionado), inverte o conteúdo do hermetismo e está, curiosamente, aquém da linguagem impotente. Ibarlucía, lendo a

<sup>306</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 353.

<sup>307</sup> Sobre o “jogo da comunicação”, ver o *dictum* de Walter Benjamin no primeiro parágrafo de “A tarefa do tradutor”: “Em parte alguma, o fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento. Não apenas o fato de se estabelecer uma relação com determinado público ou seus representantes constitui um desvio; o próprio conceito de receptor ‘ideal’ é nefasto em quaisquer indagações de caráter estético, pois devem pressupor unicamente a existência e a natureza do homem em geral. (...) Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes” (BENJAMIN. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, p. 189).

<sup>308</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 353.

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 354.

<sup>310</sup> Pode-se indagar, ademais, em que medida a “botânica” celaniana não se relaciona, contrariamente, com a linguagem como instância da vida.



mesma passagem, destaca que devemos reter a observação de que os poemas de Celan não *dizem o silêncio*, mas *nomeiam* um horror indizível *através do silêncio*.<sup>311</sup> Ainda, que os poemas de Celan não discorrem sobre a morte, não a cantam impudicamente como o homem que brinca com serpentes, não é a morte viril do “mestre que veio da Alemanha”, mas procede dela e a atravessa. Ibarlucía cita versos: “uma palavra a imagem do silêncio” e “uma palavra – bem sabes:/ um cadáver”.<sup>312</sup>

Adorno prossegue, em suas evocações finais de Celan na seção:

A infinita discreção (*sic*), com que procede o radicalismo de Celan, aumenta sua força. A linguagem do inanimado torna-se a última consolação da morte privada de todo o sentido. A transição para o anorgânico deve não só observar-se nos motivos temáticos, mas reconstruir nas obras fechadas a via que conduz do horror ao silêncio. Numa semelhança remota com o modo como Kafka procedeu com a pintura expressionista, Celan transpõe para os processos lingüísticos a desobjectivação da paisagem, que se aproxima do anorgânico.<sup>313</sup>

Pode-se dizer, enfim, que o que Adorno nomeia como *linguagem do inanimado*, a pedra, a estrela, o cadáver, bem como o grito silencioso de uma flor, o cântaro, os talos, as ervas escritas, estas são, talvez, a aproximação mais radical e efetiva de um testemunho elíptico da morte sem sentido.

“Após Auschwitz” – elegemos, nesta seção, o uso (repetitivo) dessa expressão-problema, devido a tudo o que abrange. Gagnebin, ao dar este título ao seu ensaio, o justifica (paulatinamente), a iniciar por um colóquio interdisciplinar realizado na França a respeito da *Shoah*, suas repercussões e não repercussões nas ciências humanas. Este se justificava pela atualidade política das formas de violência coletiva. Assim, não se pretendia uma celebração piedosa das vítimas da *Shoah*, mas sua rememoração em seu

---

<sup>311</sup> IBARLUCÍA. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Trans/Form/Ação*, p. 140.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 140-141.

<sup>313</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 354.

sentido benjaminiano, de memória ativa que transforma o presente,<sup>314</sup> mediante a representação/representificação do passado (tal afirmação faz-se ainda mais necessária ao se tratar da poética de Celan que, como diz Marko Pajevic, não se volta para o passado – é uma poesia do presente e do porvir<sup>315</sup>). Se, nesta ocasião, retomamos este debate, brevemente, em alguns de seus meandros, fazêmo-lo por apostarmos na necessidade reiterada de afirmar com Adorno que as mais nobres características humanas, razão e linguagem, *logos*, não podem, após Auschwitz, permanecer intacto em sua autonomia.<sup>316</sup>

Optamos, ainda, por trazer à baila fragmentos da obra de Adorno, já que inaugura a problematização, mas sobretudo, pelo peculiar diálogo com a lírica de Paul Celan. Se se podem constatar alguns desencontros biográficos entre o poeta e o filósofo, é possível ver, na trajetória, um ponto de contato especial. O que tenha levado Adorno a retomar a polêmica do *dictum* e Celan a retirar o poema “Todesfuge” de algumas antologias e não mais lê-lo em público, seja pelo fato de que ambos, em seus respectivos âmbitos, reagissem fortemente contra o esquecimento do trauma através da apropriação do mesmo como mero produto cultural a ser consumido. Ou seja, fazer de Auschwitz algo “representável, isto é, com sentido, assimilável, digerível”.<sup>317</sup>

Estes são, enfim, os fragmentos obtidos desta relação, que abarca a poesia, a crítica e a impossibilidade. Diálogo inconcluso e, ele mesmo, silenciosamente eloquente.

<sup>314</sup> GAGNEBIN. Após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*, p. 59. Gagnebin faz menção, ainda, a outros autores de destaque que permitiriam, em estudos ulteriores, nos aprofundarmos nas reflexões adornianas, tais como Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, Primo Levi, Enzo Traverso e Albrecht Wellmer, não evocados para não ultrapassar as dimensões deste trabalho. Acrescentaria, é claro, precedendo e em primeiro plano devido à teorização sobre memória e História, Walter Benjamin.

<sup>315</sup> PAJEVIC. Ce qu'un poème veut dire: Paul Celan et l'indicible. In: RÉTIF (Org.). *L'indicible*, p. 108.

<sup>316</sup> Gagnebin faz esta menção a Adorno como algo que se depura de seu texto, bem como de Primo Levi ou Robert Antelme. Noutras palavras, formula: “a violação da dignidade humana, em seu aspecto primevo de pertencente ao vivo, tem por efeito a destituição soberba da soberania da razão” (GAGNEBIN. Após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*, p. 77).

<sup>317</sup> Alguns filmes sobre o Holocausto, com diversas excessões, se prestam a isso, como lembra Gagnebin: fazer de Auschwitz mercadoria que faz sucesso, bem cultural que o torna mais leve e mais integrável à cultura que o gerou. (GAGNEBIN. Após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*, p. 79).

## 4.2 POÉTICA TESTEMUNHAL, SILÊNCIO E METONÍMIAS DA MEMÓRIA

tu folheias, agora terra fina,  
os meus remotos  
testemunhos.

Paul Celan<sup>318</sup>

a paciência in-  
sonora do meu desespero.  
Paul Celan<sup>319</sup>

Estão esboçadas as diretrizes que nos auxiliam a passar ao território da discussão sobre o testemunho, quais sejam: a catástrofe (a violação da dignidade humana) – evento traumático refratário à simbolização, indizível, a impossibilidade de articulação (representação/apresentação) através da linguagem (o questionamento de até que ponto seria desejável fazê-lo devido ao risco de torná-lo facilmente assimilável) e uma poesia que, como vimos, desmantela o paradoxo, cujo testemunho, designadamente poético, é *remoto*, *folheável terra fina*. Gagnebin constata que a discussão sobre uma estética do irrepresentável, do indizível ou mesmo do sublime, está muito mais presente nas pesquisas atuais sobre a literatura dos campos de concentração. No entanto, afirma, o sublime não mais designa o inefável que ultrapassa a compreensão humana,<sup>320</sup> mas as cinzas, os cabelos sem cabeça, os dentes arrancados, sangue e excrementos; sublime de lama e cuspe, por baixo, sem enlevo nem gozo.<sup>321</sup> Podemos afirmar, talvez, que se trata de um indizível não apenas além, mas aquém da linguagem.

<sup>318</sup> CELAN. *A morte é uma flor*: poemas do Espólio, p. 107.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>320</sup> Gagnebin refere-se ao sublime na terceira crítica kantiana e possivelmente a outras teorizações sobre o sublime e o belo. Mencionaremos, posteriormente, de maneira breve, as formulações de Márcio Seligmann-Silva sobre o sublime e o abjeto.

<sup>321</sup> GAGNEBIN. Após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*, p. 79.

#### 4.2.1 TESTEMUNHO

É preciso efetuar uma circunscrição, mesmo que de difícil recorte, em torno do que nos referimos ao falar em testemunho.

Propomos a incursão através de breves considerações a respeito do testemunho, com destaque para a acepção que vem sendo adotada nos últimos anos no Brasil, as quais acenam, por assim dizer, não um novo (e provisório) gênero para substituir as obsoletas “literaturas nacionais”,<sup>322</sup> mas uma nova abordagem ou um novo paradigma para a crítica literária. Isto se deve ao fato de a noção de *teor testemunhal* permitir pensar não apenas a *Shoah* (*locus* originário do conceito) e o *Testimonio* das ditaduras na América Latina (que são ambos, de fato, os espaços inaugurais e tradicionais da literatura de testemunho), mas a literatura de maneira geral, da Antigüidade ao século XX, em sua relação com a experiência testemunhada.

Márcio Seligmann-Silva – a quem devemos a proposição cuidadosa e aguçada deste debate na atualidade – debruça-se sobre o assunto em seu texto “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”.<sup>323</sup> O autor dá início à abordagem do problema do testemunho e sua complexa relação com a verdade (questão, como dito, subjacente às origens das teorizações literárias), realizando uma reflexão sobre a *ironia*. Esta, afirma, seria uma potente máquina de desleitura por deixar o leitor sem saber como se comportar – se separa o verdadeiro do falso, a seriedade da brincadeira. O chão pelo qual se trilha está sempre por ruir. A ironia, diz, implode a leitura na medida em que obscurece e desarticula as funções referenciais e comunicativas do discurso, abrindo o campo da auto-referência da linguagem. Não é por

---

<sup>322</sup> Quando a este aspecto, é interessante observar como a poesia de Celan escapa a tal intuito de classificação ou comensurabilidade, já que a região da Bucovina pertencera ao Império Austro-húngaro, Romênia e Ucrânia, e o poeta, que residira em Bucareste, Viena e Paris, dedicou toda a sua obra à língua alemã.

<sup>323</sup> SELIGMANN-SILVA. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, Memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 375.

acaso, ressalta Seligmann-Silva, que a ironia foi praticada e teorizada por aqueles que instituíram o conceito moderno de literatura: Friedrich Schlegel e Novalis. Pois a literatura, prossegue, trabalha também no campo minado entre a referência e a auto-referência.

Seligmann-Silva evoca a dupla origem do termo *testemunho* em latim: *testis* e *supertes*. A primeira designaria o depoimento de um terceiro num processo, e a segunda o sobrevivente, que passou por uma provação, tal como o *Martyros*, que, em grego, significa testemunha.<sup>324</sup> Lembremos, ademais, da digressão sobre o vocábulo alemão *zeugen*, este utilizado por Celan em “Argumentum e Silentio”, como em outros poemas – “gerar” e “testemunhar”, simultaneamente. Felstiner lembra que o termo *zeugen* é essencial nos poemas de 1963<sup>325</sup> e discorre, do mesmo modo, sobre a sua dupla acepção de “gerar”, “procriar”, partilhando sua origem com os termos ingleses *bear witness* – “ser” ou “dar” prova, no qual o elemento *bear*<sup>326</sup> tem, também, o significado de “parir” – e *testify* – derivado igualmente de *testis*: “testemunho”, mas também “testículos”.<sup>327</sup> A denotação de “gerar” do *zeugen* remete, também, ao fato de que, por menor ou mais restrito que seja o testemunho, ele é capaz de *criar* uma totalidade. Ao mesmo tempo, a testemunha costuma ser parcial em três sentidos: por relatar – via representação mimética – apenas uma parte dos acontecimentos; por *ser* parte – metonímica – deles (aspecto que temos procurado ressaltar); e por dar (parcialmente) uma versão subjetiva deles.

O testemunho como um terceiro, acompanhando as reflexões de Seligmann-Silva, já sinaliza o problema localizado no cerne da literatura: encontra-se numa zona de indefinição

<sup>324</sup> SELIGMANN-SILVA. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, Memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 377-378.

<sup>325</sup> FELSTINER. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*, p. 302.

<sup>326</sup> Cf., no alemão, o termo “gerbären”, que também significa “parir”, “dar a luz”.

<sup>327</sup> FELSTINER. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*, p. 309. No *Oxford Latin Dictionary* consta, de fato, o vocábulo *testis*: de “ter-stis”, “tri-stis”, raiz de “TRES”, como terceiro, testemunho, observador, que evidencia. Ainda, com uso especial em Horácio, *testis* para designar “testículos” (*testis+cvlvs*, diminutivo de *testis*) (GLARE. In: *Oxford Latin Dictionary*, p. 1931-1932).

pela dúvida, de verdade dúbia e imprecisa, risco da mentira (trata-se da antinomia mesma da ficção, do seu estatuto de mentira que diz uma verdade).<sup>328</sup> Porém indica também que não apenas aquele que experimentou está (mais) apto a relatar o vivido. Por sua vez, o testemunho sobrevivente, “mártir”, parece ter que abarcar o “real” da experiência *a posteriori*. Neste caso, diz Seligmann-Silva, do que “viu a morte de perto”, uma modalidade de recepção é despertada em seus leitores, que mobiliza a empatia e desarma a incredulidade. O autor traz à baila alguns casos, dos quais destacamos dois: um escritor que não passou pela experiência traumática e a descreve, denominando-se autobiográfico, é o caso do suíço Benjamin Wilkomirski (ou Bruno Doessekker). Seligmann-Silva chama a atenção para a força advinda de tal obra, justamente pelo fato de ser fictícia – os autênticos sobreviventes seriam incapazes de narrar com tal precisão de detalhes. Menciona, ainda, o caso de Art Spiegelman, que escreveu uma carta ao *The New York Times*, para reclamar o fato de que sua obra *Maus* – que relata a história de seu pai, um sobrevivente – apareceu na lista na coluna de “ficção”, afirmando que aceita o valor literário, mas que não implica em teor fictício: “‘fiction’ indicates that a work isn’t factual”,<sup>329</sup> disse. Seligmann-Silva argumenta que a ficção não pode ser equacionada como mentira e lembra, com Baumgarten, que no campo da estética só existe a “verdade estética”. Encontramo-nos, deste modo, num terreno nebuloso que permeia a teorização da literatura desde as suas

<sup>328</sup> A idéia de que a verdade se mostra através de uma ficção também é tematizada no texto freudiano sobre “Dichtung und Wahrheit” de Goethe, em suas considerações sobre o chiste, bem como em diversos ensaios, ao longo de toda a sua obra. Antes, porém, o problema da verdade e da ficção, a partir da importante noção de “realidade psíquica”, já é assunto das reflexões freudianas, como se observa desde as cartas a Fliess: “o conhecimento seguro de que não há indicações de realidade no inconsciente, de modo que não se pode distinguir entre a verdade e a ficção que foram catexizadas pelo afeto” (MASSON (Org.). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*, p. 265-266. Viena, 21 set. 1897). Digna de menção, também, é a consideração lacaniana de que a *verdade tem estrutura de ficção*, presente ao longo de sua obra (nos *Seminários 10, 13, 16, 18, 19* e nos *Escritos*). Tal asserção, no contexto no qual nos encontramos ganha, contudo, novas nuances, como veremos no relato de Robert Antelme. Dada a inverossimilhança do ocorrido, do traumático, apenas a imaginação seria capaz de acessá-lo.

<sup>329</sup> SPIEGELMAN *apud* SELIGMANN-SILVA. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, Memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 385.

origens (desde a *República* de Platão, para mencioná-lo diretamente), mas que, ao se tratar do testemunho, torna-se mais evidente.

Luiz Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional*, trata alguns meandros do assunto. Afirma: a ficcionalidade concede, ao discurso que rege, uma liberdade selvagem e ameaçadora de todo regime zeloso de sua *verdade*. Por isso, diz, onde ela aponte, é de se esperar que os defensores da verdade institucionalizada estendam sua mão de ferro.<sup>330</sup> Perpassa o ensaio de Valéry de 1927, “Stendhal”, discorrendo com cautela a questão da documentalidade face à literatura. Diz, assim, que falar em caráter documental da literatura não quer dizer que um texto, ao se tornar ou pretender-se literário, automaticamente se despoje da qualidade de documento. Pode-se falar em uma *inevitabilidade documental de tudo o que o olhar humano atinge*. Inevitabilidade, prossegue, por certo proveniente da relação que o homem mantém com os signos. Nenhum signo é capaz de se esgotar em si mesmo. Finalmente, todo produto humano significa além do propósito em que fora concebido.<sup>331</sup>

Se, por um lado, Luiz Costa Lima demonstra que a literatura detém algo de documental, por outro, evidencia o que ela tem de não documental:

Quando, pois, afirmamos que a formação discursiva própria à literatura tem um caráter não documental, uma *radicalidade não documental*, não tornamos nosso enunciado congruente com a noção beatífica de ficção – i.e., de ficção como território que não se contamina com a realidade. Afirmamos, sim, que o discurso literário não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla como que poderia ter havido; o que nele se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar.<sup>332</sup>

Márcio Seligmann-Silva explicita o aspecto imprescindível no que concerne a nossos esforços: da dissociação entre o “real” e nossas representações lingüísticas – i.e., do

<sup>330</sup> LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 187.

<sup>331</sup> LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 193.

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 195.

desejo e da necessidade, vinculados à impossibilidade.<sup>333</sup> O relato de Robert Antelme de sua passagem pelos campos de concentração é evocado para auxiliar numa aproximação: ele conta da memória viva que traziam, que tinham um desejo frenético de falar, mesmo que as demais dissessem que a aparência física era suficientemente eloquente. Porém, afirma, era impossível. “Mal começávamos a contar e nos sufocávamos. A nós mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável.”<sup>334</sup> Antelme descreve o impasse da discrepância entre o vivido e a possibilidade de narração e diz, por fim, apenas pelo meio da *imaginação* poderiam tentar dizer algo daquela realidade.<sup>335</sup>

Seligmann-Silva convoca, então, Friedrich Schlegel: “ali onde cessa a filosofia, a poesia tem que começar”.<sup>336</sup> Se, como menciona o autor dos ensaios, Auschwitz se configura como um dos maiores intentos de “memorricídio” da história, e que o sobrevivente deve efetuar uma espécie de recriação da língua, a poesia de Celan incide exatamente neste ponto (sem eliminar, é claro, as aporias da mesma, em especial no que se refere à língua). Pois, seja nos poemas inaugurais, seja nos tardios, publicados em vida ou póstumos (ocultamente conservados), cada qual a sua maneira, as localizações são escassas, a língua deve ser fragmentada e, finalmente, a única maneira de fazer referência ao ocorrido

<sup>333</sup> SELIGMANN-SILVA. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 43.

<sup>334</sup> ANTELME *apud* SELIGMANN-SILVA. Apresentação da Questão. In: \_\_\_\_\_. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 45-46. Citado também por Maurice Blanchot em: BLANCHOT. *Lo indestructible*. In: \_\_\_\_\_. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila, 1970. p. 228.

<sup>335</sup> Em nota, Seligmann-Silva menciona Giorgio Agamben, em *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, assinalando um paroxismo referente ao problema do testemunho e do silêncio que, como observa o autor, é perigoso. Para Agamben, afirma, o único testemunho autêntico é o “Muselman”, prisioneiro do campo à beira da morte, autômato desumanizado. Para Seligmann-Silva, isso desqualifica o enorme trabalho de testemunho a partir da *Shoah* e distingue registro da memória e historiografia. Diz: “No primeiro caso, a dor pode justificar o silêncio (mas ela muitas vezes leva à *necessidade* de testemunho); no segundo é obrigação do pesquisador identificar os fatos e procurar a compreensão: por mais infinita que essa tarefa seja. É claro que nesse modelo penso em tipo ideais do trabalho da memória. Eles nunca existem de modo ‘puro’ e sempre interagem mutuamente” (SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 419).

<sup>336</sup> SCHLEGEL *apud* SELIGMANN-SILVA. Apresentação da Questão. In: \_\_\_\_\_. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 47.



sem convertê-lo em *Gerede* (*palavreado, desconversa, tagarelice*),<sup>337</sup> em *Sprachgestöber* (*turbilhão de linguagem*),<sup>338</sup> é através da materialização da palavra e, mais radicalmente, do silêncio.

O silêncio é, talvez, uma das únicas formas de tornar a dor mais partilhável. Pois, dado o seu caráter absolutamente singular, a dor não tem significante na linguagem coletiva; a palavra “dor”, por certo, não é a dor, e pode ser tão-somente ou, em especial, uma banalização dela (também *Gerede*). Falar diante da dor pode ser um ato de cinismo, uma “mentira”. Talvez o grito como expressão da dor esteja mais próximo dela. No entanto, expressão maior que o grito é o silêncio (como quando se pede um minuto de silêncio), quando a dor não apenas é indizível, mas sufoca o grito.<sup>339</sup> Num poema do espólio de Celan, uma imagem nos chama a atenção: “O grito de uma flor/ anseia por existência”.<sup>340</sup> Este é, talvez, o grito do qual obtemos ecos através da poesia de Celan. O testemunho se dá, aqui, na direção contrária a qualquer pretensão de totalização, de um dizer completamente. Trata-se, enfim, de um grito em silêncio. “Hermetismo dialógico”, se assim se pode dizer, e silêncio parecem ser as saídas encontradas nesta poesia.

Poderíamos nos indagar, então, se a lírica celaniana pode e deve ser designada como testemunho. Devemos constatar a ampla gama de esforços que o desejo e a necessidade de narrar a dor mobilizam: desde os relatos mencionados, aos *comics* de Spiegelman, o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, e poemas como os de Celan e outros tantos meios, cada um

<sup>337</sup> Cf. poema “VARRIDA”, bem como os versos: “soviel rennt mich an/ mit Gerede,/ daß ich zuweilen spreche/ wie einer, der redet,/ daß ich zuweilen/ spreche wie einer,/ der schweigt.” [“tanta coisa me assedia/ com desconversa/ que dou por mim a falar/ como quem conversa,/ que dou por mim/ a falar como quem/ fica em silêncio.”] (CELAN. *A morte é uma flor*, p. 84-85).

<sup>338</sup> Cf. em “Stretto”, *Partikelgestöber* (*turbilhão de partículas*) e em “Ein Dröhnen”, *Metapherngestöber* (*turbilhão de metáforas*).

<sup>339</sup> Valemo-nos, neste trecho, de orientações em comunicação pessoal do prof. Georg Otte feitas aos 20 de março de 2008.

<sup>340</sup> CELAN. *A morte é uma flor*, p. 65.

deles com sua aporia, eficácia e impossibilidade. A denominação utilizada por Márcio Seligmann-Silva de *teor testemunhal* parece-nos especialmente apta, já que, através deste conceito, resguardam-se as peculiaridades dos diferentes meios, deixando esboçadas as aporias que os percorrem: da relação (tensa) entre a ficção e o real (tanto em sua acepção de realidade empírica quanto daquilo que escapa à malha simbólica); bem como da impossibilidade de recobrimento pela linguagem.

Nos poemas, através do silêncio mencionado, reside a singularidade de certa ética da representação, debatida por Seligmann-Silva, que não se satisfaz com um “positivismo inocente” que almeja “dar conta” do passado (ou uma “historicização total do nacional-socialismo”), nem com o “relativismo inconseqüente” que quer resolver o problema da representação “eliminando o real”.<sup>341</sup> No filme *Shoah*, de Lanzmann, esta nova ética parece ser sustentada através do *Bildverbot* (“proibição de imagem”, no caso, de cadáveres, para não destituir o ocorrido de significado e banalizá-lo), sendo ele todo feito através de entrevistas, mantendo a memória através do privilégio concedido à palavra e não à imagem<sup>342</sup> – curiosamente, temos uma destituição da primazia da imagem praticada justamente no âmbito do cinema. Em outro ensaio, o mesmo autor aproxima Celan e Lanzmann através desta ética da representação: Lanzmann no cinema, Celan na poesia e Anselm Kiefer nas artes plásticas trabalham na delicada linha entre o sublime e o abjeto.<sup>343</sup> Se Lanzmann optou por trabalhar “sem a imagem”, Celan, por sua vez, caracteriza-se pela poética de “cercamentos em torno do sem-palavras, do sem-limites”.<sup>344</sup> Ambos “citam” o

---

<sup>341</sup> SELIGMANN-SILVA. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 10.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>343</sup> *Idem*. Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 56. Voltaremos ao tema na continuidade.

<sup>344</sup> CELAN *apud* SELIGMANN-SILVA. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 79.

ocorrido, evocando-o metonimicamente: em Lanzmann, nos depoimentos, nos trilhos dos trens, árvores e rios das localidades onde se encontravam os campos; em Celan, nos cabelos (*Haar*), grãos (*Wolfsbohne*, *Lupine*), ervas (*Gras*), neve (*Tiefimschnee*), e, do mesmo modo, nas árvores (*Espen*, *Espenbaum*), rios (*südlichen Bug*, *Oka*, *Seine*, *Rhein*) e na pedra (*Stein*). Noutro contexto, refere-se àquilo que Márcio Seligmann-Silva designa como arte antimimética, que “funciona no registro indicial (como índice) como uma cicatriz, ruína, traço de algo com o qual ela mantém uma conexão física”.<sup>345</sup> Tomamos, então, as relações metonímicas como fundantes, precedentes às metafóricas. Na contigüidade ou parte pelo todo, desloca-se o todo para uma parte, prescindindo da ingerência subjetiva; enquanto as relações metafóricas, por sua vez, exigem o salto da aproximação de dois campos semânticos diferentes, de simbologia arbitrária, de maneira triádica, conferindo-lhes identidade ou equivalência. Poderíamos formular, assim, diferentes acepções de relação da obra de arte com o evento: a “simbólica-imitativa” (ou “mimética”),<sup>346</sup> que procura recobrir o “real” com a linguagem; e a metonímica-poética (também, por vezes, hermética), que funcionaria à maneira da *madeleine* proustiana – designada aqui, por assim dizer, como metonímia da memória, contígua à mesma.

---

<sup>345</sup> SELIGMANN-SILVA. Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 52.

<sup>346</sup> Seligmann-Silva aponta tal questão, ao dizer: “poderíamos pensar, grosso modo, em um modelo mimético – no sentido mais restrito desse termo, enquanto *imitatio* – da escritura da história que se oporia a um outro, marcado não mais pelo paradigma da ‘representação’, mas sim pelo da ‘apresentação’ – que, pensando em termos kantianos, é o único adequado para as idéias estéticas e éticas” (SELIGMANN-SILVA. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 391-392). Tal assunto será aprofundado na continuidade.

### 4.3 INDIZIBILIDADE E REPRESENTAÇÃO

Dois conceitos centrais (que se articulam entre si) no engendramento deste trabalho devem ser retomados: o primeiro, referente à *representação* (que abrange, ainda, noções como *apresentação* e *mimesis*); e o segundo, ao *indizível* (irrepresentável e, ainda, sublime).

#### 4.3.1 *MIMESIS*, REPRESENTAÇÃO, APRESENTAÇÃO

O problema da *representação* requer um excursão sobre a trama de conceitos deste campo semântico, embora já perpassasse o presente estudo. Trata-se, também, de uma das questões localizáveis no cerne da teorização sobre a literatura, desde as suas origens no mundo ocidental. A temática da articulação do evento traumático e do testemunho, contudo, também o torna mais visível.

Luiz Costa Lima ocupa-se de uma detalhada incursão neste problema através dos deslocamentos e apropriações da *mimesis* desde a Antigüidade, em seu livro *Vida e mimesis*. Esse cuidadoso defensor da *mimesis* destaca, inicialmente, o estranho destino da *Poética* de Aristóteles quando, apropriada pelos tratadistas italianos, teve em seu interior um equívoco: entender *mimesis* por *imitatio*. Em seu instante inaugural, a *mimesis* não seria semântica – dispensava a palavra – e não girava em torno de um significado<sup>347</sup> (o que não exclui uma significação de seu produto): “à sua razão (logos) não era indispensável a palavra (logos)”.<sup>348</sup> A dimensão “abstrata” da *mimesis*, prossegue o autor, torna mais nítida

---

<sup>347</sup> Curiosamente, acompanhando as formulações de Luiz Costa Lima, nos mais antigos registros de *mimēsthai*, o termo é encontrado em articulação ao hino de Delos, à dança das bacantes. *Mimos* designaria, por sua vez, o ator em um culto a Baco. A *mimesis* era usada para referir-se à dança e à música e não à pintura e escultura, i.e., originariamente articula-se a um evento e não a uma ornamentação plástica de uma idéia.

<sup>348</sup> LIMA. *Vida e mimesis*, p. 65.

a dificuldade que traz consigo: o fato de tratar-se de um fenômeno cuja “agramaticalidade” pressionava em favor de uma “gramaticalidade”; que tende a uma apropriação semântica (tal como o teatro sucede a dança). De qualquer forma, parece interessante levar em consideração que uma mera descrição da *mimesis* como semântica seria inadequada e, assim, acarretadora de equívocos a sua tradução por *imitatio*.

O autor utiliza a tradução de Dupont-Roc e Lallot – *mimeisthai* por *représenter* e derivados –, embora afirme que esta causa outro embaraço, que seria o de estender à Grécia clássica uma perspectiva subjetivante, do indivíduo, que emergiria especialmente com os moralistas ingleses do séc. XVIII. O reconhecimento do *self* estaria articulado com certo ocaso da *mimesis*. Esta voltaria à cena com destaque em Hegel, com ênfase na *Vorstellung*.<sup>349</sup> Entretanto, seguindo as elaborações de Luiz Costa Lima, as concepções platônica, aristotélica e hegeliana de *mimesis*, embora diferentes, são todas engendradas em um mundo de sentido, dotado de verdade imanente. A genealogia da verdade nietzschiana, contudo, paralisaria esta máquina interpretativa na medida em que não há lugar para uma concepção substancialista de *mimesis*. Torna-se, assim, incabível a visão clássica da atuação da *mimesis* como carente da máxima ferramenta intelectual – o conceito. Ou, ainda, uma *mimesis* substancialista através da qual o reconhecimento é mediatizado pelo mestre em conceitos. Encontrar-se-ia uma noção de *mimesis* dispersa e não restrita ao fazer artístico.<sup>350</sup>

<sup>349</sup> Na acepção hegeliana, segundo Luiz Costa Lima, o produto da arte só é bem entendido se correlacionado a algo que não se cumpre pela arte. O conceito (*Begriff*) – aquilo que agarra – pode explicar/agarrar a produção artística que, portanto, está em dois mundos (LIMA. *Vida e mimesis*, p. 189).

<sup>350</sup> De maneira mais detalhada, Luiz Costa Lima menciona, no que se refere a uma concepção de *mimesis* que se pode extrair do legado nietzschiano: “É no quadro nada glorioso, incerto, tortuoso e inseguro, sem nada da aura que se associa ao transcendente, das sociedades humanas que se torna possível pensar noutra concepção de *mimesis*. Em vez de circunscrita a uma atividade discursiva, a da arte, mais precisamente a da arte verbal, a *mimesis* opera indiscriminada e anonimamente em todo o tecido social. Portanto, se em Nietzsche se apresenta a condição de repensar-se a *mimesis* em contexto diverso, mesmo antagônico, ao tradicional, ao mesmo tempo se impõe a necessidade de sua consideração fora do estrito campo da arte. E isso se estende aos próprios conceitos” (LIMA. *Vida e mimesis*, p. 211).

O pequeno histórico da *mimesis* conduz a situá-la como algo difuso no tecido social, bem como pensar a literatura não somente como lugar de “representação”, mas de invenção mesma da vida (sem excluir as ressalvas sobre o risco do relativismo ingênuo, especialmente no âmbito em que nos encontramos).

Noutra ocasião, o mesmo autor procederia ainda de maneira mais radical no que se refere à noção de *representação*, sob as hipóteses de que as noções de “sujeito” e “representação” fazem parte de um pensamento ultrapassado, incapaz de pensar o mundo, a literatura e as artes de maneira geral; avançando, ainda, que tais conceitos, esses sim, seriam da mesma família do “imitatio”. “Sujeito” e “representação” partem, para o autor, de uma concepção “solar”, na qual o homem é capaz de construir um conhecimento verdadeiro ou falso do mundo.<sup>351</sup> Em *Mimesis: desafio ao pensamento*, Luiz Costa Lima abordara também a discussão sobre sujeito e representação associada à *mimesis*, relendo o pensamento moderno. Assinala, então, que “se o sujeito comanda as representações e, sendo a *mimesis* um modo de representação, ela não passaria de uma das emanções do sujeito”.<sup>352</sup>

Evidentemente, até o momento fizemos uso descritivo do termo “representação” (bem como da terminologia “apresentação” e “função mimética”<sup>353</sup>) como simples convenção, sem a pressuposição de uma articulação especular com a realidade ou mera imitação ingenuamente realista. É preciso lembrar, ainda, um aspecto, por certo não

---

<sup>351</sup> LIMA. Um par problemático: representação e sujeito moderno. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Literatura, psicanálise e estéticas de subjetivação*, p. 198-199.

<sup>352</sup> LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 230. O autor diz, ainda, que para que o sujeito fosse tomado como fonte das representações “era preciso que a representação fosse entendida como uma construção humana equivalente a algo prévio a ela, constituindo uma espécie de *maquette* do mundo externo, cuja reprodução, com pretensão explícita ou tácita de seu domínio, era assim assegurada” (*Ibidem*).

<sup>353</sup> Luiz Costa Lima sinaliza, também, a distinção entre *mimesis* e aquilo que nas línguas modernas se entende por *mimético*. Este supõe uma *reduplicação*, como no caso dos animais que, para fins de defesa, mimetizam o ambiente. A acepção moderna da *mimesis* que a equipara ao mimético, afirma o autor, subordina a arte a algo anterior à ela, ao “mundo da realidade”, à natureza (LIMA. *Mimesis: desafio ao pensamento*, p. 230-231).

desconsiderado pelo teórico em questão já que o menciona nas preliminares do artigo supracitado: que o pensamento freudiano – responsável por uma das grandes fraturas da “concepção solar” de sujeito – faz uso, desde as reflexões inaugurais da metapsicologia, das noções de *Vorstellung* e de *Darstellung*. Lembremos também que a fratura operada reside justamente em supor verdade (inconsciente) no erro, premissa inconcebível perante uma tradição que privilegia a realidade factual. Freud, ao utilizar os termos em questão, certamente parte do vocabulário clássico da filosofia alemã, embora passe a fazer uso original dos mesmos. Pois a *Vorstellung* freudiana, que não pode ser vista associada a um receptáculo de imagens, abarca desde usos como *representação inconsciente*, que pode aparentar um paradoxo, até aproximações à noção de significante. A *Darstellung*, por sua vez, embora receba traduções diversas como “figuração” ou “figurabilidade” na *Traumdeutung*, e também possa ser concebida como “apresentação”, tem por tradução, por alguns, “presentificação”.

Tais polêmicas, sob o risco de tornarem-se minúcias terminológicas, certamente não podem nem devem adquirir centralidade em nosso percurso, sendo tão-somente ferramentas para nosso trabalho. A apresentação-figuração-presentificação da qual falamos talvez esteja próxima, *mutatis mutandis*, às primeiras ocorrências da *mimesis* como evento (agramatical). Assim, embora nos tenhamos referido, por vezes, à “função mimética” na acepção mais restrita e convencional da mesma, não pretendemos ignorar todas as suas nuances. Feitas tais ressalvas, sem nos deixarmos perder na trama dos conceitos, a noção de *representação* permanece de maneira descritiva, para referir-se à articulação (não especular ou imitativa) do “real” e, ocasionalmente, a *apresentação* seria uma radicalização, já que prescinde de uma idéia convencional que distancia a representação daquilo que é representado, por assim

dizer.<sup>354</sup> Supõe-se, de fato, uma operação de transformação ou deslocamento, que sinaliza algo de um “real” (que não se confunde com a realidade empírica) mais do que o expõe.

Finalmente, destacamos que o que de fato está em jogo nesta experiência de leitura encontra-se alhures, não numa defesa destes conceitos e, assim, valemo-nos do que fora dito na apresentação do livro *Catástrofe e representação*:

Representar ou não representar: essa é uma, entre outras questões antigas, que retornam com acento próprio na era da catástrofe. Representar ou não representar: isso não altera, afinal, o que precisa ser dito. “O irrepresentável existe” (Lyotard).<sup>355</sup>

#### 4.3.2 ÀS MARGENS DO INDIZÍVEL ESCRITO

Dem Menschen als Nachricht [...] kann wohl nur Mensch als Schweigen gegenüberreten.  
Paul Celan<sup>356</sup>

Se, nos umbrais da questão de uma poesia após Auschwitz, que, por excelência, escapa à articulação, vemo-nos obrigados a retomar uma e outra vez a terminologia corrente da discussão, assim como a *representação*, o *indizível* e seus derivados ganham uma acepção especial, que deve ser percorrida.

No livro *Literatura européia e Idade Média Latina*, Curtius faz um breve histórico do termo num período circunscrito da literatura européia, numa passagem denominada “Os Topoi do *Indizível*”.<sup>357</sup> Tais *topoi* designariam em sua raiz, segundo Curtius, a incapacidade de dominar o assunto, em todos os tempos, desde Homero. O orador não encontraria

---

<sup>354</sup> Talvez seja possível pensar numa aproximação entre a representação e a metáfora, por um lado, e a apresentação e a metonímia, por outro. As primeiras referem-se a relações estabelecidas ou intermediadas por um sujeito – i.e., o *sujeito* procura *representar* uma *realidade* simbolicamente através da linguagem. No procedimento metonímico e na apresentação (que aproximamos ao testemunhal), não há sobreposição simbólica a uma realidade por ela significada; na metonímia há palavras que são *partes* ou indícios de uma realidade, verbal ou não.

<sup>355</sup> NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. *Catástrofe e representação*, p. 11.

<sup>356</sup> “Ao ser humano como informação pode-se apenas confrontar o ser humano como silêncio”. Tradução nossa.

<sup>357</sup> CURTIUS. *Literatura européia e Idade Média Latina*, p. 233-235.



palavras para louvar convenientemente a pessoa homenageada ou o soberano no panegírico. Na Idade Média congrega também a idéia de dizer apenas um pouco do que se teria para fazê-lo, em especial sobre a vida de um santo.

No prefácio do livro *L'indicible*, organizado por Françoise Rétif, destaca-se a vinculação originária da noção com a religião. Na tradição hebraica, diz Françoise Rétif, o nome de Deus – YHWH – é impronunciável. É, simultaneamente, revelado e indizível; o que é apresentado pelas consoantes é subtraído pelo vazio entre elas. Rétif prossegue: “revelação e ocultação, presença e ausência, dizível e indizível estão indissociavelmente mesclados”.<sup>358</sup>

A secularização do pensamento religioso no século XVIII, afirma, não é sem repercussão para o sentido do termo que, aos poucos, esvazia-se do conteúdo original. Posteriormente, Sigmund Freud afirmaria que o “sentimento oceânico” que Romain Rolland associa à mística inefável não pode ter outra origem que não a psíquica. Embora Wittgenstein o exclua do âmbito filosófico, o indizível é tema das formulações psicanalíticas. Rétif menciona que, para Lacan, o real, o trauma e o gozo fazem buracos na malha significante. Estes estariam, assim, nas bordas do buraco.

Breve parêntesis: o *indizível* aparentemente não possui tratamento sistematizado em Lacan, mas pode ser encontrado de maneira dispersa ao longo de toda a sua obra. Em alguns momentos, a noção em questão recebe uso descritivo, associada ao falo, à castração e à angústia; noutros, como necessariamente nas reflexões sobre a linguagem, parece ser adotada de maneira privilegiada. Depara-se, também, com formulações nas quais o Real impõe limites à linguagem e a sua propriedade indizível determinaria todo discurso. A que se refere ao dizer o “Real” em Lacan? Ram Mandil afirma que estamos em vias de

---

<sup>358</sup> RÉTIF (Org.). *L'indicible*, p. 7. Tradução nossa.

recensar tal noção.<sup>359</sup> Pois pode abarcar aquilo que se manifesta além do campo representacional com efeitos sobre ele; ao mesmo tempo, impossível de representar; impossível de se captar no campo da imagem; sem lei, bem como aquilo que retorna sempre ao mesmo lugar. Pode-se dizer, ainda, que o indizível místico, embora não nomeado, também é articulado no *Seminário livro 20 – Mais, ainda*.

Próxima da noção de indizível e também originalmente religiosa é a de irrepresentável. O laço de ambas as noções aparece, segundo Rétif, na poesia de Rilke, em sua concepção de *figura*. A imagem, na poesia mencionada, seria uma forma de representação do indizível, maneira de articular o “fora e dentro da linguagem”.<sup>360</sup>

No entanto, de acordo com Françoise Rétif, após a Segunda Guerra Mundial, não se pode mais evocar o indizível sem fazer surgir o horror da *Shoah* – “a palavra indizível pode dificilmente ser pronunciada atualmente sem fazer referência ao universo concentracionário que feriu o coração da Europa civilizada em pleno século XX”.<sup>361</sup>

Menciona-se no prefácio que a poesia de Celan pode ser considerada entre as mais valiosas realizações artísticas contemporâneas. Ele, como outros escritores e poetas germanofônicos do período imediato ao pós-guerra, confronta a dificuldade de escrever numa língua corrompida e contaminada pelo nazismo. Através de seus meios estilísticos e uma radicalidade inigualável, o poeta coloca em obra o silêncio como modo de falar. Reservadas as semelhanças e diferenças quanto ao testemunho propriamente dito, a representação, neste caso, é antes criptografada, fragmentada e deslocada.

---

<sup>359</sup> Esta consideração foi feita pelo professor Ram Mandil na palestra intitulada “Representações do corpo na literatura, no teatro e na psicanálise”, no evento: VII SEVFALE – Semana de Eventos da Faculdade de Letras da UFMG (01 a 05 de outubro de 2007). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 02 de outubro de 2007.

<sup>360</sup> RÉTIF (Org.). *L'indicible*, p. 8. Tradução nossa.

<sup>361</sup> COLLIN *apud* RÉTIF (Org.). *L'indicible*, p. 9. Tradução nossa.

Lamentavelmente, afirma Rétif, o universo concentracionário é o que faz, essencialmente, referência ao indizível no século XX, no espaço franco-germânico. No entanto, diz, o indizível pode igualmente fazer laço. Alguns autores (re)introduziram o vazio e o silêncio na fala e na escritura; revelaram-nos que dar lugar ao indizível é manejar um espaço onde seja possível acolher o outro, o entre, o indecível e o indefinível – o contrário ao universo concentracionário. As escrituras da memória não podem nem devem suprimir o indizível. De geração em geração, conclui Rétif, a escritura faz laço, deixa seu traço sobre o “imenso e complicado palimpsesto da memória”.<sup>362</sup>

Daremos continuidade a algumas reflexões que tangenciam o problema da indizibilidade e iremos circunscrevê-la segundo os nossos objetivos para, posteriormente, fazermos a incursão de maneira mais específica ao indizível na lírica celaniana. Não iremos nos deter, por desígnio, à aproximação entre o indizível após a *Shoah* e o da experiência mística. Embora se trate de algo instigante, devemos indagar até que ponto tal justaposição pode conduzir a que o termo perca as especificidades concedidas pelos dois âmbitos (lembremos a formulação à qual chegamos – de um indizível além e outro aquém da linguagem). Ambos, decerto, testemunho e místico, podem ter em comum certo caráter singular e intransferível do experimentado. O problema mesmo da poesia é aproximável a tal idéia – tornar o universal (linguagem) singular; barrar o automatismo da linguagem. Luiz Costa Lima menciona que a espessura da palavra poética é tarefa no limite impossível<sup>363</sup>: a nomeação é impraticável sem certa generalização, para que se possa

---

<sup>362</sup> COLLIN *apud* RÉTIF (Org.). *L'indicible*, p. 13.

<sup>363</sup> Lembramo-nos da formulação de Silvina Rodrigues Lopes em artigo intitulado “Poesia: uma decisão”, no qual afirma que a poesia seria um passo para fora do corte entre o ver e o dizer (que supõe a existência de dois modos incomensuráveis de constituição da realidade). A poesia, diz Lopes, “corresponde a um trabalho de singularização que coloca o poeta contra o imaginário, contra o mundo na medida em que ele é imaginário, ou seja, representação construída na reversibilização de imagens e conceitos. ‘Contra’ tem aqui que ser entendido num duplo sentido: algo que é ‘contíguo’, como um corpo contra a parede que o suporta;

comunicar. Porém, a palavra poética particulariza, querendo singularizar – singularizar aquilo que é geral e semelhante.<sup>364</sup>

Vimos que a noção de *indizível*, após a *Shoah*, ganha nova acepção, remetendo inevitavelmente a ela, não apenas do inefável, mas também ao indizível metonímico dos “dentes” e dos “cabelos”.<sup>365</sup> Do mesmo modo, o conceito de sublime passa a ser redimensionado e articulado a novos termos, como demonstra Márcio Seligmann-Silva no ensaio “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”.<sup>366</sup> Uma teoria do sublime passa a emergir, seguindo o texto mencionado, entre os séculos XVII e XVIII, no momento em que o paradigma da tríade do Belo, Bom e Verdadeiro passa a ser colocado em questão e aumenta o interesse na recepção da obra de arte. O autor menciona uma teoria do sublime mais sensualista, por assim dizer, de Edmund Burke, na qual o termo é definido como aquilo que está para além da capacidade de saber, alheio à conceituação (pois esta exige uma formatação e o sublime é uma manifestação do ilimitado) e, desta forma, é negativo absoluto, alheio ao *logos*. Trata-se de algo que produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz, um abalo de tal intensidade que provoca o deleite ou o “horror deleitoso”.<sup>367</sup>

---

algo que se opõe a outra coisa” (LOPES, Silvina Rodrigues. Poesia: uma decisão. *ALETRIA* – Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 10/11, p. 72-79, 2003/2004).

<sup>364</sup> LIMA. *Vida e mimesis*, p. 194-195.

<sup>365</sup> As palavras, em Celan, são, de certa forma, “dentes” e “cabelos”. As palavras da testemunha (também a jurídica), são partes de uma realidade, indícios de um crime. A testemunha mesma, com um número tatuado em seu braço, cuja aparência, já vimos com Antelme, era eloquente – é um indício. O sobrevivente poeta mostra de maneira evidente como as palavras são indícios, ruínas da *Shoah*. Seligmann-Silva observa, em nota, que a arte e a literatura com forte *teor testemunhal* têm as quatro características do índice definidas por Peirce: conexão física, singularidade, designação (aponta, é um gesto) e atestação (atesta, dá testemunho) (SELIGMANN-SILVA. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 43).

<sup>366</sup> SELIGMANN-SILVA. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 31-44.

<sup>367</sup> Cabe mencionar, de passagem, que a poesia é considerada *locus* privilegiado nesta teorização: “A poesia é particularmente propícia para a representação do sublime justamente pelo seu aspecto extramaterial, pelo seu caráter de não-objeto, pela sua indefinição” (SELIGMANN-SILVA. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 35).

Seligmann-Silva discorre sobre aquilo que seria o sublime espiritualista de Mendelssohn, expressão do infinito, entidade superior ou divina – que será, posteriormente, desdobrado pelos teóricos alemães. Interessa-nos, em especial, a consideração feita pelo autor sobre o sublime burkiano como antecessor do nosso conceito moderno de *abjeto*. Este é teorizado por Julia Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur*, de 1980. O *abjeto* não é um objeto, frisa Seligmann-Silva, nem um sujeito: trata-se do que há de mais primitivo em nossa economia psíquica, ocasiona-se a partir do recalque originário, manifestação da protocisão [*Urspaltung*] – uma negação violenta que instaura o eu. Um não sentido que nos oprime, diferentemente do sublime, sobre-sentido que nos escapa.<sup>368</sup> A manifestação privilegiada do *abjeto* (assim como a palavra para Celan) é o cadáver (*cadere*, corpo que cai); o corpo sem alma. O autor lembra que, assim como a teoria freudiana do trauma não pode ser compreendida sem a relação com a Primeira Guerra Mundial, a “cultura do abjeto”<sup>369</sup> não pode ser dissociada daquilo que mais foge ao discurso simbólico: a *Shoah*. O autor afirma, finalmente, que a escritura de Celan não se entrega ao abjeto, “mas se confronta com ele”.<sup>370</sup>

Em ensaio subsequente, Márcio Seligmann-Silva retoma uma questão articulada a esta, no que tange ao aspecto da plausibilidade da conciliação entre arte e dor. Além de não serem mutuamente excludentes, percebe-se a importância, no curso da história da arte, de seu enveredar através do grotesco, do feio, da dor, do picaresco, carnavalesco, excesso ou

---

<sup>368</sup> SELIGMANN-SILVA. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 39 *passim*. Seligmann-Silva evoca, na continuação, as palavras de Kristeva, associando o *abjeto* ao trabalho de luto: “é a violência do luto de um objeto sempre já perdido” (KRISTEVA *apud* SELIGMANN-SILVA. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 40).

<sup>369</sup> Formula-se a noção de arte-ritual abjeta como uma espécie de escritura do real (SELIGMANN-SILVA. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 41).

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 44.

ironia.<sup>371</sup> No entanto, após a Segunda Guerra Mundial (e deve-se ter em mente os milhões de mortos neste ocorrido e a estetização do político nazista como *Gesamtkunstwerk*,<sup>372</sup> lembra Seligmann-Silva), emerge nova acepção de “arte da dor” ou “arte do corpo” e, assim, um novo olhar sobre o “real”. Valer-se do corpo e seus limites como suporte da arte – seja através de cortes, excreções – decorre da violência da técnica e a desafia. O autor menciona, para referir-se a esta chamada *arte abjeta*, as *performances* de autodestruição, extensões da pele, *body art*, suspensões do corpo, passando por exposições como a do médico Gunther von Hagens “Körperwelten” [“Mundos do corpo”], com esculturas feitas com cadáveres humanos, até artistas como Cindy Sherman ou Nan Goldin, que, como diz, *desconstroem a representação*.<sup>373</sup> Em alguns casos, diz Seligmann-Silva, a superestetização culmina na antiestética – “percepção (*aisthesis*) em demasia transforma-se em impossibilidade de percepção” –, a visão do “real” produz uma espécie de “queimadura”; um “corte” na película do “real” que dissolve fronteiras, característico da pós-modernidade.<sup>374</sup> É em torno dessa argumentação que Celan aparece, assim como outros artistas, que, ao contrário deste cegamento produzido pelo excesso de percepção, propicia a reflexão sobre a ética (da representação), que supõe um limite e respeito ao *outro*, menciona, entre o sublime e o abjeto. O indizível em Celan não está, enfim, no âmbito do sublime que eleva, tampouco na exibição do cadáver que impede a percepção.

<sup>371</sup> O autor destaca que, no Romantismo, a auto-reflexão da arte vincula-se à questão da percepção (*aisthesis*) e, assim, o corpo e a dor ganham nova dimensão (SELIGMANN-SILVA. *Arte, dor e kátharsis*. Ou: variações sobre a arte de pintar o grito. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 47).

<sup>372</sup> Referência ao termo atribuído ao compositor alemão Richard Wagner.

<sup>373</sup> Seligmann-Silva explicita que, no caso, refere-se tanto à representação ilusionista como à representação de papéis; ainda, trata-se de uma arte que é fruto de uma cultura na qual a identidade (e também a pele) é tida como vestimenta que pode ser modificada periodicamente através de cirurgias plásticas. O autor indaga sobre a modalidade de tal encenação, se seria pura *mise-en-scène* neo-romântica, mas considera também que não se trata do que importa e que não se deve condená-la com tal moralismo barato (SELIGMANN-SILVA. *Arte, dor e kátharsis*. Ou: variações sobre a arte de pintar o grito. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 51-52).

<sup>374</sup> SELIGMANN-SILVA. *Arte, dor e kátharsis*. Ou: variações sobre a arte de pintar o grito. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 55.

Outra instigante noção aproximável à de indizível, a qual apenas mencionaremos, é a *língua pura/ pura língua* [*reine Sprache*] benjaminiana de “A tarefa do tradutor”. A afinidade entre as línguas, diz, deve ser buscada não em seu parentesco histórico, mas no fato de, em cada uma, se querer dizer algo que não se pode acessar em nenhuma delas de maneira isolada, mas na totalidade de suas intencionalidades: na *língua pura*.<sup>375</sup> Posteriormente, precisa-a dizendo que se trata daquilo que na tradução é intraduzível, resto intocável.<sup>376</sup> O tradutor deve, precisamente, fazer ecoar algo dessa *língua pura* na tradução. Desta forma, acrescenta algo ao chamado “original” – que, por sua vez, já consiste em um “eco”, uma tradução – da *língua pura*. São caras a Walter Benjamin idéias como eco e reflexo (não necessariamente especular), as quais podem ser vistas como os tênues vestígios do indizível que se deixam mostrar (como vimos na poesia de Celan).

Efetuada este breve percurso em torno do *indizível* em articulação com o *sublime* e com a *língua pura*, ainda uma consideração sobre o termo em questão. Alain Badiou, no texto “Por uma estética da cura analítica”, ao debater o conceito de transposição de Mallarmé, avalia o *indizível* como uma noção obscurantista e opta por “real do dizer”.<sup>377</sup> Consideramos, contudo, que ambas as noções podem remeter à idéia de um real que escapa à malha simbólica. Nas incidências do termo “indizível” ao longo desta elaboração, procuramos nos aproximar não de uma concepção daquilo que “não se pode dizer”, mas de procurar as vias através das quais o poema diz. Além disso, deve-se ter em conta que mesmo que aquilo que não pode ser dito pode ser escrito – neste gesto não há garantias de contenção do excesso da experiência. Ademais, que aqueles que muitas vezes tiveram o

---

<sup>375</sup> BENJAMIN. A tarefa-renúncia do tradutor (Tradução de Susana Kampff-Lages). In: HEIDERMANN (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*, p. 199.

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>377</sup> BADIOU. Por uma estética da cura analítica, p. 240.

projeto de aproximar-se de uma completude em sua escrita demonstram terrível proximidade do horror da experiência, como discutiremos posteriormente.

A noção de indizível conduz-nos a enveredar por passagens diversas, as quais mencionamos ou apenas citamos, em conformidade com os objetivos do trabalho. Situemo-la, então, na poesia de Paul Celan.

#### 4.3.2.1 POÉTICA DO INDIZÍVEL

Em *L'indicible*, Marko Pajevic, estudioso da lírica celaniana, apresenta o artigo “Ce qu'un poème veut dire: Paul Celan et l'indicible”. Pajevic destaca alguns aspectos sobre a temática, entre eles, a decisão de testemunhar através da poesia, eventualmente silenciosa e obscura, em face daqueles que, segundo o autor, sugerem que a poesia é um modo deficitário de prosa. Pajevic cita Primo Levi: “o dizível é preferível ao indizível; a fala humana ao grunhido animal”.<sup>378</sup> Diz, ainda, que Levi teria atribuído o suicídio de Celan ao fato de que não mais se comunicava. É certo que a posição de Levi se justificava e que o *indizível* pode ser uma categoria vaga. Levi defendia que, empiricamente, se algo ocorreu, pode ser dito. Pajevic menciona, contudo, que, finalmente, se seguirmos tal argumentação, devemos lembrar que Levi também se suicidou.<sup>379</sup> É ilusório acreditar que os fatos falam por si, acrescenta Pajevic.

É preciso fazer um breve excursus a este respeito para observar, contudo, como constata a germanista italiana Valentina di Rosa, um viés dissonante da visão costumeira do

<sup>378</sup> LEVI *apud* PAJEVIC. Ce qu'un poème veut dire: Paul Celan et l'indicible. In: RÉTIF (Org.). *L'indicible*, p. 106. Tradução nossa.

<sup>379</sup> Pajevic afirma peremptoriamente a relação direta entre a escrita e o suicídio para fazer oposição ao que designa como a lógica de Levi para referir-se ao suicídio de Celan. Sem querer estabelecer uma relação de causalidade, tais noções serão abordadas na parte III deste trabalho. Talvez possamos arriscar-nos a afirmar, por enquanto, que o projeto de Levi, realista, com a intenção de não omitir nada do que viu, não ofereceu mais garantias ou o protegeu mais do que a escrita silenciosa de Celan.



percurso de Primo Levi. O químico, sobrevivente de Auschwitz, possuía, de fato, uma aposta (cientificista, talvez) na linguagem, insistira na possibilidade de se escrever, visava sempre a clareza da palavra e da consciência, pois considerava o entendimento como uma maneira de salvação, o não parar do exercício da razão como forma de resistência.

No entanto, isso passa a ruir no momento em que Levi dá início a uma tradução de Kafka, em 1983. Kafka lhe produzia uma repulsa profunda, um mal-estar que não era capaz de entender e explicar. No início dos anos 1980, Levi inaugura, também, a sua obra poética. Relatava que escrevia poesia, mas era como escrever em outra língua. Seus contos fantásticos eram, do mesmo modo, recebidos com resistência pelo público que acreditava que isso contaminaria a figura austera do testemunho. O encontro com Kafka era descrito por Levi como uma doença, um contato com uma alma que lhe era estranha. Valentina di Rosa destaca que Primo Levi, de certa forma, tornou-se ou passou a designar-se como judeu pela experiência de Auschwitz, pois antes se considerava predominantemente italiano. A partir do contato com Kafka, estes lugares se vêem desarranjados – Kafka traz à tona o seu não pertencimento à cultura alemã, trata a língua como estranha. Levi traduz *O processo* como prosa linear; do “sabor a nada” que Hannah Arendt atribui ao texto kafkiano, Levi traz uma linguagem clara, de sabor cotidiano.

No entanto, depois de entregue a tradução (e traduzir, lembra, é olhar o texto num microscópio e ver sua tessitura), não pode deixar de pensar em Kafka. *O processo* é um labirinto sem fio de Ariadne, afirma, e com ele Kafka desmente o otimismo de Primo Levi. A área cinzenta da *culpa do sobrevivente* – daquele que, como constava em um dos textos de Adorno anteriormente debatido, parece ter certo saber, terrível, de que para ter sobrevivido alguém foi morto em seu lugar – acena-lhe através do personagem Josef K. com sua culpa incompreensível; esta parece promover um curto-circuito com a vergonha e

remorso do lugar de ex-prisioneiro de um campo. Primo Levi, neste período que precede sua morte, faz menções ao que lhe escapa à consciência e o deixa sem defesas, como a memória do cheiro (involuntária), que fora ocultada por outra memória: quando sentia o “cheiro da Polônia” afirmava que, naquele momento, havia “voltado a ser prisioneiro”. Acreditava-se, anteriormente, que Levi seria o único que não se suicidaria, pois outros sobreviventes já haviam encontrado este fim trágico.<sup>380</sup> Este tema nos conduzirá num debate ulterior. O excuro foi feito, enfim, para deixar em suspensão/mostrar alguns meandros de um possível antagonismo feito entre o testemunho de Levi e Celan, para esboçar algo do indizível que acena também na experiência de Levi.

Retornando à leitura de Pajevic, Celan não padeceria, obviamente, de incapacidade de expressão lingüística e não se trata, é claro, de que lhe faltariam as palavras. O autor radicaliza o pensamento em sentido contrário: exprime-se em excesso, a língua transborda de significação.<sup>381</sup> Depara-se, em especial, com o problema que, como vimos, percorre os poemas de Celan ao longo de sua obra: a escritura na língua alemã, que também transborda, corrompida, “enriquecida” [*angereichert*]<sup>382</sup> pelo Terceiro Reich. Dizer o indizível impõe o dilema – como fazer um “novo projeto de realidade”,<sup>383</sup> purificar, renovar, reconstruir a língua impregnada se o meio de expressão é, ele próprio, maculado? Diz Pajevic, esta fala deve, por um lado, tematizar a corrupção e, por outro, demarcar/delimitar a forma pela qual ela não perpetua a corrupção.<sup>384</sup>

---

<sup>380</sup> Palestra realizada pela profa. Valentina di Rosa, debatida pelo prof. Élcio Cornelsen, intitulada “De Auschwitz a Kafka”, aos 26 de novembro de 2007, junto à Faculdade de Letras (FALE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

<sup>381</sup> PAJEVIC. Ce qu’un poème veut dire: Paul Celan et l’indicible. In: RÉTIF (Org.). *L’indicible*, p. 107.

<sup>382</sup> Menção feita por Celan em ocasião do recebimento do Prêmio Literário da Cidade Livre e Hanseática de Bremen. Voltaremos a ela em breve.

<sup>383</sup> Expressão utilizada por Paul Celan no mesmo discurso da nota supracitada.

<sup>384</sup> PAJEVIC. Ce qu’un poème veut dire: Paul Celan et l’indicible. In: RÉTIF (Org.). *L’indicible*, p. 109.

O impasse do indizível responde-se, para Marko Pajevic, pelo modo através do qual Celan fala – seus procedimentos literários.<sup>385</sup> Dois aspectos, talvez centrais, são destacados: por certo, o trabalho de memória da obra celaniana; também, contudo, dar forma ao indizível.

Evoca-se o “silêncio wittgensteiniano”, afirmação efetiva de que tudo o que se deixa dizer, se deixa dizer claramente, quanto ao demais, deve-se calar. Pajevic chama a atenção para o que precede a afirmação, e que, dessa forma, constata-se que para Ludwig Wittgenstein o indizível existe – e refere-se, é certo, à mística.<sup>386</sup> Interessa-nos, contudo, o retorno de Pajevic ao indizível celaniano: a poesia de Celan não se cala diante do indizível, mas o cala. O silêncio é o modo de expressão adequado, o poema fala por seu silêncio. Mas o silêncio deve se manifestar, *não pode existir só sem ser reduzido a nada*<sup>387</sup> – o silêncio não é, enfim, o nada. Algo que os poemas revelam e que devemos reter: o silêncio ruidoso que faz falhar a linguagem, não-mudo, que se faz ouvir.

Não devemos, contudo, apegar-nos a esta fórmula sem que isso tenha sido presentificado através do procedimento poético de Celan: seus cortes no interior mesmo da palavra,<sup>388</sup> rupturas de unidades de sentidos, novas relações de sentido, isolamentos de

<sup>385</sup> A título de exemplo, o autor cita o emprego do vocabulário especializado da mineralogia, algo da particularidade da escritura de Celan – sem repetir o horror, fazendo referência às tumbas e à memória dos mortos. Remete ao estudo presente em WERNER. *Textgräber*: Paul Celans geologische Lyrik, 1998.

<sup>386</sup> No que tange a esta questão, tomada aqui de maneira periférica, Pajevic menciona que o que precede o famoso enunciado refere-se ao fato de que ele se aplica a poucos casos, mesmo que todas as questões filosóficas, a saber, para Wittgenstein, analíticas, possam ser resolvidas, os problemas da vida não são tocados. Menciona que é significativa a diferença entre o ativo “darüber schweigen” utilizado pelo filósofo e “davon schweigen”. Finalmente, o argumento do jovem Wittgenstein é de que as coisas não analíticas são indizíveis, mas são. Posteriormente, através da teoria dos jogos de palavras, ele irá mais longe em recusar toda possibilidade de enunciado unívoco, mesmo analítico (PAJEVIC. Ce qu’un poème veut dire: Paul Celan et l’indicible. In: RÉTIF (Org.). *L’indicible*, p. 111).

<sup>387</sup> *Ibidem*.

<sup>388</sup> Pajevic traz à baila um exemplo de corte de palavra e violenta interrupção do poema “Einem, der vor der Tür stand” que termina com o fragmento lingüístico “Ra --”. Uma tal cisão reforça a nova carga da palavra numa parada violenta, um silêncio que não é apenas pelo fim de uma expressão (PAJEVIC. Ce qu’un poème veut dire: Paul Celan et l’indicible. In: RÉTIF (Org.). *L’indicible*, p. 113).

palavras, prefixos e proposições em uma linha, traços (“quando a matilha o atacou pelas costas –”, bem como “escrevi cartas a –”), estrofes irregulares, questões sem resposta (“a suave, a dolorosa, a rima alemã?”), brancos, interrupções violentas ou pausas, escalonamentos espaciais,<sup>389</sup> asteriscos, linhas pontilhadas. Todas as marcas gráficas, técnicas de silêncio ou de dizer o indizível, enfatiza Pajevic, são falantes. O silêncio – tal como é tematizado e explicitado através de tais técnicas – é a resposta poética ao uso abusivo da língua.

Outra solução comumente encontrada para referir-se à obra de Celan, talvez articulável às noções de indizível e do silêncio, a qual João Barrento qualifica como fácil, mas de modo algum insatisfatória, é incluí-lo na tradição moderna que vem de Mallarmé e desemboca “nos poetas chamados ‘herméticos’, modernistas e contemporâneos (Valéry e Ungaretti, Gottfried Benn e René Char)”.<sup>390</sup> Por um lado, menciona, Celan é referido como último representante do “poema puro”. Ele próprio com frequência resiste a esta leitura.<sup>391</sup>

---

<sup>389</sup> No poema “Stretto” observamos:

Desce  
para os olhos,  
os úmidos –  
também, em versos posteriores:  
– – cinza do dia,  
das  
marcas de águas subterrâneas –

Pajevic cita, ainda, o poema “Du liegst” no qual se evoca o assassinato de Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, finalizado com as palavras:

Nichts  
stockt.

Estas palavras são de difícil tradução, pois significam, simultaneamente, que nada se coagula/ interrompe/ hesita/ pára/ detém/ coalha (PAJEVIC. Ce qu’un poème veut dire: Paul Celan et l’indicible. In: RÉTIF (Org.). *L’indicible*, p. 112). As paradas promovidas por estes versos, associadas aos vazios que deslocam o olhar do leitor, são exemplos de procedimentos do silêncio poético que diferem da ausência de fala. Devemos a Georg Otte a lembrança de que tais apresentações do silêncio são feitas por meio do branco da página, à maneira de Mallarmé.

<sup>390</sup> BARRENTO. Paul Celan: Hermetismo, hermenêutica, tradução. In: \_\_\_\_\_. *O arco da palavra*, p. 169.

<sup>391</sup> João Barrento evoca o próprio “Diálogo na montanha”, bem como outros textos poetológicos (em “O Meridiano” afirma podermos encontrar ambas as vertentes) e um dos poemas do espólio (“WIRKLICH”

É certo que a leitura dos poemas de Celan, como pudemos observar, impõe dificuldades diversas. Barrento traz à baila um ensaio de George Steiner intitulado “On Difficulty”, de 1978, no qual faz uma tipologia das dificuldades, as quais, considera Barrento, aplicam-se à poesia de Celan. A primeira, das “dificuldades contingentes”, está relacionada à articulação mundo-linguagem e evidencia-se no nível do léxico (uso de arcaísmos, neologismos, *mots rares*, auto-referencialidade do sistema da própria poesia, entre outros). A título de exemplo, em “Tübingen, Jänner”, o uso do “Pallaksch” hölderliniano. No segundo tipo de dificuldades, as “modais”, das incapacidades de apropriação do texto por parte do leitor, por implicações culturais ou literárias, já não temos acesso a uma grande parte da literatura universal (assim, diversos sinais do judaísmo ou aspectos do leste europeu, por exemplo, escapam-nos). A terceira dificuldade, segue, é a “tática”, da “lógica do oculto”, das linguagens cifradas e dos mitos pessoais, freqüentes no Simbolismo e no Surrealismo. O quarto tipo, enfim, é a ontológica, “própria do hermetismo moderno, no qual o próprio estatuto da significação é colocado em causa”;<sup>392</sup> resultado de uma crise de valores da modernidade, a linguagem radicaliza-se em seu exílio, cultiva-se na “anticomunicação” e na “privacidade semântica”. Este último é, de fato, usado para designar a poesia de Celan. Na continuidade da leitura de Barrento, considera-se que neste hermetismo o leitor é tido como intruso (Barrento pondera, contudo, que Steiner consideraria tal afirmação ultrapassada e que o poeta também não a legitima). Para Barrento, a poesia de Celan, que dispõem destas e de outras dificuldades, não autoriza esta

---

[“NA VERDADE”]), como âmbitos nos quais Celan reage à redução de seus poemas à obscuridade e ao hermetismo (*Ibidem*).

<sup>392</sup> BARRENTO. Paul Celan: hermetismo, hermenêutica e tradução. In: \_\_\_\_\_. *O arco da palavra: ensaios*, p. 173.

conclusão, pois apela à intervenção, não sobrevive sem a atenção do outro, sem o encontro com o leitor e, em seu clímax, com o tradutor.<sup>393</sup>

Um *silêncio que fala*:<sup>394</sup> o conflito e a ambivalência desta idéia devem ser sustentados para não se reduzir a poesia celaniana ao fechamento obscuro e silencioso do hermetismo (do absolutamente incomunicável) ou à abertura dialógica e comunicativa de uma linguagem que pode abarcar (se tudo é dito, o diálogo inexistente).<sup>395</sup> Falar demais também pode ser um *crime*,<sup>396</sup> que torna Auschwitz digerível, que, por superestetizá-lo, torna-o impossível de ser percebido).

---

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>394</sup> Devemos ver, nas indicações de Pajevic, o ensaio de Jean Bollack intitulado “Paul Celan sur la langue” – no título *Sprachgitter* [*Grade de linguagem*], de uma perspectiva dialógica, a grade pode ser interpretada como aquilo que faz uma separação, mas, também, contrariamente, como uma estrutura que liga as coisas. (PAJEVIC. Ce qu’un poème veut dire: Paul Celan et l’indicible. In: RÉTIF (Org.). *L’indicible*, p. 127).

<sup>395</sup> Pajevic ressalta: “a escuta, a orelha, são, também, tão importantes como o enunciado e a boca – e o lugar que estas palavras ocupam na obra de Celan o confirma” (*Ibidem*, p. 128).

<sup>396</sup> Cf. poema “EIN BLATT, baumlos”, tradução nossa em anexo.

### PARTE III

## 5

A ESCRITURA<sup>397</sup> E SEUS EFEITOS

## 5.1 SCHREIBEN WIR UNS – ESCRREVEMO-NOS

Passamos ao desdobramento da primeira pergunta que orienta este trabalho (como na menção inaugural da questão que temos como pano de fundo: trata-se do problema da representação do indizível em Celan e seus efeitos). A escritura de um indizível aquém da linguagem, vimos, faz-se em Paul Celan através de diversos procedimentos poéticos. A inquietante pergunta passa, então, ao território dos *efeitos* da escritura. Aquilo que na *Lebensschrift* celaniana transita, em sua contigüidade, de um limiar a outro. A trama de palavras que doravante nos enreda é o trauma (abrangendo o real e a dor), a melancolia, o problema da língua (materna, dos assassinos e, ainda, a acusação de plágio sofrida pelo poeta) e, finalmente, a questão do suicídio e o conceito psicanalítico de sublimação. É certo que o debate que propusemos até então esteve a todo o momento sob a tênue e perigosa linha que bordeja os âmbitos da ficção, da verdade e do real, do recobrimento ou não pela linguagem dos eventos da realidade. Esta questão persiste, contemplando, ainda, a vida em articulação à escrita, aspecto central para a abordagem dos efeitos à qual nos propusemos.

---

<sup>397</sup> Para justificar a eventual designação do texto de Celan como *escritural*, valemo-nos do percurso feito por Lúcia Castello Branco. A *escritura*, diz a autora, difere de uma escrita comum ou mesmo de uma escrita literária convencional, que Barthes chamaria de *escrevência*. O conceito de *escritura* é trabalhado por Barthes, Derrida e Lacan (em seu *Seminário XVIII*) sendo que, embora não seja idêntico nos três autores, estabelece nuances com o conceito de *escrita*. Lúcia Castello Branco afirma que, em Barthes, a *escritura* se opõe à *escrevência* por ser intransitiva, não visando à comunicação. Em Derrida, por sua vez, destaca-se o seu caráter de *diferência*, em sua especificidade de *traço* não anterior, mas também não posterior (ou exterior) à linguagem. Lacan, no referido *Seminário*, chega a dizer que se não existisse *escritura* talvez não existiriam as palavras. Também em Lacan encontra-se a afirmação de que a *escritura* é gozo, que tem ecos em Barthes e Derrida. Este afirma “A *escritura* sempre ameaçou, pois traz a questão do corpo como condição da constituição de seja lá o que for” (CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 48-49).



*Lebensschrift*: um vocábulo composto, utilizado por Celan, tradução literal para o alemão de *bio-grafia*, lembra José Eduardo Barros aludindo a Fernand Cambon,<sup>398</sup> cuja força da literalidade é parcialmente perdida na tradução por não dispor de palavras compostas. Barros convoca a perspectiva de dois autores: Maingueneau, para o qual se deve abordar a biografia de um escritor com uma barra que une e separa, de dupla via da grafia à vida e da vida à grafia; Laporte que diria da *bio* da *grafia*, da via percorrida pela escrita.<sup>399</sup>

*Vida escrita* – embora não se trate de uma composição que, tal como em *Lebensschrift*, já traz uma contigüidade, talvez nos poupe de arcar com os possíveis mal-entendidos do uso da biografia de um escritor. Em ensaio intitulado “A vida escrita”, Ruth Silviano Brandão menciona: “A vida escrita é a vida que se escreve, mesmo que não se saiba. Como a lesma que deixa uma gosma viscosa em seu caminho. Como a lágrima que fala em seu silêncio de dor ou alegria”.<sup>400</sup> Como observamos a relação metonímica entre a palavra poética e a memória (em “Wolfsbohne”), vida e escrita articulam-se metonimicamente.<sup>401</sup>

<sup>398</sup> CAMBON *apud* BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 23.

<sup>399</sup> BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 18.

<sup>400</sup> BRANDÃO. A vida escrita. In: \_\_\_\_\_. *A vida escrita*, p. 23.

<sup>401</sup> Devemos observar que nos encontramos num contexto posterior à destituição da figura autoral como “autoridade” que impera sobre o texto, oráculo a ser ingenuamente consultado quando se tem dúvidas acerca da compreensão de seus escritos e, assim, novas possibilidades de articulação entre a vida e a obra dos escritores vêm sendo praticadas. Debates sobre a “ficção auto/biográfica” e a “crítica biográfica” revelam maneiras interessantes de abordagem da vida dos escritores, abrangendo suas doenças, morte, morada (contenções, deslocamentos) e escrita. Por certo, não mais importa se o evento ocorreu e a maneira exata como se deu – se a mãe de Proust o beijava todas as noites, durante a sua infância (o que é de interesse apenas dos biógrafos). O vivido nunca aparece como tal no escrito. A título de exemplo, Eneida Maria de Souza menciona, na passagem de *Roland Barthes por Roland Barthes*, a orientação das datas e do tempo: Barthes escreve ao lado de sua foto de infância “Eu começava a andar, Proust vivia ainda e terminava a Busca” (BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 29. Grifo no original). Com Souza podemos observar que a vida do escritor já se orienta não por datas empíricas, mas literárias – a vida de Barthes já era, desta forma, literária. O autor empírico não quer saber do empírico, mas dos outros escritores. Autores desejam conhecer o túmulo dos outros, como Hannah Arendt em relação a Walter Benjamin. (palestra realizada por Eneida Maria de Souza no evento CRÍTICA BIOGRÁFICA E FICÇÃO AUTO/BIOGRÁFICA, aos 05 de novembro de 2007, Faculdade de Letras da UFMG.) É esta operação de dupla via de transformação entre o vivido e o escrito a que nos interessa de maneira especial.

Não se trata de uma relação especular (em sua acepção mais imediata), nem de paralelas, mas de tangenciamentos: “a matéria da vida está ligada à letra”.<sup>402</sup>

Tangenciamentos que, em termos celanianos, são gerados por *Meridianos*, linhas imaginárias que dão título ao texto poetológico proferido em ocasião do recebimento do prêmio Georg Büchner. Celan o elucida em seu discurso:

Minhas senhoras e meus Senhores: encontro alguma coisa que me consola um pouco por, na vossa presença, ter percorrido este caminho do impossível, este impossível caminho.

Encontro aquilo que une e como que conduz o poema ao encontro.

Encontro qualquer coisa – como a linguagem – de imaterial, mas terreno, planetário, de forma circular, que regressa a si mesma depois de passar por ambos os pólos e – coisa divertida! – cruzar os trópicos: encontro um *Meridiano*.<sup>403</sup>

Esta linha cruza imaginariamente, delimita, liga, leva o poema ao encontro (como a *Flaschenpost*, mensagem na garrafa, carta/poema como algo não endereçado a alguém específico, do discurso de Bremen, de certa forma). Ainda, o *Meridiano* de Celan parece levar o poema ao encontro de sua data, do evento com o qual pode se relacionar. Barros recorre a Deguy: “Ele [o poema] espera repassar no ‘meridiano’: quer dizer cruzar com uma circunstância”.<sup>404</sup> Precede, ainda, uma articulação de Celan referente a *data*:

Talvez se possa dizer que em cada poema fica inscrito o seu “20 de janeiro”. Talvez o que há de novo nos poemas que hoje se escrevem seja isto: que é aí que, da forma mais clara, se procura manter a memória de tais datas.

Mas não é a partir de tais datas que se escreve o nosso destino? E escrevemo-nos em direcção a que datas?<sup>405</sup>

“No dia 20, Lenz atravessou a montanha”.<sup>406</sup> assim tem início “Lenz”, de Georg Büchner, que dá título ao prêmio literário recebido por Celan. Büchner redigira “Lenz”, como conta o tradutor português no posfácio intitulado “A forma de uma morte”,

<sup>402</sup> BRANDÃO. A vida escrita. In: \_\_\_\_\_. *A vida escrita*, p. 25.

<sup>403</sup> CELAN. *Arte poética*: o meridiano e outros textos, p. 63.

<sup>404</sup> DEGUY apud BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 38-39. Barros menciona que Celan busca um *Meridiano* – *Selbstbegegnung* [encontro de si mesmo], como escreve em sua agenda no dia do recebimento do prêmio (*Ibidem*, p. 37-38).

<sup>405</sup> CELAN. *Arte poética*: o meridiano e outros textos, p. 54.

<sup>406</sup> BÜCHNER. *Lenz*, p. 7.

provavelmente entre a primavera e o inverno de 1835, referindo-se à passagem de Lenz pelos Vosges e à sua estadia com o pastor Johann Friedrich Oberlin, de 20 de janeiro até 8 de fevereiro de 1778, em Waldbach, um povoado na proximidade de Estrasburgo.<sup>407</sup> 20 de janeiro de 1942 é o dia da “Wannsee-Konferenz”, no qual a “solução final”, *Endlösung*, para a “questão judaica” – decisão pelo extermínio dos judeus – fora tomada e estrategicamente planejada.<sup>408</sup> A *data*, em Celan é, para além da indicação temporal, algo que permite entrecruzar acontecimentos, informações ou fatos históricos, políticos, literários e pessoais; são as coordenadas do meridiano. Emmerich menciona, ainda, o 20 de janeiro, no plano pessoal, como data que poderia ser utilizada para corresponder à morte da mãe, algo que nunca poderia ser comprovado.<sup>409</sup> Lembremos, sua mãe, como as outras vítimas, não teve túmulo e também não teve data de falecimento. Fora estirpada de seu corpo e de sua morte. Nas palavras da poeta e amiga de Celan Nelly Sachs: “foi a própria morte que foi roubada daqueles que morreram e foram exterminados”.<sup>410</sup>

“Escrevemo-nos” – *schreiben wir uns*<sup>411</sup> – Celan utiliza esta articulação atípica na língua alemã neste contexto no qual uma data-meridiano, por assim dizer, ressignifica ou reescreve um poema e *nós nos escrevemos*<sup>412</sup> em direção às datas. O poeta parece querer reivindicar, também, seu gesto de recorrer aos fatos reais (não ser surrealista, como se lhe atribui durante um período). Reage com frustração e raiva, como comenta Harbusch, com a incompreensão a seus poemas: “Totalmente não herméticos” – consta na dedicatória do livro *Die Niemandrose* a seu tradutor inglês Michael Hamburger. O poeta diz a um amigo,

<sup>407</sup> DUARTE. A forma de uma morte. Lenz e Büchner. In: BÜCHNER. *Lenz*, p. 95.

<sup>408</sup> EMMERICH. *Paul Celan*, p. 9-10.

<sup>409</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>410</sup> SACHS apud BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 116.

<sup>411</sup> CELAN. *GW*. Dritter Band: Gedichte III, Prosa, Reden, p. 196.

<sup>412</sup> Cf. poema “NÃO TE ESCREVAS/entre os mundos,// ergue-te contra/ a variedade de sentidos,// confia no rasto das lágrimas/ e aprende a viver” (CELAN. *A morte é uma flor*, p. 73).

em 1968: “Meu último livro é considerado cifrado. Acredite-me, cada palavra foi escrita com referência direta à realidade. Mas não, isso é o que não querem absolutamente entender...”<sup>413</sup>

A questão sobre o *sentido*, diz Celan na “Alocução em Bremen”, é a questão sobre o “sentido dos ponteiros do relógio”, ou seja, a direção e a temporalidade. Celan argumenta que o poema não é atemporal, mesmo que proclame pretensão de infinitude, que atua através dos tempos e não além deles.<sup>414</sup>

Celan, no texto poetológico “O Meridiano”, transita entre a questão da auto-referencialidade da poesia (como ao mencionar o ato de levar Mallarmé às últimas conseqüências) e, ao mesmo tempo, o falar “em causa *alheia*”, o “*radicalmente Outro*”,<sup>415</sup> o “Eu esquecido de si”:

Talvez a poesia – é apenas uma pergunta –, talvez a poesia tal como a arte, se dirija, com um Eu esquecido de si, para aquelas coisas inquietantes e estranhas, para de novo se libertar – mas onde? mas em que lugar? mas com que meios? mas em que condição?<sup>416</sup>

Datas com suas fisionomias (como lembra benjaminianamente Barros),<sup>417</sup> a singularidade das circunstâncias, a reivindicação do atrelamento à realidade – uma realidade ferida – figuram na poesia de alguém “ferido de realidade e em busca de realidade”.<sup>418</sup> Os poemas são, também, marcados por feridas, ou além, parafraseando Ana Cristina César em *Inétidos e dispersos*, os poemas são, eles mesmos, feridas. Ora restaura,

---

<sup>413</sup> CELAN apud HARBUSCH. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas conseqüências. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea. Estudos Neolatinos*, p. 42.

<sup>414</sup> CELAN. *Arte poética*: o meridiano e outros textos, p. 34.

<sup>415</sup> CELAN. *Arte poética*: o meridiano e outros textos, p. 55.

<sup>416</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>417</sup> José Eduardo Barros menciona, aludindo ao livro *Schibboleth* de Derrida, a questão do “enigma da data”, bem como as referências a lugares, já que diversos poemas são datados em Zurich, Tübingen, Todnauberg, Paris, Jerusalém, Lyon, Tel-Aviv, Viena, Assis, Colônia, Genebra, entre outros (BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 39).

<sup>418</sup> CELAN. *Arte poética*: o meridiano e outros textos, p. 34.

cura, ora sangra, hemorragia, a poesia de Celan deve fazer esta travessia “letal”.<sup>419</sup> Encontramo-nos, assim, nesta finíssima textura entre a linguagem e os eventos, *Lebensschrift*, não sem riscos, marcas ou efeitos.

## 5.2 “DE TODAS AS FERIDAS” – TRAUMA, REAL, DOR, MELANCOLIA

Escritura do trauma, da dor e do real foram alguns dos termos usados aqui para designar os acontecimentos ou aquilo que, insistentemente, escapa à malha simbólica. Não devem, contudo, ser tomados como equivalentes, embora estejam entrelaçados. Conquanto os termos não tenham sido precisa e conceitualmente citados, já perpassam nossa reflexão em sua integridade. Serão feitas aqui, portanto, breves considerações teóricas sobre os mesmos.

É necessário considerar, antes, que os termos em questão possuem tradicional trajetória na teoria psicanalítica. Esta, decerto, também precisa ser reconsiderada após Auschwitz, como menciona Bohleber na revista psicanalítica alemã *Psyche*, em 2000, evocado por Seligmann-Silva:

As catástrofes do século passado, bem como as do que se inicia, guerras, Holocausto, perseguição racista e étnica, bem como o crescimento da violência social e a consciência agora desenvolvida com relação à violência na família, aos maus tratos e abuso sexual de crianças, fizeram e fazem dos traumatismos das pessoas e das suas conseqüências uma tarefa incontornável para o desenvolvimento teórico e para a técnica da psicanálise.<sup>420</sup>

É certo que Jacques Lacan teceu algumas considerações a respeito dos campos de concentração, sem deter-se exaustivamente. Merece destaque, talvez, aquela realizada na Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o analista da Escola:

<sup>419</sup> “as mil trevas de um discurso letal”, consta na “Alocução em Bremen”. CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 33.

<sup>420</sup> BOHLEBER apud SELIGMANN-SILVA. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 63.

A terceira faticidade, real, sumamente real, tão real que o real é mais hipócrita [*béguéule*] ao promovê-la do que a língua, é o que torna dizível o termo campo de concentração, sobre o qual nos parece que nossos pensadores, vagando do humanismo ao terror, não se concentraram o bastante.

Abreviemos dizendo que o que vimos emergir deles, para nosso horror, representou a reação de precursores em relação ao que se irá desenvolvendo como consequência do remanejamento dos grupos sociais pela ciência, e, nominalmente, da universalização que ela ali introduz.

[...]

Que a “coexistência” [entre a IPA e os campos, como se refere], que bem poderia, também ela, ser esclarecida por uma transferência, não nos faça esquecer um fenômeno que é uma de nossas coordenadas geográficas, caberia dizer, e cujo alcance é mais mascarado por tagarelices sobre o racismo.<sup>421</sup>

A despeito de algumas considerações que fogem ao nosso escopo, devemos destacar que, assim como Adorno situa o paradoxo entre Auschwitz *versus* lírica e crítica; observa-se que para a psicanálise os campos também esboçam uma aporia. Ademais, que o vagar dos pensadores entre o humanismo e o terror pode também banalizar o problema dos campos ou impedir/bloquear sua percepção.

Na passagem, interessa-nos especialmente a menção dos campos como aquilo que há de demasiadamente real – produzindo assim o seu desconhecimento. É, desta forma, um problema, também para a psicanálise.

Consideramos, contudo, que a teoria e técnica esboçada por Freud – que não pôde falar do lugar epistêmico dos pensadores “pós Auschwitz” – oferece elementos valiosos para a reflexão em questão. Ainda, que os esforços de teorização em torno da catástrofe, que é avessa ao saber, fazem-se necessários, uma vez que não pensamos no ocorrido como um evento histórico isolado.

---

<sup>421</sup> Proposição de 09 de outubro de 1967 sobre o Psicanalista da Escola. In: *Outros escritos*, p. 263. O contato com esta e outras referências de Lacan aos campos de concentração devo a Simone Pinho Ribeiro, do Mestrado em Teoria Psicanalítica na UFMG e cuja dissertação versa o problema da psicanálise e os campos de concentração.

### 5.2.1 TRAUMA

Nestrovski e Seligmann-Silva lembram que o *locus classicus* do estudo moderno do trauma é o capítulo 18 das “Conferências introdutórias” de Freud, no qual se estuda o caso dos soldados austríacos que retornam da Primeira Guerra incapazes de falar sobre o que viram.<sup>422</sup>

Na conferência XVIII, Freud define o trauma como “uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal”.<sup>423</sup> O traumático é definido, portanto, em seu aspecto econômico, i.e., a situação traumática permite-nos compreender de maneira mais apurada o aspecto econômico do funcionamento mental. Nesta conferência, o que nos chama a atenção e que inquietou Freud era justamente supor um modelo de fixação pautado na teoria da sexualidade, i.e., da fixação num momento em que a satisfação libidinal sofria menos restrições e, posteriormente, deparar-se com sujeitos que parecem, estranhamente e de maneira pouco prática, fixarem-se justamente num trauma. Freud indaga-se mesmo se isso não seria uma característica geral das neuroses.<sup>424</sup> É relatado que estes pacientes

<sup>422</sup> NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. *Catástrofe e representação*, p. 8.

<sup>423</sup> FREUD. Fixação em traumas: o inconsciente (1917 [1916-1917]). Conferência XVIII. In: \_\_\_\_\_. *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*, p. 325.

<sup>424</sup> Considerando, com o aporte de Freud, uma acepção mais abrangente do *trauma*, é possível postular um alcance maior da literatura originária do trauma, tal como da noção de *teor testemunhal*. De certa forma, a experiência é sempre traumática (sem que se desconsidere a particularidade da escrita dos sobreviventes de eventos violentos ou que os impactos destes sejam subestimados). Deve-se observar que na “Introdução a ‘A psicanálise e as neuroses de guerra’”, de 1919, Freud encontra-se às voltas com uma distinção entre as “neuroses de transferência” e as “neuroses traumáticas”. Enquanto nas primeiras o inimigo é a libido; na segunda, o ego defende-se de um perigo de fora ou incorporado. Em ambos os casos, há um ego prejudicado, porém, pela libido ou pela violência externa, respectivamente. O recalque, base de toda neurose, é uma reação ao trauma (FREUD. Introdução a “A psicanálise e as neuroses de guerra”, p. 262-263). Também na Conferência XVIII Freud afirma que a neurose poderia equivaler a uma doença traumática que aparece em virtude da incapacidade de lidar com uma experiência cujo tom afetivo fosse excessivamente intenso (FREUD. Fixação em traumas: o inconsciente (1917 [1916-1917]). Conferência XVIII. In: \_\_\_\_\_. *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*, p. 325).

repetem com regularidade a situação traumática em seus sonhos, como se não tivesse findado ou se tivesse uma tarefa não executada.<sup>425</sup>

É interessante observar que em muitos casos de eclosão de sintomas das neuroses traumática ou de guerra (lembremos que tais classificações não eram a preocupação central de Freud) não há ferida física. O recalque, defesa primária contra o excesso, está na base de todas as neuroses, e tais casos não se excluem. O mais eloqüente nesses casos é justamente o fato de que a ferida física sofrida na situação de violência parece ser uma possibilidade de ligação, uma inscrição. Tudo se passa como se a lesão física pudesse fazer uma “amarração” em torno da experiência.

Em uma breve passagem da Conferência XVIII chamou-nos a atenção uma possível articulação entre trauma (na acepção aqui utilizada) e luto (um trabalho perpassado pela dor psíquica): “um perfeito modelo de fixação afetiva em algo que é passado, é o que se nos apresenta no luto, que realmente envolve a mais completa alienação do presente e do futuro”.<sup>426</sup>

### 5.2.2 DOR

Tais temas permitem uma aproximação da reflexão sobre a *dor* (física, psíquica), também indizível, lembremos. Jaime Ginzburg, em artigo dedicado ao tema da dor e da linguagem, convoca as *Investigações filosóficas*, de Ludwig Wittgenstein, para pensar o problema da inserção da dor na vida privada e a manifestação da mesma ao outro. A palavra “dor” seria uma espécie de conector para que o outro pudesse compreender o que se

---

<sup>425</sup> FREUD. Fixação em traumas: o inconsciente (1917 [1916-1917]). Conferência XVIII. In: \_\_\_\_\_. *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*, p. 325.

<sup>426</sup> FREUD. Fixação em traumas: o inconsciente (1917 [1916-1917]). Conferência XVIII. In: \_\_\_\_\_. *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*, p. 326.



passa em mim, mas que não coincide com uma manifestação na vivência imediata, como um grito. Tais vivências são inacessíveis aos outros. Ainda, ao tentar representar a dor dos outros, devo pautar-me numa dor que sinto para compreender uma dor que não sinto, o que impõe, também, dificuldades. As reflexões propostas estão, portanto, nos territórios do indizível – “a perturbação resultante do antagonismo entre a necessidade de integração com o outro e a vertigem do isolamento”.<sup>427</sup>

As palavras escapam à finalidade comunicativa, seja a dor física ou psíquica. Esta distinção é, ela mesma, relativamente arbitrária. Como diferenciar a dor física, do corpo, daquela da alma ou psíquica? Ao sentirmos alguma dor no corpo, algum padecimento orgânico, isso parece nos consumir do ponto de vista psíquico, a libido se volta para o ego, como diz Freud, e, ainda, convocando Wilhelm Busch: concentrada está a alma (do poeta que sofre de dor de dentes) no estreito orifício do molar.<sup>428</sup> A dor psíquica – como o luto devido à perda de um ente querido – também nos exaure fisicamente – desfazer associações é, de fato, sempre doloroso.

Freud se dedica ao problema da dor desde seu “Projeto para uma psicologia científica”, de 1895, com formulações em torno da vivência de satisfação e da vivência da dor.<sup>429</sup> Consta, também, a dimensão da dor como forma de obter conhecimento sobre os nossos órgãos e, assim, ter uma idéia ou representação interna do corpo. Já se fala em *melancolia* como “ferida”, “hemorragia interna” ou “furo no psíquico” – observa-se que para referir-se à dor psíquica são necessárias analogias ao corpo, este como uma espécie de

---

<sup>427</sup> GINZBURG. Dor e linguagem: em torno de Wittgenstein. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=24&id=263&tipo=1>>. Acesso em: 07 abr. 2008.

<sup>428</sup> FREUD. Sobre o narcisismo: uma introdução [1914]. In: \_\_\_\_\_. *A história do movimento psicanalítico*, p. 98.

<sup>429</sup> Sobre o tema da dor ao longo da obra de Freud, ver a dissertação de Mestrado em Psicologia de Marinella Morgana de Mendonça (*As incidências da repetição no corpo, pela via da dor*. 2006. Universidade Federal de Minas Gerais).

envoltório perfurado, sob o referencial do ego (narcísico). É interessante pensar que, até o surgimento da psicanálise, era utilizada uma orientação de um modelo médico ou orgânico para se tratar a queixa psíquica. O sujeito histérico, entretanto, desafia este modelo, pois mimetiza a lesão. O que não significa, por certo, que sua dor seja falsa.

De fato, a dor não é um termo que se possa definir apressadamente. Freud fala, em um dado momento, de “pseudo-pulsão”. A dor é sem contrário – não pode ser integrada na série prazer-desprazer – o contrário da dor não é o prazer, i.e., ao eliminar uma dor não se tem, necessariamente, prazer. Nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, bem como em “Instinto e suas vicissitudes” consta, ainda, a “dor” vinculada ao prazer ou à fruição a propósito do sadismo e do masoquismo.

### 5.2.3 MELANCOLIA

Devemos convocar, assim, o valioso aporte de Freud em *Luto e melancolia* (1917 [1915]). No mesmo, o *luto* é referido como “reação à perda de um ente querido, à perda de uma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade, ou o ideal de alguém”.<sup>430</sup> Menciona, em seguida, que, em algumas pessoas, as mesmas influências podem produzir a *melancolia*. No trabalho do luto, o teste de realidade demonstra que o objeto não mais existe. Na melancolia, os traços assemelham-se aos do luto, a exceção da perturbação dos sentimentos chamados de auto-estima – “sabe *quem* ele perdeu, mas não *o que* perdeu nesse alguém”.<sup>431</sup> Desta forma, se no luto o mundo torna-se empobrecido, na melancolia isso ocorre com o próprio *eu*, constata Freud.

---

<sup>430</sup> FREUD. Luto e melancolia [1915]. In: \_\_\_\_\_. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*, p. 275.

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 277-278 (Grifo no original).

A melancolia é um território extenso, passível de abordagem desde a Antigüidade, conceito caro também a Walter Benjamin, momentaneamente trazido à baila ao longo deste estudo. Articulações entre a escrita e a melancolia, mesmo sobre uma escrita melancólica, já contam com extensa bibliografia no âmbito da crítica literária. Reflexões sobre uma poética da melancolia em Paul Celan são feitas por José Eduardo Barros em *Passagens ao poético*. Para fins de situar o debate em questão: Barros dedica-se à troca epistolar entre Paul Celan e sua esposa Gisèle Celan-Lestrange, organizada por Bertrand Badiou. Trata-se de uma correspondência extensa (iniciada em 1951 e finda em 1970), que lança luz sobre o processo criativo de Celan, as invenções e experiências que povoam sua poesia. Também o intenso sofrimento psíquico dos últimos anos da vida de Celan são trazidos à tona. O autor convoca, ainda, massiva parte da recepção francesa de Celan.

A questão da língua encontra-se, notadamente, em cena, já que o poeta escrevia à sua mulher em francês, sua língua de exílio e não sua língua poética. Traduções dos poemas,<sup>432</sup> neologismos que, de certa forma, galicizam o alemão ou germanizam o francês<sup>433</sup> (como com as diversas línguas, Celan *babeliza*<sup>434</sup> o seu alemão), comentário sobre o engendramento de uma *língua própria*<sup>435</sup> de Celan, sobre a língua como sua

---

<sup>432</sup> Celan fazia traduções de seus poemas para o francês para que sua esposa pudesse compreendê-los. Consta em uma carta de Gisèle Celan-Lestrange “Meu Poeta querido, eu gostaria tanto de poder ler tudo o que você escreve. Mas, não acredita você que eu ficarei sempre um pouco estrangeira?” (BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 61). Ademais, Celan escreve “lestrangement”, aludindo à sonoridade do nome “De Lestrange” com “De l’étranger” (*Ibidem*, p. 65).

<sup>433</sup> O autor cita Bertrand Badiou: “há um certo gozo ao manejar o francês e ao inventar em francês” (BADIOU apud BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 55).

<sup>434</sup> Em alemão, *umbabeln*. Ver o poema do volume *SP*: “O OUTRORA, UM BORDEL. E a eternidade/ babelizada em negro-sangue” (CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 165). “HURIGES SONST. Und die Ewigkeit/ blutschwarz umbabelt” (CELAN. *KG*, p. 317).

<sup>435</sup> Cf. CARONE NETTO. *A poética do silêncio*: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 19-20.

pátria<sup>436</sup> ou seu país denominado *Celanie*,<sup>437</sup> entre outros, ganham espaço neste vasto terreno da escrita do poeta.

Se, por um lado, mencionamos o uso de parâmetros corporais tais como “ferida” ou “hemorragia interna” como esforço de aceder à melancolia, Barros detém-se sobre um neologismo de Celan, com sua origem na troca epistolar, especificamente naquilo que o autor chama de “Dicionário Celan” – indicações que Celan agrega aos poemas para auxiliar a tradução na leitura de sua esposa – *cicatricement*, “cicatrizmente”, e *Narbenwahr*.<sup>438</sup> A *Narbenwahr* “sempre em movimento, enganchada/ no extremo,/ impossível de se desenredar”.<sup>439</sup> A cicatriz não é, portanto, uma solução, como aparenta – é uma marca, está viva em seu movimento, mas é *impossível de desenredar*.

A partir de 1962, agrava-se o sofrimento psíquico de Celan, fortemente atrelado ao caso Goll. A relação do casal torna-se, também, cada vez mais precária. Celan interna-se em uma clínica psiquiátrica particular de Epinay-sur-Seine. Trata-se do período contemporâneo à redação de alguns poemas de *Die Niemandsrose*. A troca de correspondência é, para o poeta, vital, como cita Barros: “Continue, eu lhes peço, me escrevendo todos os dias: é de suas cartas que jorram minha esperança e minha coragem”.<sup>440</sup>

<sup>436</sup> Cf. HARBUSCH. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências, p. 31.

<sup>437</sup> José Eduardo Barros menciona o engendramento da pátria *Celanie* e, ainda, uma observação de Fernand Cambon sobre a homofonia do nome do poeta com o verbo em francês *celer* [ocultar] e *celant* [ocultando] e indaga se teria alguém pensado que “Celan” poderia ser lido como “ocultando” (BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 55).

<sup>438</sup> “Narbenwahr” poderia ser traduzido por “verdade-cicatriz”: uma verdade que se manifesta através das cicatrizes; também pode ser compreendido como sendo algo “da verdade de uma cicatriz”. Cf. poema “DAS NARBENWAHRE” (CELAN. *KG*, p. 488-489).

<sup>439</sup> CELAN apud BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 71.

<sup>440</sup> Carta de Paul Celan do dia 04 de janeiro de 1963, traduzida e citada por BARROS. *Passagens ao poético*. A correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 76. Tradução de Barros.

Em abril de 1965, Celan padece novamente de um episódio depressivo e interna-se, no mês de maio, em outra clínica psiquiátrica. José Eduardo Barros cita a carta na qual Celan afirma estar conseguindo dormir com a ajuda de soníferos e que lê uma novela de Camus: “Poucas palavras, poucas coisas – e no entanto é um grande progresso. São forças recuperadas para lutar, juntos, por e com nosso filho. A Poesia, também ela, virá nos ajudar. *Somos sempre parte dela, estamos sempre nela*”.<sup>441</sup> Celan aposta na força da poesia como “cura”,<sup>442</sup> possibilidade de restabelecimento, contígua e em reciprocidade com relação à vida. Do mesmo mês consta uma carta não enviada ao crítico Jean Starobinski, um pedido de ajuda, que lhe recomende um médico judeu. Judaísmo e Poesia, diz, são formas do Humano.<sup>443</sup> Na mesma carta diz estar muito perturbado, que tanto fizeram para o perturbar, mas que não está sem lucidez.

Entre os dias 17 e 18 de janeiro de 1965, Celan escreve uma extensa carta, marcada pelas horas, que Barros designa como uma espécie de diário de angústia: “(...) Sem esta campanha contra mim [caso Goll], e que é, isso é cada vez mais evidente, uma vasta tentativa de recalcar, de excluir este poeta um pouco aliás que eu sou, sem tudo isso: como nossa vida teria sido tão serena, de amor e de trabalho, da educação de nosso filho. (...)”.<sup>444</sup> Após outras internações, o estado de Celan agrava-se, até que ela propõe a separação, para

<sup>441</sup> Carta de Celan do dia 18 de maio de 1965, traduzida e citada por BARROS. *Passagens ao poético. A correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange*, p. 78. Esboça-se, através desta afirmação, o seu “programa metonímico” (Expressão utilizada por Georg Otte).

<sup>442</sup> Cf. aforismo de Benjamin intitulado “Conto e cura”: “Também já se sabe como o relato que um paciente faz no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz –, na correnteza da narração. Se imaginarmos que a dor é uma barragem que se opõe à correnteza da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento” (BENJAMIN. *Rua de mão única: obras escolhidas*. v. II, p. 269).

<sup>443</sup> Carta de Paul Celan do dia 04 de janeiro de 1963, traduzida e citada por BARROS. *Passagens ao poético: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange*, p. 81.

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 83. O autor dedica-se a uma reflexão dos verbos *stehen* e *maintenir*, utilizados ao longo desta carta e em outras cartas do período.

poupar o filho, recebida por ele com dificuldade. Na noite entre os dias 23 e 24 de novembro de 1965, durante uma profunda crise, em estado delirante, Celan tenta matar Gisèle com uma faca. Ela escapa com o filho e pede ajuda aos vizinhos. Aos 28 de novembro, Gisèle Celan-Lestrange, juntamente com os médicos que o atendiam, optam por uma internação forçada.<sup>445</sup> O casal continua a se corresponder, ambos em profunda aflição e sofrimento.

Em fevereiro de 1966, Celan encontra-se em tratamento numa clínica, e a questão relativa ao seu nome volta a entrar em cena. Na ocasião, Celan não apresenta objeção em ser chamado por Antschel, mas prefere Antschel-Celan: “com isso nós nos habituamos com os dois nomes”, diz.<sup>446</sup> No ano de 1955, ao solicitar a sua naturalização na França, o poeta havia desejado manter o nome Paul Celan, mas obtém resposta negativa, já que a administração pública francesa considera uma “francesação” do nome, uma verdadeira mudança de nome que não poderia ser feita. Assim, o nome “Antschel” é utilizado nos períodos de internação oficial e diante da necessidade de realizar algum ato administrativo.<sup>447</sup>

No mês de junho de 1966 Celan deixa o hospital e retoma as atividades na École Normale Supérieure. Os episódios de delírios cessam durante um período, até o mês de janeiro de 1967, no qual o poeta enfrenta novamente dificuldades psíquicas, agravadas por um encontro fortuito com Claire Goll no Instituto Goethe de Paris. No fim do mesmo mês, Celan tenta suicídio com uma facada próxima ao coração, salvo por Gisèle Celan-

---

<sup>445</sup> Fora necessário o uso de camisa de força. Alguns anos depois, Celan escreve um poema referindo-se ao ocorrido, intitulado “DIE LIEBE, zwangsjackenschön” [“O AMOR, de uma beleza de camisa de força”] (*Ibidem*, p. 85).

<sup>446</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>447</sup> *Ibidem*, p. 88.

Lestranger, que o leva ao hospital *in extremis*,<sup>448</sup> tendo que se submeter a cirurgias no pulmão que fora perfurado. Celan é novamente internado em hospital psiquiátrico, onde escreve mais da metade dos poemas de um dos livros tardios. Aos 18 de março de 1970 escreve uma de suas últimas cartas a Gisèle Celan-Lestranger, na qual diz “Que posso eu te oferecer, minha querida Gisèle? Eis um poema escrito pensando em você” seguido por um poema, em alemão com uma tradução para o francês, cujos últimos versos dizem: “De meu (do meio de) delírio (minha loucura)/ Partido(a) em estilhaços/ eu me ergo (me erijo)/ e contemplo minha mão/ que traça/ o um, o único/ círculo”.<sup>449</sup> Vemos o poeta “em ruínas” (estilhaços), que almeja “fechar o círculo”, criar um todo redondo, como se tratasse da totalidade da própria vida.

Este excursus biográfico revela o intenso sofrimento do poeta nos últimos anos de vida, de uma vida dolorosa, intimamente imbricada à escrita – seja nos pedidos de socorro à Poesia, na retomada epistolar, nos intensos trabalhos de tradução e composição de poemas (inclusive e, por vezes, especialmente durante as internações), no caso Goll e sua permanente revivescência do “roubo” daquilo que era tão caro ao poeta – um trauma, talvez, ainda mais grave, que o priva de sua palavra; seja, também e de maneira especial, no convívio aturado com o constante fragmentar e fazer reviver a língua alemã (sempre materna e dos assassinos). A poética de Celan encontra-se em território próximo à morte, à retomada da língua e necessidade de fraturá-la. Trabalha-se às voltas com a morte – aquela que está no entorno da língua alemã, a morte produzida naquela língua, a morte daquela

---

<sup>448</sup> BARROS cita a cronologia elaborada por Bertrand Badiou (BARROS. *Passagens ao poético: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestranger*, p. 91).

<sup>449</sup> *Ibidem*, p. 94 (Tradução, do francês, de Barros).

língua.<sup>450</sup> A cicatriz na língua está sempre na iminência de ser aberta, é tecido frágil que não cerra.

Ao argumentar a idéia de uma poética da melancolia em Celan, Barros utiliza as palavras de Martine Broda: trata-se de um “lirismo da dor”, a partir de “um jogo de luto”.<sup>451</sup> Tal como na conhecida formulação freudiana de que, na melancolia, “a sombra do objeto caiu sobre o ego”,<sup>452</sup> a imersão nestas “tantas perdas”, a travessia das “mil trevas de um discurso letal”<sup>453</sup> não é sem efeitos. Barros observa, com referências a Benjamin, ao barroco e à alegoria, que o mergulho no objeto, com a intenção de salvá-lo, acarreta o preço de perder-se nele:<sup>454</sup> intento encenado em vários versos, como “Inselhin, neben den Toten” [“Em direção à ilha, junto aos mortos”] e, certamente e em primeiro plano, “o luto insuperável e insuperado da mãe”.<sup>455</sup>

Poderíamos convocar, entre os poemas mencionados em nosso trabalho, para descrever esta trajetória, desde os versos escritos na ocasião do recebimento da notícia da morte da mãe, “Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine” [“Cai agora, mãe, neve na

---

<sup>450</sup> O autor cita expressões que designam experiências, cunhadas por Jacques Derrida, como “carne viva” e “morte da língua”, além da detalhada explicação feita por Derrida em ocasião de uma entrevista ao *Diário de poesia*, na qual expõe aquilo que enfrenta o poeta que escreve na língua alemã: “em todos aqueles lugares onde sentiu que a língua alemã era assassinada de alguma maneira, por exemplo, por sujeitos de língua alemã que faziam certo uso dela: que a lastimavam, a matavam, lhe davam morte porque a faziam falar de tal ou qual modo. A experiência do nazismo é um crime contra a língua alemã. O que se disse em alemão, sob o nazismo, é uma morte. Há outra morte que é a simples banalização da língua. E logo há outra morte que é aquela que não pode advir à língua, senão a causa do que ela é, quer dizer: repetição, letargia, mecanização, etc.” (DERRIDA apud BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 102).

<sup>451</sup> BRODA apud BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 103.

<sup>452</sup> FREUD. Luto e melancolia [1915]. In: \_\_\_\_\_. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*, p. 281.

<sup>453</sup> CELAN. *Arte poética*: o meridiano e outros textos, p. 33.

<sup>454</sup> BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 106.

<sup>455</sup> SAGNOL apud BARROS. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange, p. 108. Sagnol aponta a travessia realizada nos poemas da juventude, desde o poema “Papoula”, no qual o coração da bem amada está “negro de melancolia”, e em “Do azul”: “o granizo preto da melancolia/ cai num lenço, todo branco de dizer adeus”. Barros evoca também o poema de Gerard de Nerval, “El Desdichado”, citado por Julia Kristeva em *Sol negro – depressão e melancolia*, que fora traduzido por Paul Celan e que tivera, neste, forte efeito (*Ibidem*).



Ucrânia”], ao seu próprio “leito de neve” [“Schneebett”], seu indagar constante à mãe morta – sobre a *suave e dolorosa rima alemã*, que rima justamente “daheim” [casa, lar] e “Reim” [rima] em um poema de juventude; e o *que floresce aí, mãe?, que mão apertei quando com tuas palavras fui para a Alemanha?* da poesia do espólio percorrida em nossos esforços. A culpa irreparável de haver sobrevivido sempre em seu pano de fundo. A noite da deportação dos pais, 27 de junho de 1941, nunca lhe foi simples de relatar. Ruth Lackner conta que havia encontrado um refúgio numa fábrica de cosméticos. Paul Antschel obstinava-se em fazer com que seus pais o acompanhem, mas sua mãe, resignada, teria dito que não podiam escapar ao destino que lhes correspondia e que, finalmente, havia muitos judeus vivendo na Transnístria.<sup>456</sup> Diz-se que Paul Antschel discutiu com seus pais e se foi, furioso. No dia seguinte, a casa estava vazia e seus pais teriam desaparecido. Ao menos duas versões, com variações desta, são descritas por Felstiner, segundo os relatos de amigos e informantes. Porém, todas evidenciam uma cena de aspecto traumático essencial, da culpa terrível por uma “traição”.<sup>457</sup>

A dolorosa deportação e morte dos pais e a culpa implicada nestes acontecimentos figuram na poesia de Celan e são reeditadas através da questão da língua “materna” e “dos assassinos”. Acrescenta-se, ainda, o caso Goll, que acarreta nova e mais grave dimensão ao problema da língua, agregado de afirmações ofensivas e imorais que reeditam a culpa e o luto de Celan sobre a morte dos pais – diz Claire Goll: “sua triste lenda [!]”, “tão trágica de contar”,<sup>458</sup> fazendo ataques sarcásticos a sua identidade de judeu sobrevivente cujos pais

<sup>456</sup> Felstiner observa que eles não teriam como saber que, neste período, dois terços dos judeus transportados à Transnístria já estavam mortos (FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 41).

<sup>457</sup> Estas informações, bem como outros detalhes acerca da deportação dos pais de Celan, são encontradas com mais detalhes na biografia feita por Felstiner (FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 41).

<sup>458</sup> “seine traurige Legende [!]” e “so tragisch zu erzählen”. Claire Goll citada por EMMERICH. *Paul Celan*, p. 117.

foram mortos. Os pedidos de socorro à Poesia, a luta em torno desta “campanha” contra o poeta e sua poesia, que o fazem lamentar a impossibilidade de encontrar serenidade com a mulher e filho, estes, que renovavam suas esperanças. O problema do plágio é especialmente grave, uma vez que se observa, com Michel Schneider, que, em casos diversos, a questão do nome próprio, a inibição de escrever, a angústia de algum tipo de influência já figuram em uma criatividade difícil.<sup>459</sup> No nosso poeta, a questão do roubo da palavra chega ao seu extremo; Celan é duplamente perseguido e privado da fala. Ademais, fazendo referência a um fragmento de Hofmannsthal, Schneider lembra que a “*Sprachlosigkeit* se liga à *Ichlosigkeit*, a perda da linguagem à ausência do eu”.<sup>460</sup>

Linguagem “mais cinzenta”,<sup>461</sup> diz em resposta a um inquérito da Librairie Flinker, “cinza mais branca/ repousa sobre a palavra em que acreditaste”,<sup>462</sup> “tira-me, feito casca, da minha palavra”<sup>463</sup> em confronto com “ergo-me íngreme no meio/ da obediência à palavra, livre”,<sup>464</sup> “ergue-te contra/ a variedade de sentidos, // confia no rasto das lágrimas”.<sup>465</sup> *Coagular, cristalizar, cicatrizar* – são os esforços impossíveis de alguém que se encontra entre “tantas perdas”,<sup>466</sup> profundamente “ferido de realidade e em busca de realidade”.<sup>467</sup> É, todavia, possível *fazer esta travessia sem gastar uma palavra?*<sup>468</sup>

---

<sup>459</sup> SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 14.

<sup>460</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>461</sup> CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 30.

<sup>462</sup> CELAN. *A morte é uma flor*, p. 23.

<sup>463</sup> CELAN. *A morte é uma flor*, p. 37.

<sup>464</sup> CELAN. *A morte é uma flor*, p. 63.

<sup>465</sup> CELAN. *A morte é uma flor*, p. 73.

<sup>466</sup> CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 33.

<sup>467</sup> CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 34.

<sup>468</sup> CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 33.

### 5.3 “LÍNGUA SOBREVIVENTE”

Os textos poétológicos de Celan – tais como “O Meridiano”, a “Alocução à entrega do prêmio da cidade livre e hanseática de Bremen” e outros – são uma pequena e valiosa parte da obra do poeta, que envolve reflexões sobre arte, estética e, em especial para o nosso propósito, a escrita, a poesia e a língua. Não sem rugosidades (para utilizar uma expressão de Silvina Rodrigues Lopes) e tal como os poemas, também requerem leitura circular e artesanal. Vejamos a “Alocução em Bremen”, em parte anteriormente mencionada:

No meio de tantas perdas, uma coisa permaneceu acessível, próxima e salva – a língua. Sim, apesar de tudo, ela, a língua, permaneceu a salvo. Mas depois de atravessar o seu próprio vazio de respostas, o terrível emudecimento, mil trevas de um discurso letal. Ela fez a travessia e não gastou uma palavra com o que aconteceu, mas atravessou esses acontecimentos. Fez a travessia e pôde reemergir “enriquecida” com tudo isso.<sup>469</sup>

O poeta parece apostar na língua, a mesma impregnada de jargões nazistas, a língua assassinada, como considera Derrida, a materna e dos assassinos, a língua pátria, da poesia. Celan almeja, em seu ato poético, pôr também a salvo esta língua recorrendo à memória dos que melhor a usaram, antes de todos, Hölderlin,<sup>470</sup> como lembra João Barrento. O poeta destaca que a língua pôde reemergir “enriquecida” de sua travessia. A língua abrangerá os restos da experiência? Lembremos, com Harbusch, “enriquecida” [*angereichert*], contém a palavra Reich, nome tradicional do Estado alemão posto em destaque pelo nacional-socialismo, que concretiza o que, de fato, o poeta está dizendo: as palavras não atravessam a história sem danos e culpas.<sup>471</sup> Seligmann-Silva, levando em conta as formulações de Walter Benjamin, afirma que a língua seria também um sobrevivente: “a língua é

<sup>469</sup> CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 33.

<sup>470</sup> BARRENTO. Memória e silêncio. In: CELAN. *A morte é uma flor*, p. 131.

<sup>471</sup> HARBUSCH. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea*, p. 40.

sobrevivente da catástrofe e é a única que porta tanto o ocorrido como a possibilidade de trazê-lo de volta”.<sup>472</sup> Segue Celan:

Nesses anos e nos anos seguintes tentei escrever poemas nesta língua:  
para falar, para me orientar, para saber onde eu me encontrava e onde isso  
iria me levar, para fazer o meu projecto de realidade.<sup>473</sup>

Seu fazer poético é, portanto, uma empreitada no intuito de saber onde se encontrava e para fazer seu projeto de realidade (este, feito através da escritura nesta língua). Lembremos: os poemas são, para Celan, nesta “Alocução” mensagens na garrafa [*Flaschenpost*], lançadas ao mar em direção a algo aberto, um destino incerto, ocupável, um “tu apostrofável”, “uma realidade apostrofável” – os poemas não são endereçados a um “tu” específico, mas a um tu endereçável. Esta língua, a “nossa língua”, como tem início o texto em questão, nela deve engendrar-se um projeto de realidade. A vertente apresentada é eminentemente dialógica, o poema é uma possibilidade de abertura em direção a um outro – é, quem sabe, uma saída. No final da “Alocução”, Celan menciona que são os esforços de quem, assim como outros poetas, sobrevoado por estrelas que são obra humana, sem teto, “*vai ao encontro da língua com a sua existência*, ferido de realidade e em busca de realidade”.<sup>474</sup> Trata-se do que a obra sinaliza: alguém que vai ao encontro da língua com sua existência. A língua, com o que abrange: materna, dos assassinos, que deve ser assassinada, que deve ressurgir das cinzas, da poesia da tradição, da poesia de Celan, que tenta fazer falhar sua gramática, que a “babeliza”. Os poemas evidenciam a ambivalência da língua e da palavra para Celan: “palavra-limiar”, “palavra que já esteve tempo demais no

<sup>472</sup> SELIGMANN-SILVA. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 402. Trata-se, por assim dizer, de uma espécie de “efeito madeleine” da palavra (expressão utilizada por Georg Otte).

<sup>473</sup> CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 33.

<sup>474</sup> No original: “*mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend*” (CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Dritter Band: Gedichte III, Prosa, Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, p. 186. Grifo nosso).

mundo”, “palavra em que acreditaste”, palavra “dor”, “ferida”, “cicatriz”, “suave e dolorosa rima”, “palavra silenciada”, “palavras dos carrascos”.

A poesia de Paul Celan, em seus diversos procedimentos, quer fazer respirar a língua alemã. Em “O Meridiano” é dito que a poesia seria qualquer coisa que leva a uma mudança de respiração, dando-lhe estatuto de fluidez e dimensão corporal. *Atemwende*, “mudança de respiração”, “sopro, viragem”, expressão utilizada em poemas e que dá título a um de seus livros, conta com um primeiro ciclo de poemas intitulado *Atemkristall*, “cristal de respiração”, “Hausto-cristal”, que traz a idéia do processo de cristalização ou coagulação de algo fluido. No entanto, Harbusch lê na expressão uma referência poética extremamente realista, de uma metáfora forjada para significar o *Zyklon B*, composto gasoso usado no envenenamento de judeus, de estrutura química cristalina.<sup>475</sup> A autora cita este e outros exemplos de *Anreicherung* [enriquecimento] da língua, mas menciona que tal processo não se dá apenas com as experiências ocorridas no nacional-socialismo alemão. Em Celan, como em Mallarmé, diz, há notável polissemia de referências de sentido<sup>476</sup> na obra tardia, mas, se em Mallarmé as palavras “se iluminam por reflexos recíprocos”, em Celan elas condensam referências lingüísticas, históricas e humanas.<sup>477</sup>

Este esforço de *fazer respirar a língua* (em seus poemas e traduções) remete-nos ao que Roland Barthes profere, em sua *Aula*: não vemos o poder que reside na língua, que nos esquecemos de que toda língua é uma classificação e, assim, é opressiva. Menciona,

<sup>475</sup> HARBUSCH. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea*, p. 42.

<sup>476</sup> Como o Meridiano, que “passa” por referências e/ou sentidos diversos. Se, de fato, há “sentido”, ou se o sentido tem alguma importância, seria no uso metonímico da palavra.

<sup>477</sup> HARBUSCH. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea*, p. 42. Na questão do sentido para Celan, como vimos na “Alocução em Bremen”, fala também a pergunta do sentido dos ponteiros do relógio, pois o poema não é intemporal, embora proclame pretensão de infinitude, atua através e não além dos tempos (CELAN. *Arte poética: o meridiano e outros textos*, p. 34).

remetendo-nos a Jakobson, que um idioma define-se menos por aquilo que ele permite dizer do que por aquilo que ele obriga a dizer. Finalmente, afirma que a “língua não se esgota na mensagem que engendra; que ela pode sobreviver a essa mensagem e nela fazer ouvir, numa ressonância muitas vezes terrível, outra coisa para além do que é dito (...)”.<sup>478</sup> A língua é passível de flexibilidade apenas através da “trapaça salutar”, “esquiva”, “logro magnífico que permite ouvi-la fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”: a literatura.<sup>479</sup> Celan menciona esta esquiva à obediência da palavra em um poema de 1966: “Minado/ pela dor transbordante,/ a alma amarga,/ ergo-me íngreme no meio da obediência à palavra, livre.”<sup>480</sup> Os esforços poéticos de Paul Celan parecem, contudo, ter de ir além da “trapaça salutar” que uma obra literária opera na gramática opressiva e na linguagem, estando, também, às voltas com o gesto de *desenriquecê-la*, de fazer dela (com o que abarca) seu *projeto de realidade*, de ir *ao encontro da língua com sua própria existência*.

#### 5.4 A SUBLIMAÇÃO EM PAUL CELAN

A sublimação, em especial na sua articulação ao fazer artístico, é um conceito caro à psicanálise. Freud atribuía aos artistas uma saber “endopsíquico” e à arte, uma forma de acesso privilegiado ao saber. Idéia afim ao que encontramos em Walter Benjamin, para a qual Georg Otte formula a noção de “epistemologia poética”.<sup>481</sup> Em artigo sobre Benjamin e Baudelaire, Otte cita o último: “Há muito tempo digo que o poeta é soberanamente

---

<sup>478</sup> BARTHES. *Aula*, p. 12-13. Em seu texto, Roland Barthes refere-se, contudo, a instâncias estruturais como agentes da mencionada ressonância terrível. Devido à ausência de indicações mais precisas acerca de tal idéia na continuação da obra citada, optamos por não evocar a noção, uma vez que escaparia ao escopo da presente elaboração.

<sup>479</sup> BARTHES. *Aula*, p. 15.

<sup>480</sup> CELAN. *A morte é uma flor*, p. 62.

<sup>481</sup> Termo utilizado por Georg Otte em artigo intitulado “Dizem-me que sou louco: as epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin”. *Alea – Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 230-238, 2007.

inteligente (...) e que a imaginação é a mais científica das faculdades”.<sup>482</sup> Linhas tênues se esboçam, como mencionamos nas incursões sobre o problema da verdade e da ficção. Mas também com Barthes aprendemos que uma obra literária “assume muitos saberes” – “num romance como *Robinson Crusoe*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura)”.<sup>483</sup> “Nós, leigos”,<sup>484</sup> como tem início o texto “Escritores criativos e devaneios”, seguimos esforçando-nos insistentemente no intuito de alguma aproximação.

Embora Freud tenha dito, em seu texto sobre Dostoiévski, que, “Diante do problema do artista criador, a análise, aí de nós, tem de depor suas armas”<sup>485</sup> (do que também se pode inferir que há algo na arte que escapa ao saber), nem Freud e nem os psicanalistas que o sucederam se renderam às aporias do âmbito em questão. A psicanálise, que nasce com o século XX,<sup>486</sup> está as voltas com as catástrofes e com a arte de século. André Green, em *O desligamento*, menciona a crítica literária psicanalítica como parte integrante dos patrimônios da psicanálise.<sup>487</sup> Green agrega, ciente das objeções dos teóricos da literatura à crítica psicanalítica, que tais “exercícios psicanalíticos, ao contrário dos trabalhos clínicos e

---

<sup>482</sup> Citado por Georg Otte. “Dizem-me que sou louco: as epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin”. *Alea – Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 238, 2007.

<sup>483</sup> BARTHES. *Aula*, p. 18. Menciona, na ocasião, três conceitos gregos para referir-se à força da literatura: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*.

<sup>484</sup> FREUD. *Escritores criativos e devaneios* (1908 [1907]). In: \_\_\_\_\_. “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos, p. 149.

<sup>485</sup> FREUD. *Dostoiévski e o parricídio* (1928 [1927]). In: \_\_\_\_\_. *O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização e outros trabalhos*, p. 205.

<sup>486</sup> Freud desejava que constasse “1900” na capa da *Traumdeutung*, que indicaria o nascimento da psicanálise junto com o novo século.

<sup>487</sup> GREEN. *O desligamento*, p. 9. Vladimir Safatle insiste, em seu livro sobre Lacan, na relevância das posições deste autor no que tange à clínica psicanalítica, mas não somente ela, tornando-se interlocutor privilegiado e, juntamente com Sigmund Freud, passagem obrigatória para diversas reflexões contemporâneas desde a filosofia, teoria literária, crítica de arte, política, teoria social, até teoria do cinema e problemas de gênero (SAFATLE. *Lacan*, p. 8-9).

teóricos, fazem com que o leitor possa se referir ao objeto de sua análise. Sabem perfeitamente que deixam intactos os enigmas da criação literária”.<sup>488</sup>

O conceito de sublimação, de fato, não tivera um ensaio exclusivamente dedicado à sua reflexão, o que leva muitos a falarem da carência de informações sobre o mesmo no legado freudiano. Os exercícios estéticos psicanalíticos, na verdade, demonstram (com as devidas precauções) que empreitadas desta natureza estão muito mais próximas da *escuta*<sup>489</sup> psicanalítica do que supomos e que dispõem de instrumentação diversa. A obra de Freud – em sua variedade e quantidade de material dedicado à cultura, bem como os textos relativos à metapsicologia e à técnica – demonstra-se rica em ferramentas para a abordagem da arte e terreno fértil para formulações metapsicológicas da mesma.

A sublimação, encontrada de maneira dispersa em Freud, pode ser concebida apenas ao se pensar o conceito freudiano de *pulsão*, limite entre o psíquico e o somático, passível de diferentes destinos, como consta em “O instinto e suas vicissitudes”. “A pulsão é uma força (*Drang*) que necessita ser submetida a um trabalho de ligação e simbolização para que se possa inscrever no psiquismo propriamente dito”, observa Giovanna Bartucci.<sup>490</sup> A sublimação – e a criação artística atrelada à mesma – é celebrada, de maneira geral, como um destino nobre da pulsão, que se distancia do recalque e difere do sintoma, bem como uma forma pessoal de estruturar a realidade, ordenando circuitos e inscrevendo a pulsão no

---

<sup>488</sup> GREEN. *O desligamento*, p. 9.

<sup>489</sup> No artigo “É possível uma crítica literária psicanalítica?”, Ana Cecília Carvalho tematiza a possibilidade de tal crítica mencionando os impasses da sutilíssima distinção entre a criação literária e outras formações do inconsciente, bem como a transposição de uma escuta para uma leitura psicanalítica, que exigiria um redimensionamento da noção de interpretação (CARVALHO. É possível uma crítica literária psicanalítica? *Percursos*, São Paulo, n. 22, p. 59-68, 1.sem. 1999.)

<sup>490</sup> BARTUCCI. Apresentação. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*, p. 11.



registro da simbolização.<sup>491</sup> Através da sublimação evidencia-se, sobretudo, a enorme capacidade transformadora da pulsão.

A sublimação é, portanto, um conceito metapsicológico, um destino das pulsões (sexuais e agressivas, por assim dizer), algo que não é completamente contido pelo recalque. Freud, por certo, distingue-o do sintoma (observe-se que sintoma e sublimação não são excludentes). A sublimação não consiste, tampouco, em uma formação reativa.<sup>492</sup> Um parâmetro em voga é aquele referente ao “laço social”: algo que leva o sujeito a escapar da mesmice individual do sintoma e a realizar algo com um produto socialmente partilhável. Trata-se de um critério relativamente frágil, pois acaba por receber o uso vulgar, da medida de reconhecimento ou não, em vida, obtido pelo artista, além de restringir o uso do conceito de sublimação à arte canônica e reconhecida. É certo que Freud cita o cânone (Michelangelo, Goethe, Da Vinci, Dostoiévski, entre outros); o que não significa, entretanto, que a sublimação seja privilégio dos mesmos e que tenham sido destituídos de seus sintomas e sofrimento. O artista apenas torna a sublimação mais ruidosa. O parâmetro do laço social também nos leva a distinguir a sublimação da idealização, algo que Freud realiza, cuidadosamente, em seu texto “Sobre o narcisismo: uma introdução”.<sup>493</sup> Problemas na compreensão deste conceito também são advindos do fato de conter o termo *sublime*, com o qual (já) não mantém relação.

---

<sup>491</sup> *Ibidem*.

<sup>492</sup> A sublimação pode sinalizar a maneira como o sujeito reagia à sua sexualidade no momento do conflito, mas não há oposição enérgica e contrária ao impulso, como o obsessivo que adora o sujo e dedica-se obstinadamente à limpeza (observação feita em aula por Ana Cecília Carvalho, na disciplina “Sublimação”, no curso de especialização em Teoria Psicanalítica).

<sup>493</sup> Na idealização há um apego aos ideais, uma fetichização do objeto do qual não se pode renunciar. A sublimação implica uma ultrapassagem dos modelos ideais e certa ousadia quanto aos mesmos (Cf. FREUD. Sobre o narcisismo: uma introdução [1914]. In: \_\_\_\_\_. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*, p. 111-112).

Uma inquietação que nos mobilizou ao longo deste trabalho é relativa ao fato de que, tradicionalmente, considera-se uma vicissitude bem-sucedida a simbolização da dor através da linguagem, a arte com funções de restabelecimento e cura. Parece-nos instigante, porém, o fato de que tais atividades, que sugerem restituição e ordenamento (e que realmente conduzem a tais efeitos, como corroboram inúmeros exemplos), possam ser, ao mesmo tempo, incapazes de efetuar contenção, atenuar o sofrimento ou, ainda, aparentar certo tipo de acoplamento ao mesmo. Tais funcionalidades ou disfuncionalidades<sup>494</sup> da sublimação parecem ainda mais inquietantes diante dos casos em que a escrita de um autor se dá precisamente perante algo que parece se tratar daquilo que mais escapa à representação, a catástrofe, e, ainda, em que o artista põe termo à sua vida através do suicídio.

#### 5.4.1 DAS COISAS ÚLTIMAS

Celan escreve, em 1942/1943:

Was wär es, Mutter: Wachstum oder Wunde –  
versänk ich mit im Schneewehn der Ukraine?

Que seria, mãe, crescimento ou ferida –  
se eu também me afundasse na neve da Ucrânia?<sup>495</sup>

Ao longo do mês de abril de 1970, Celan lecionava duas vezes por semana na École Normale Supérieure. Toda a temporada era perpassada, segundo Felstiner, pelo gesto de voltar-se alternativamente para Bucovina, Israel e Alemanha.<sup>496</sup> Celan lecionava seminários sobre Kafka. Retornava freqüentemente ao conto kafkiano “Um médico rural”, atraído de

<sup>494</sup> Noção cunhada por Ana Cecília Carvalho (Cf. CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003).

<sup>495</sup> Trata-se dos versos finais do poema já citado “Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine” (CELAN. *KG*, p. 399, tradução nossa). Citado também por FELSTINER. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*, p. 46. Ania Cavalcante traduz: “o que seria, mãe, crescimento ou ferida –/ submergirei também eu nas dores da neve da Ucrânia?” (CAVALCANTE. *Shoah e literatura: os poemas de Paul Celan do campo de trabalho forçado de Tabaresti*. In: SIMPÓSIO DA PÓS-GRADUAÇÃO DE LÍNGUA HEBRAICA, LITERATURA E CULTURA JUDAICAS, 4. 2007, São Paulo. *IV Simpósio dos Pós-Graduandos*. São Paulo, 2007).

<sup>496</sup> FELSTINER. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*, p. 385.

maneira especial pelo seu final. Na narrativa, um médico tivera que fazer uma viagem urgente, pois um doente o esperava em uma aldeia distante, numa noite de forte nevasca. O médico afirma que todo o distrito o martiriza, valendo-se da sineta para os chamados à noite. No doente, descobre sua grande ferida – uma “flor no seu flanco”. O médico é despido e colocado junto ao rapaz com a ferida. Ele percebe que nunca poderá voltar a sua casa. “Nu, exposto à geada desta época desafortunada, com um carro terrestre e cavalos não terrenos, vou – um velho – vagando. (...) Fui enganado! Fui enganado! Uma vez atendido o alarme falso da sineta noturna não há mais o que remediar, nunca mais”.<sup>497</sup> Segundo Felstiner, Celan escreve a uma amiga de Israel dizendo que talvez houvesse respondido a um falso chamado, que havia aceitado o destino equivocado.<sup>498</sup>

Aos 13 de abril de 1970, escreve seu último poema, “REBLEUTE”. Aproximadamente aos 20 de abril, Celan lança-se da ponte ao Sena. Gisèle Celan-Lestrange telefona a um amigo para saber se Celan havia ido a Praga. No dia primeiro de maio, seu corpo fora encontrado por um pescador, há onze quilômetros de distância da ponte, seguindo o curso do rio. Em sua mesa de trabalho, uma biografia de Hölderlin aberta numa página com a seguinte passagem sublinhada: “Este gênio, às vezes, se ensombrecia e se afundava em amargos poços do seu coração”.<sup>499</sup> A morte do poeta deixa desolados seus amigos da Europa e de Israel. Celan iria participar de uma reunião em Friburgo aos 13 de maio. Os que foram para vê-lo tiveram que se contentar com seus poemas, diz Felstiner, por si sós dedicados profundamente à ausência e à morte – “mas na grande poesia, como uma vez dissera Celan de Mandelstam, quando *não* é uma questão das coisas últimas?”<sup>500</sup>

---

<sup>497</sup> KAFKA. *Um médico rural*: pequenas narrativas, p. 21.

<sup>498</sup> FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 385.

<sup>499</sup> FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 389.

<sup>500</sup> CELAN *apud* FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, sobrevivente, judeu, p. 390. Grifo no original.

Após a morte de Celan, comenta Felstiner, toda sorte de interpretações abusivas do poema “Todesfuge” teve lugar: “demasiado retórica”, “compaixão pelo carrasco”, “vítima do sistema” ou “espírito de reconciliação” eram alguns dos comentários que integravam publicações de artigos em memória e poemas. Adaptações musicais e coreográficas, título de filmes documentários passam a conter versos de “Todesfuge”. Felstiner afirma: “Celan se poupou de tudo isso. Depois de sua morte, o público alemão continuou absorvendo ‘Todesfuge’ como uma instituição virtual”.<sup>501</sup> Hipóteses diversas eram formuladas, agrega Felstiner: que Celan tirou sua vida pois não era possível falar validamente de Auschwitz em alemão (embora o autor ressalte que esta impossibilidade fora justamente o que o mobilizou); que se encontrava demasiadamente só; que não suportaria continuar sofrendo entre medicações e confinamentos.<sup>502</sup>

Ao suicídio de um escritor também se pode aplicar a expressão “máquina de desleitura”<sup>503</sup> – este dado biográfico produz efeitos de leitura, com seus riscos, assim como o dado de ser sobrevivente de uma catástrofe (decerto, cada dado biográfico produz seus efeitos, à sua maneira). Não é possível nem desejável fazer uma tipologia do escritor suicida, mesmo entre aqueles que se depararam com a catástrofe do século XX (o fato de que Walter Benjamin, Peter Szondi ou, mais especificamente, dentre os sobreviventes, Primo Levi e outros tenham se suicidado<sup>504</sup> – não autoriza que destes se vislumbre a formação de um grupo). Se existe uma associação entre a escrita e o fim trágico, ela não

<sup>501</sup> FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, supervivente, judeu, p. 391.

<sup>502</sup> FELSTINER. *Paul Celan*: poeta, supervivente, judeu, p. 389.

<sup>503</sup> Tal expressão já fora citada nesta dissertação. Trata-se da reflexão de Márcio Seligmann-Silva sobre a “ironia”, comparando seus efeitos aos da leitura do texto de um sobrevivente, no texto “O testemunho entre a ficção e o ‘real’”.

<sup>504</sup> Seligmann-Silva menciona o suicídio de Primo Levi em 1987 e sua afirmação do suicídio como “ato meditado, uma escolha não instintiva”. Evoca, também, alguns sobreviventes que acabaram de maneira voluntária com suas próprias vidas, “tais como Paul Celan, Tadeusz Borowski e Jean Améry. (SELIGMANN-SILVA. *Literatura e trauma: um novo paradigma*. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 79.) O autor faz menção, também, ao suicídio de Walter Benjamin, em 1940, em Port Bou.

pode ser irresponsavelmente estendida “a todo o universo” de suicidas.<sup>505</sup> Os escritores, bem sabemos, são avessos às tipologias. Não podemos ignorar, alerta Ana Cecília Carvalho, que se trata de obras variadas, vidas transcorridas em contextos históricos, sociais e culturais distintos, problemáticas pessoais muito diferentes,<sup>506</sup> além da singularidade de seus projetos literários. A *dor* de cada um deles é, também, singular.

Ana Cecília Carvalho alude aos riscos, parafraseando Freud: *como se a sombra do suicídio tivesse caído permanentemente sobre o texto*.<sup>507</sup> A obra passa a ser lida sob este viés inevitável. Por certo, é possível encontrar marcas diversas na obra e na vida de Celan: o fascínio pela água; menções ao suicídio por afogamento; a afirmação da amiga de infância do poeta Edith Silbermann, na qual diz que desde a juventude impressionara-se “pela máscara mortuária da ‘Desconhecida do Sena’” e que o poema “Kenotaph”, escrito nos anos 1950, pode ser lido como um epitáfio que “havia imaginado para si mesmo”.<sup>508</sup> Soma-se, ainda, o poema “E com o livro de Tarussa”, já mencionado neste estudo. O suicídio parece, assim, ser “ensaiado”.

A escrita de um poeta que põe fim à própria vida produz efeitos de leitura (dos quais devemos estar cientes), por vezes uns reativos aos outros. Carvalho menciona que não sem razão proliferaram leituras para compor um diagnóstico da personalidade do escritor suicida, cujo equívoco está em ver o texto como teste projetivo da mente supostamente doentia, que já privilegia o aspecto não literário.<sup>509</sup> Outros, por sua vez, tentando provavelmente “escapar à fascinação paralisante que a escrita do autor suicida desperta”, se voltam para “uma análise puramente formal” e uma “leitura desvitalizada do texto, como se

<sup>505</sup> CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 15.

<sup>506</sup> CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 14.

<sup>507</sup> CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 15.

<sup>508</sup> SILBERMANN apud BARROS. *Passagens ao poético: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange*, p. 59.

<sup>509</sup> CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 16.

fosse possível ignorar a densidade afetiva que mobilizou a escrita e o sofrimento emocional que antecedeu o suicídio”.<sup>510</sup> Outro risco, talvez, desdobramento da atração medusiana provocada pela morte do escritor, é considerá-la, por si, uma obra de arte. Esta aproximação a uma espécie de *performance* parece-nos obscena numa leitura dos poemas de Celan. Todo o movimento aqui efetuado vai ao sentido contrário. Não podemos, defensivamente, ignorar o suicídio de Celan – desvincular sua morte de sua vida e esta, de sua escrita, sua *Lebensschrift*. Se empreendemos nossos esforços inclusive neste complicado âmbito, é por considerarmos que esta produção artística, de grande eficácia em seus procedimentos estéticos de aproximação do indizível, que tornou possível reinventar a língua, a “Poesia” que ajudaria e, de fato, ajudou, que esteve sempre lado a lado, como diz Celan em carta à esposa, infelizmente não foi capaz de refrear o sofrimento do escritor e efetuar uma contenção. Uma breve incursão sobre o conceito de sublimação permitirá pensar a dupla acepção da atividade artística, a ser efetuada a seguir. Antes, contudo, lemos as palavras de Henri Michaux, poeta traduzido por Paul Celan:

Paul Celan encontrou-se no caminho da vida com grandes obstáculos, obstáculos muito grandes, alguns quase insuperáveis, e um, o último, insuperável de verdade. Foi naquele penoso período no qual teve lugar nosso encontro, no qual nos conhecemos... sem conhecerno-nos. Falamos muito com o fim de não ter que falar. Nele, o que era grave era demasiado grave. Não teria consentido que alguém se intrometera. Para deter-te, utilizava com frequência um sorriso, um sorriso que havia passado por mil naufrágios.

Fazíamos como se nossos poemas tivessem a ver sobretudo com o verbo.

Em um leito de neve, em seu “Schneebett”, desolado, desesperado, admiravelmente duro, repousa o poeta e fará que repousem para sempre de uma maneira estranha e singular aqueles que sentem mal estar de qualquer forma de repouso.

A cura que a escritura lhe proporcionava não era suficiente, não foi suficiente. Saltos em vão. Sempre na sala dos gritos, apertado nos instrumentos de tortura. Cada vez, um céu de tinta. Cada dia traz finalmente seu golpe.

Nos foi. Claro que podia escolher. O fim não será tão longo. À flor d’água, o cadáver tranqüilo.<sup>511</sup>

<sup>510</sup> CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*.

<sup>511</sup> MICHAUX *apud* ORTEGA. Prólogo. In: CELAN. *Obras completas*, p. 34-35. Tradução nossa.

#### 5.4.2 A SUBLIMAÇÃO E SEUS LIMITES

Por que a escolha do conceito de sublimação para se pensar o processo criativo e, ainda, as funções subjetivas da escrita em Paul Celan? Em primeiro lugar, é necessário fazer algumas ressalvas, efetuar um percurso, o qual tem sido nosso esforço nas investigações sobre a sublimação. É preciso insistir na advertência feita por Sarah Kofman, reiterada por Carvalho: a sublimação não deve ser tratada como um conceito moral, mas sim metapsicológico, e, dessa forma, relativo ao campo pulsional e com suas dimensões dinâmica, econômica e sua determinação inconsciente.<sup>512</sup> Apesar de se tratar de uma constatação aparentemente simples, verificamos amiúde a dificuldade de desprender-se de uma concepção aristocrática da sublimação, como privilégio dos gênios e contrastante em relação a outras atividades e produções humanas. Antes de mais nada, devemos evitar o risco de designar atividades intrinsecamente sublimatórias. É inconcebível, do ponto de vista teórico, supor que a sublimação ocorre para alguns e não para outros. A sublimação estaria para todos – o artista apenas a torna mais evidente, como já mencionado.

O aspecto que, no entanto, mobilizou-nos, de fato, à retomada do conceito de sublimação na presente investigação é a própria possibilidade de pensar os seus limites – o que foi possível, no que tange à reflexão teórica, a partir da introdução da noção fundamental de *pulsão de morte*. É claro que nos encontramos em um âmbito que suscita poderosa resistência e o torna de difícil acolhimento do termo.

Entendemos, com Kofman, os motivos pelos quais “a ‘aplicação’ da psicanálise à arte tenha encontrado uma resistência tão forte: é que a arte era o último bastião do narcisismo”.<sup>513</sup> Sarah Kofman, na ocasião desta afirmação, refere-se ao que considera a

---

<sup>512</sup> CARVALHO. Limites da sublimação na criação literária. *Estudos de Psicanálise*, p. 16.

<sup>513</sup> KOFMAN. *A infância da arte*, p. 26.

grande contribuição da psicanálise à biografia – esta, uma ilusão que mobiliza uma atitude idealizadora, religiosa e narcísica por parte de biógrafos e estetas. Freud, ao demonstrar que os artistas não estariam destituídos de sofrimento e de sintomas, é um intérprete “demolidor de ídolos”, “perpetrador do assassinato do pai”, algo que em nada agrada ao público. Quanto aos aspectos disfuncionais da criação (a qual reconhecemos, com razão, como algo prazeroso e funcional), parece haver uma reação semelhante. O que, decerto, não nos deve fazer recuar.

São três as vias as quais procuramos formular para aproximar-nos das duas questões centrais que orientam esta dissertação: a primeira seria positiva com relação ao problema da representação/apresentação – da possibilidade, mesmo que de forma silenciosa, elíptica, através de procedimentos poéticos que possibilitem dizer o que é impossível de ser representado. A segunda, por sua vez, pode ser aferrada à impossibilidade, ao insolúvel do inenarrável, à morte, como indizível, que apenas e de maneira radical escapará irrefreavelmente à linguagem.

Ambas podem encontrar seus representantes na obra de Celan, em seus poemas e textos poetológicos. Ambas, contudo, parecem ser contestáveis pela mesma obra. A primeira, pelo risco de uma aposta na função comunicativa da linguagem – algo imediatamente desmantelado pelo poeta – e por beirar a crença em uma abertura que, como vimos, torna Auschwitz digerível. A segunda, por apoiar-se na solução fácil do hermetismo, de um passado que apenas impede o fluxo da narrativa; um mero recuo diante das dificuldades da poesia. Corre o perigo de tornar-se um imobilismo ou obscurantismo.

Diante disso, formulamos a terceira, que não deixa de ser um certo compromisso entre as vias de abordagem anteriores: a representação/apresentação parece ser possível, como demonstra Celan em seu fazer poético, embora não sem preço. Narrar o traumático é



uma forma de esquecê-lo e lembrá-lo, pois sabemos que esquecer é uma forma aberrante de lembrar, ou, nas palavras de Seligmann-Silva: “recordar e esquecer são dois fatores dinâmicos inseparáveis”<sup>514</sup> e, ainda, “escritura com a sua trama de esquecimento e recordação”.<sup>515</sup> É, em certa medida, revivê-lo e recriá-lo. Embora, seguindo as recomendações do poeta, não se possa falar em evolução para o silêncio, os versos de Celan tornam-se cada vez mais curtos, materiais, fragmentários e vazios. Diz Barrento:

linguagem sentida e trabalhada a um tempo como magma vital e inalienável lugar do rasto e do rosto do Outro (como diria Lévinas), atalho que conduz ao abismo. Celan foi um poeta que, como poucos, sabia o Nada de cor, e esse saber, alimentado pela memória, na carne, de tantos Auschwitz, e por uma condição sem voz (a do judeu), haveria de revelar-se todo numa luta desigual com as palavras nos limites do branco.<sup>516</sup>

Finalmente, parece não haver outra saída que não a morte como inscrição última. Associamos, à terceira via aqui esboçada, o conceito psicanalítico de sublimação, a partir da introdução da pulsão de morte na teorização freudiana. Se, nos moldes da primeira teoria das pulsões, já parecia difícil admitir a sublimação com origens na sexualidade perversa polimorfa infantil e se esta constatação (embora não apresente problemas, do ponto de vista teórico) já suscitaria, também, forte resistência – principalmente ao se tratar da atividade artística –, a introdução do conceito de pulsão de morte, junto à sublimação, torna esta concepção tardia da sublimação ainda mais difícil de aceitar. Devido a isso, Ana Cecília Carvalho designa como “noção recalçada” a passagem na qual Freud apresenta explicitamente a sublimação sob a égide da pulsão de morte, em 1923, e convoca a uma leitura cuidadosa do trecho.<sup>517</sup>

<sup>514</sup> SELIGMANN-SILVA. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 14.

<sup>515</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>516</sup> BARRENTO. Paul Celan: o verbo e a morte. In: CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. XXIX.

<sup>517</sup> Cf. CARVALHO, Ana Cecília. Limites da sublimação na criação literária. *Estudos de Psicanálise*, p. 17.

Freud menciona a *desfusão pulsional* envolvida na operação da sublimação, na qual a *dessexualização* colocaria o eu a serviço de objetivos opostos aos das pulsões de vida, deixando o eu “ao perigo de maus-tratos e morte”. Verifica-se, na passagem em questão:

Mas já que o trabalho de sublimação do ego resulta numa desfusão dos instintos e numa liberação dos instintos agressivos no superego, sua luta contra a libido expõe-no ao perigo de maus-tratos e morte. Sofrendo sob os ataques do superego e talvez a eles sucumbindo, o ego se defronta com uma sorte semelhante à dos protistas que são destruídos pelos produtos da decomposição que eles próprios criaram.<sup>518</sup>

Carvalho lê atentamente a passagem, expondo seus resultados em um artigo no qual aborda a aporia referente ao processo criativo: forma de transformação e prazer para alguns; alimentação do sofrimento para outros. A autora destaca três noções conhecidas referentes à criatividade e à sublimação.

A primeira das três noções consiste na elaboração freudiana da sublimação (nos parâmetros da primeira teoria das pulsões) como destino pulsional que promove apaziguamento, orienta o sofrimento em uma direção benéfica e que, diversamente do sintoma (este, um arranjo conciliatório, que, de fato, muitas vezes não fracassa), não seria uma conciliação, mas talvez uma alternativa mais “saudável”. A segunda, por sua vez, de inspiração lacaniana, seria da sublimação que não se opõe ao sintoma, mas permite uma inscrição subjetiva, tal como demonstra Lacan ao se referir a Joyce. A terceira, derivada desta última, reside na sublimação como transformação em algo partilhável socialmente daquilo que, de outra maneira, seria uma experiência subjetiva singular, i.e., o laço social estabelecido pelo produto artístico constituiria a sua especificidade.

Carvalho menciona ser inegável a eficácia destas vias. No entanto, constata, todas elas evidenciam apenas o aspecto funcional da atividade criativa. A autora enfatiza que é

---

<sup>518</sup> FREUD. *O ego e o id, uma neurose demoníaca do séc. XVII e outros trabalhos*. [1923] 1980, p. 73. Grifo nosso.

necessário pensar, também, as situações nas quais tudo parece caminhar para outra direção.<sup>519</sup>

No âmbito da segunda teoria das pulsões, a elaboração tardia de Freud sobre a sublimação acima citada oferece aportes para um caminho de reflexão diverso. Ana Cecília Carvalho efetua este trajeto, através da constatação de que a sublimação, além de não deixar de se referir à angústia ou à dor, possui, em seu interior, a possibilidade do retorno dos elementos sentidos como perigosos e deixa sob suspeita a idéia de se tratar de um “destino menos defensivo”.

Finalmente, seguindo a compreensão de Carvalho a respeito desta vertente posterior do trabalho da sublimação no legado freudiano, o artista deve manter algum grau de contato com a fonte desses perigos para poder criar,<sup>520</sup> sob o risco, contudo, de sucumbir a tais perigos.<sup>521</sup> Tal contato pode ser vislumbrado através do mito da Medusa – e Celan menciona uma concepção de arte como “cabeça de Medusa”, através de Büchner, em “O Meridiano”<sup>522</sup>. Italo Calvino, na leitura de Eneida Maria de Souza, evoca o mito da Medusa para explicitar a relação do poeta com o mundo.<sup>523</sup> como Perseu, o poeta deve olhar o mundo de maneira indireta e enviesada. Perseu valeu-se da leveza do apoio das sandálias aladas no vento, a

<sup>519</sup> CARVALHO. Limites da sublimação na criação literária. *Estudos de Psicanálise*, p. 16-17.

<sup>520</sup> CARVALHO. Limites da sublimação na criação literária. *Estudos de Psicanálise*, p. 17-18.

<sup>521</sup> Ana Cecília Carvalho inaugura a reflexão sobre os limites da sublimação e demais teses relativas ao tema em seu livro: CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003; e no texto: CARVALHO. Pulsão e simbolização: limites da escrita. In: BARTUCCI (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

<sup>522</sup> No texto poetológico, na leitura de Ute Harbusch, são apresentados dois lados da arte: o da “marionete”, do “autômato”, que indica o que a arte tem de engenhoso e artificial; o da “cabeça de Medusa”, que transforma algo vivo em pedra, sai da esfera do humano, vai a um campo inquietante. Nessa imagem, diz Harbusch, Celan problematiza a poesia – tanto o aspecto da técnica artística, no domínio da estética, quanto aquilo que a ultrapassa, a contradição entre arte e vida (HARBUSCH, Ute. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea*, p. 38-39).

<sup>523</sup> CALVINO *apud* SOUZA. Madame Bovary somos nós. In: BARTUCCI (Org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*, p. 137.

leveza como sinal de estratégia guerreira e da imagem oblíqua do simulacro da Medusa presa no escudo de bronze. Seria a “lição do processo de continuar escrevendo”.<sup>524</sup>

Afirmamos, com Barrento, que o poema seja, de fato e estritamente, uma *experiência*: etimologicamente, do latim *ex-periri*: uma travessia arriscada, também no alemão *Er-fahrung*, que contém os semas de travessia (*fahren*) e de perigo (*Gefahr*) – mas não se pode confundir com uma “vivência”, que não tem conseqüências poéticas, nem “resto”.<sup>525</sup> A poesia de Celan é, sobretudo, uma experiência e, portanto, deixa seu “resto” inscrito, veiculado.

Como *continuar escrevendo*? Embora esteja no horizonte da poesia, em especial na poética de Celan, dizer tudo, percebemos que não fazê-lo é também uma forma de continuar escrevendo, e que, diante do excesso, a contenção parece ser a morte. Ressaltamos, uma vez mais, que tais articulações não devem ser desdobradas em uma consideração irresponsável do suicídio como grande obra do autor, elogiosa do silenciamento radical perante o irrepresentável. Insistimos em dissolver o risco desta interpretação, já que adotamos, antes, uma posição contrária: sabemos da vertente terrível e mortífera do silêncio imposto, e que narrar o trauma é, principalmente, uma necessidade. O direito de narrar, assim como o de silenciar, deve indubitavelmente ser garantido àquele que sobreviveu à catástrofe. Propusemo-nos, aqui, a tentar compreender os efeitos de uma situação de aproximação do excesso da vivência traumática e sua revivescência e apresentação no âmbito da arte.

Vemos, enfim, dois lados da travessia perigosa, da experiência da escrita: o da transformação e restauração; e o do excesso, da imediaticidade, que, lembra também

---

<sup>524</sup> SOUZA. Madame Bovary somos nós. In: BARTUCCI (Org.). *Psicanálise, Literatura e Estéticas de Subjetivação*, p. 138.

<sup>525</sup> BARRENTO. Posfácio. Memória e Silêncio. In: CELAN. *A morte é uma flor*, p. 133.

Massimo Recalcati, “apresenta o Real mais do que o representa”.<sup>526</sup> Optamos pelo conceito de sublimação para se pensar o processo criativo, pois, com a introdução da *pulsão de morte* e da noção de *desfusão pulsional*, passa a conter, na definição, seu *limite*.

---

<sup>526</sup> Cf. RECALCATI. As três estéticas de Lacan. *Opção Lacaniana* – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, São Paulo, n. 42, fev. 2005.

## CONCLUSÃO

Uma folha, sem árvore,  
para Bertolt Brecht.<sup>527</sup>

que tempos são estes,  
em que uma conversa  
é quase um crime  
pois tanto dizer  
comprime?

Paul Celan<sup>528</sup>

Assim como no “Stretto” celaniano, à guisa de conclusão, repetimos, sem que isso signifique descrever um círculo, pois já não se trata, a rigor, de uma repetição.

Que tempos são estes, em que quaisquer intentos de articulação através da linguagem parecem um crime?, diz o poeta (justamente aquele que teve que encontrar um modo de articulação outro). “Que voz crítica pode sobreviver ao convívio aturado com esta poesia?”,<sup>529</sup> indaga João Barrento. Que pode esta voz crítica dizer, diante desta poética do silêncio e do negativo, sem recair ela mesma no palavreado banal, “Gerede”, “Sprachgestöber” ou, ainda, (benjaminianamente) no “documento de barbárie”; sem a pretensão oculta de tornar Auschwitz (e a poesia após o mesmo) digerível, representável e assimilável? Com estes problemas sem respostas satisfatórias deve conviver o leitor da lírica celaniana. Esta, cuja leitura é perigosa experiência, pois encena-se no território deslizando entre a linguagem e os eventos.

<sup>527</sup> Paul Celan estabelece diálogo com o poema de Bertolt Brecht intitulado “An die Nachgeborenen” [“Aos que vão nascer”]: “Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!” (BRECHT. *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einen Band*, p. 722-723). “Que tempos é este, em que/ uma conversa sobre árvores chega a ser uma falta/ Pois implica em silenciar sobre tantos crimes?” (BRECHT. *Poemas e canções*. Tradução de Geir Campos, p. 91).

<sup>528</sup> No original: “EIN BLATT, baumlos,/ für Bertolt Brecht:// Was sind das für Zeiten,/ wo ein Gespräch/ beinah ein Verbrechen ist,/ weil es soviel Gesagtes/ mit einschließt?” (CELAN. *KG*, p. 333, tradução nossa). O verbo *einschließen* denota as idéias de *abranger*, *compreender*, *incluir*, *entranhar* e, ainda, *cercar* e *encurrular*. Optamos, na nossa tradução, por *comprimir*, para privilegiar a rima, diferindo de outras traduções disponíveis na língua portuguesa (Cf. CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 171. Tradução de João Barrento; e CELAN. *Cristal*, p. 155. Tradução de Cláudia Cavalcanti).

<sup>529</sup> BARRENTO. Paul Celan: o verbo e a morte. In: CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. XXIX. Curiosamente Barrento usa justamente o verbo “sobreviver”.

Perdemo-nos diversas vezes, é certo, pois estamos em torno daquilo que, de fato, escapa ao saber – não tivemos a ingênua pretensão de circunscrevê-lo, em posição de maestria –, apenas aceitamos a condição de errância no texto.

Esta leitora, que ao longo de todo o trabalho indagou-se sobre o seu lugar epistêmico, lado a lado com o risco, precisou extrair algo deste empuxo ao silêncio. Este *testemunho de leitura* (já que nos permitimos falar em *voz crítica sobrevivente*) se dá, contudo, de outro lugar – pois não se apóia sobre o branco e o nada, como o faz a poesia. Hans-Georg Gadamer ressalta: “Quem deseja compreender e decifrar a lírica hermética não pode, certamente, ser um leitor apressado. Mas não precisa, por outro lado, ser um leitor erudito ou especialmente instruído: deve ser um leitor empenhado em continuar ouvindo.”<sup>530</sup>

Pretendi, em escuta insistente, seguir o rastro do traço da poesia de Celan – que resultou na árida primeira parte desta dissertação. Traço que percorre o caminho do trauma à morte. Em cada uma das duas partes subseqüentes procurei, através de fina e indefinível trama de conceitos, colocar-me às voltas com as duas questões que estão por trás deste trabalho.

A primeira delas: o problema da representação-apresentação do evento traumático, considerado indizível. Tal representação e a poesia são, em Celan, possíveis após Auschwitz – sem tornar novamente possível o “belo” e o rapidamente assimilável –, e não sem preço. Vimos os procedimentos poéticos de Celan para “expressar o horror através do silêncio”,<sup>531</sup> estes, ao longo da obra, de maneira cada vez mais silenciosa, lacunar, fragmentária e vazia, em radical experiência com a língua. No que se refere a um duplo aspecto do gesto de *expressar o horror*, Márcio Seligmann-Silva destaca as duas posições: a

---

<sup>530</sup> GADAMER. *Quem sou eu, quem és tu?*, p. 43.

<sup>531</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 354.

platônica, do “poder corruptor da *mimesis* trágica”; e a aristotélica, de seu “poder de depuração das emoções de piedade e de temor”.<sup>532</sup>

Este *exprimir através do silêncio* mostra que há, na lírica celaniana, uma “ética da representação”, sempre atrelada à sua técnica, incorporando o silêncio na sua poesia de maneira a não produzir um excesso de *aisthesis*<sup>533</sup> em sua apresentação do real, que “cega” e inviabiliza a reflexão sobre a mesma.

Formulamos, desse modo, a noção de testemunho metonímico – diferente do testemunho mimético (imitativo), que teria uma pretensão totalizante. O testemunho metonímico é um índice, e assim é, ele também, uma espécie de “estilhaço” resultante da explosão da catástrofe. São os cabelos (os de “ouro” e de “cinzas”<sup>534</sup>) e dentes (“Schreibzähnen” [“dentes de escrita”],<sup>535</sup> diz Celan). A palavra-objeto,<sup>536</sup> indicial ou

<sup>532</sup> SELIGMANN-SILVA. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: \_\_\_\_\_. *Local da diferença*, p. 31. Noutra ocasião, Seligmann-Silva faz menção ao livro de Susan Sontag intitulado *Diante da dor dos outros* (São Paulo: Cia. das Letras, 2003), no qual cita uma passagem de Platão sobre um sujeito que, ao aproximar-se de um grupo de pessoas ao redor de um cadáver, sente um desejo irrefreável de vê-lo. Isso fora especialmente explorado a partir do século XVII pela teoria do sublime e, em especial, com Edmund Burke, dando origem às duas perspectivas e seus desdobramentos – em Platão, como um vício que deve ser dominado; em Aristóteles, uma descarga útil e prazerosa. A partir do século XVII, os gestos de “mostrar a desgraça” e “ver o horror” passam a ser adotados como condimento da arte. Os desdobramentos da vertente platônica conduzem a pensar que a apresentação da violência fomenta-a e estimula-a; a aristotélica, por sua vez, defenderia na apresentação da violência a possibilidade de simbolização desta. Decerto, trata-se de um debate interminável, sem saída. No entanto, com as catástrofes do século XX, tais discussões voltam à tona, com novas dimensões. É preciso pensar que a arte produz uma nova temporalidade, que permite um distanciamento crítico diante do horror ou da catástrofe (SELIGMANN-SILVA. “Narrar o trauma: escrituras híbridas da memória do século XX” In: FESTIVAL DE INVERNO DA UFMG 39. 16 jul. 2007, Diamantina, MG. Palestra).

<sup>533</sup> Vimos com Seligmann-Silva: “percepção (*aisthesis*) em demasia transforma-se em impossibilidade de percepção” (SELIGMANN-SILVA. *Arte, dor e katharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*, p. 55).

<sup>534</sup> Ver, também, poema “MANDORLA”, de NR, versos 8 e 14: “Judenlocke, wirst nicht grau” e “Menschenlocke, wirst nicht grau” (CELAN. *KG*, p. 142). Na tradução de Yvette Centeno e João Barrento: “Madeixa de judeu, és imortal” e “Madeixa de homem, és imortal” (CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 111-113).

<sup>535</sup> Cf. poema “FALAR COM OS BECOS sem saída/ ali defronte,/ da sua/ expatriada/ significação — :// mastigar/ este pão, com/ dentes de escrita” (CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 169).

<sup>536</sup> Sobre este aspecto da palavra que a literatura põe em cena e, em especial, a poesia de Celan, convocamos as palavras de Ruth Silviano Brandão: “A palavra em si é matéria dútil para o fazer literário, ela mesma é coisa, objeto. Coisa em si, como barro moldável, mas também como cristal ressoante. O cristal das palavras é uma metáfora de Freud para dizer que a linguagem, como o cristal, tem uma estrutura também



indexal, recorte da catástrofe, é também um “estilhaço” – como “Wolfsbohne” e “Lupine” são, também, “palavras-estilhaço”. A palavra é, ela mesma, um cadáver que deve ser lavado, como no poema:

Uma palavra – bem sabes:  
um cadáver.

Vamos lavá-lo,  
vamos penteá-lo,  
vamos voltar-lhe os olhos  
para o céu.<sup>537</sup>

Encontramo-nos no âmbito do indizível – não aquele que está além da linguagem (da “mística inefável” ou do “sublime espiritualista”), mas justamente, em sua materialidade, aquilo que está aquém da linguagem. Vemo-nos às voltas com a leitura sob uma perspectiva da poesia hermética, cifrada ou críptica que, para afastar-se, talvez, do “bunte Gerede”, fecha-se de maneira opaca; ao mesmo tempo, contudo, dialógica, aberta, que almeja o encontro, em busca de um “tu” ou de uma “realidade”, não endereçada, mas sempre endereçável.

Para abordar o segundo problema, referente aos efeitos da escritura, formulamos três hipóteses de trabalho, expostas na terceira parte desta dissertação: *possibilidade*, *impossibilidade* e a *terceira via* – da possibilidade (com os procedimentos vistos), não sem preço. Percebemos que a escrita – esta escritura da dor – se dá em contigüidade com uma vida também dolorosa. A dor da vida e a dor do texto mostram-se através desta poesia perpassada pelo evento traumático, bem como da visão abismal<sup>538</sup> e melancólica do objeto perdido e reencontrado. Um reencontro que se dá na língua materna e dos assassinos, a

---

reveladora do sujeito. (Não resisto à idéia de que o cristal ressoa, tendo algo de musical em sua matéria. Transparência e sonoridade, ou um som abscôndito, que guarda o silêncio em seu âmago)” (BRANDÃO. Escrita do sintoma, escrita da letra. In: \_\_\_\_\_. *A vida escrita*, p. 22).

<sup>537</sup> Fragmento do poema “DE NOITE, ARREPANHADOS” (CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 59).

<sup>538</sup> Pode-se dizer que na escritura nos territórios da melancolia parece produzir-se uma espécie de *mise-en-abîme* entre aquele que perdeu e o objeto perdido.

única língua passível de ser território para o reencontro. Esta língua da poesia, de Hölderlin e da tradição, mas também da esfera do plágio, do “roubo” da palavra poética, da ignomínia e da difamação, da humilhação e do crime histórico. Palavra, língua e poesia – que “virá nos ajudar”, “mudança de respiração”, “aperto de mão”, ou “falso chamado” (kafkiano)? *Palavra silenciada* que é, diz o poeta, uma *contrapalavra*, que está sempre *contra as palavras prostituídas pelos ouvidos dos carrascos*.

Na *terceira via* entre a possibilidade e a impossibilidade, formulada ao longo deste trabalho, a escritura funciona sob duplo aspecto, para o qual Ana Cecília Carvalho convoca o *phármakon* de Platão. Neste termo ambíguo, Derrida apresenta o funcionamento como remédio – droga benéfica da medicina, tradução que não é inexata. No entanto, girando o *phármakon* (que não pode ser somente benéfico) em torno do seu invisível eixo, ali onde parece autorizar sua tradução por remédio, apresenta-se a sua nocividade, o veneno.<sup>539</sup>

Mostram-se os dois aspectos da escritura (em especial no âmbito do trauma): aquele que restaura, da língua que torna possível a articulação; e o disruptivo, vinculado à definição psicanalítica de sublimação sob a égide da segunda teoria das pulsões, para o qual a única maneira de deter a escritura e a revivescência do terrível parece ser a morte. A dor das e nas palavras (que são sem exterior): é somente nelas e através delas que se pode restaurar o que fora fraturado, mas elas não oferecem garantias àquele que realiza tal imersão. O uso das palavras é feito, na poesia, para se proteger daquilo que parece advir senão das mesmas. Ou precisamente aí, com Celan, percebemos que “a dor dorme com as palavras”.<sup>540</sup>

<sup>539</sup> DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 46-48 passim.

<sup>540</sup> CELAN. *A morte é uma flor*, p. 45. No original: “Der Schmerz schläft bei den Worten” (CELAN. *KG*, p. 461. Grifo nosso destacando a aliteração, presente também na tradução).

## REFERÊNCIAS

### DE PAUL CELAN

CELAN, Paul. *Briefe an Hans Bender*. Unter redaktioneller Mitarbeit von Ute Heimbüchel. Hrsg. von Volker Neuhaus. München: Hanser, 1984.

CELAN, Paul. *Die Gedichte*: Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

### TRADUÇÕES CONSULTADAS

CELAN, Paul. *A morte é uma flor*: poemas do Espólio. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998. Título original: *Die Gedichte aus dem Nachlass*.

CELAN, Paul. *Arte poética*: o meridiano e outros textos. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CELAN, Paul. *Obras completas*. 4. ed. Tradução de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 2004.

CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde*: antologia poética. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

CELAN, Paul. *Hermetismo e hermenêutica*: Paul Celan: poemas II. Tradução de Flávio René Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985.

### SOBRE PAUL CELAN

BADIOU, Alain. Anábase. In: \_\_\_\_\_. *Século*. São Paulo: Idéias & Letras, 2007.

BARRENTO, João. Paul Celan: hermetismo, hermenêutica e tradução. In: \_\_\_\_\_. *O arco da palavra*: ensaios. São Paulo: Escrituras, 2006.

BARRENTO, João. Paul Celan: o Verbo e a Morte. In: CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde*: antologia poética. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

BARRENTO, João. Posfácio. Memória e silêncio. In: CELAN, Paul. *A morte é uma flor*: poemas do espólio. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998. Título original: *Die Gedichte aus dem Nachlass*.

BARROS, José Eduardo Marques. *Passagens ao poético*: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange. Orientadora: Vera Lúcia de Oliveira Lins. 2006. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *La bestia de Lascaux*: el último en hablar. Tradução de Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Tecnos, 1999.

BUCK, Theo. Paul Celans *Todesfuge*. In: SPEIER, Hans-Michael (Hrsg.). *Gedichte von Paul Celan* – Interpretationen. Stuttgart: Reclam, 2002.

CARONE NETTO, Modesto. *A poética do silêncio*: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAVALCANTE, Ania. Shoah e literatura: os poemas de Paul Celan do campo de trabalho forçado de Tabaresti. In: SIMPÓSIO DA PÓS-GRADUAÇÃO DE LÍNGUA HEBRAICA, LITERATURA E CULTURA JUDAICAS, 4. 2007, São Paulo. *IV Simpósio dos Pós-Graduandos*. São Paulo, 2007.

CELAN, Paul. *Hermetismo e hermenêutica*: Paul Celan: poemas II. Tradução de Flávio René Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985.

CENTENO, Yvette K. Paul Celan: o sentido e o tempo. In: CELAN. *Sete rosas mais tarde*: antologia poética. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.

EMMERICH, Wolfgang. *Paul Celan*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2004.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

FELSTINER, John. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*. Tradução de Carlos Martín y Carmen Gonzáles. Madrid: Trotta, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem és tu?: comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

HARBUSCH, Ute. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, dez. 2001.

HARTMAN, Geoffrey. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

IBARLUCÍA, Ricardo. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 21/22, p. 131-150, 1998/1999.

KLOSS, Milene Vânia. *Uma abordagem comparatista entre 'A rosa do povo', de Carlos Drummond de Andrade, e 'Die Niemandsrose', de Paul Celan*. 2003. 118 f. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Santa Maria-RS, 2003.

ORTEGA. Que nadie testifique por el testigo. In: CELAN. *Obras completas*. 4. ed. Tradução de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 2004.

PAJEVIC, Marko. Ce qu'un poème veut dire: Paul Celan et l'indicible. In: RÉTIF, Françoise (Org.). *L'indicible*. Paris: L'Harmattan, 2004.

PEREZ, Juliana Pasquarelli. *Offene Gedichte: eine Studie über Paul Celans "Die Niemandsrose"*. 2005. 297 f. Tese (Doutorado em Letras, Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ROSENTHAL, Erwin T. O desafio de traduzir Paul Celan. *Tradução & Comunicação – Revista Brasileira de Tradutores*, São Paulo, n. 7, p. 163-168, dez. 1985.

SENG, Joachim. Ab- und Wiesengründe. Celan, Adorno und ein versäumtes Gespräch im Gebirg. *Frankfurter Rundschau*. Frankfurt, Deutschland. Disponível em: <<http://www.hagalil.com/archiv/2000/11/Celan.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2008.

SZONDI, Peter. *Celan-Studien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

SZONDI, Peter. *Estudios sobre Celan*. Tradução de Arnau Pons. Madrid: Trotta, 2005.

WERNER, Uta. *Textgräber: Paul Celans geologische Lyrik*. München: Wilhelm Fink, 1998.

WIEDEMANN, Barbara. Einzelkommentare. In: \_\_\_\_\_. *Paul Celan „Todesfuge“ und andere Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

WIEDEMANN, Barbara. Kommentar. In: CELAN, Paul. *Die Gedichte*: Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

WIEDEMANN, Barbara (Hrsg.). *Paul Celan*. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer Infamie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

## GERAL

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

ADORNO, Theodor. *Dialéctica negativa*. Tradução de José María Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ADORNO, Theodor. *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften II. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALTER, Robert. Sobre não se saber hebraico. In: \_\_\_\_\_. *Anjos necessários*: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 56.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris: Gallimard, 1920.

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. In: COLÓQUIO: O DESEJO DO ANALISTA. 2001, Rio de Janeiro: Escola letra freudiana, 30 ago. a 2 set. 2001.

BARRENTO, João. Nous sommes embarqués. In: \_\_\_\_\_. *O arco da palavra: ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2006.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARTUCCI, Giovanna. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Literatura, psicanálise e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC – Núcleo de tradução, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. v. 2.

BÍBLIA SAGRADA. A. T. 12. ed. São Paulo: Ave-Maria, 1968.

BLANCHOT, Maurice. Lo indestructible. In: \_\_\_\_\_. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila, 1970.

BLANCHOT, Maurice. *Pena de morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A vida escrita. In: \_\_\_\_\_. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Escrita do sintoma, escrita da letra. In: \_\_\_\_\_. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRECHT, Bertolt. *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einen Band*. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

BRECHT, Bertolt. *Poemas e canções*. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BÜCHNER, Georg. *Lenz*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2006.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CARVALHO, Ana Cecília. É possível uma crítica literária psicanalítica? *Percursos*, São Paulo, n. 22, p. 59-68, 1. sem. 1999.

CARVALHO, Ana Cecília. Limites da sublimação na criação literária. *Estudos de Psicanálise*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 15-24, set. 2006.

CARVALHO, Ana Cecília. Pulsão e simbolização: limites da escrita. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Os absolutamente sós*. Belo Horizonte: Autêntica: FAE/UFMG, 2000.

CHAR, René. *O nu perdido e outros poemas*. Tradução de Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuela Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Humanitas).

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Huitec/Edusp, 1996. (Clássicos, 2). Título original: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 3. ed. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DUARTE, Bruno. Posfácio. A forma de uma morte. In: BÜCHNER, Georg. *Lenz*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2006.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Revisão de Ruth Junqueira Faria. 5. ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1975.



FREUD, Sigmund. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. Editado por Jeffrey Moussaieff Masson. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio (1928 [1927]). In: \_\_\_\_\_. *O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 203-227. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, XXI).

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios (1908 [1907]). In: \_\_\_\_\_. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 147-158 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, IX).

FREUD, Sigmund. Fixação em traumas: o inconsciente (1917 [1916-1917]). Conferência XVIII. In: \_\_\_\_\_. *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 323-336. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, XVI).

FREUD, Sigmund. Introdução a “A psicanálise e as neuroses de guerra” [1919]. In: \_\_\_\_\_. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 259-263. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, XVII).

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia [1915]. In: \_\_\_\_\_. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 275-291 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, XIV).

FREUD, Sigmund. O ego e o id [1923]. In: \_\_\_\_\_. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 13-83. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, XIX).

FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução [1914]. In: \_\_\_\_\_. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 85-119 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, XIV).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. Título original: *Die Struktur der Modernen Lyrik*.

GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire Illustré Latin-Français*. Paris: Librairie Hachette, 1934.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. Dor e linguagem: em torno de Wittgenstein. *Com Ciência* – Revista eletrônica de jornalismo científico – SBPC. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=24&id=263&tipo=1>>. Acesso em: 07 abr. 2008.

GÖTZ, Dieter; HAENSCH, Günther; WELLMANN, Hans (Hrsg.). *Langenscheidt Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin; München: Langenscheidt KG, 2003.

GREEN, André. *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Tradução de Irène Cubric. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HIRSCH, David. *The Deconstruction of Literature: Criticism after Auschwitz*. London: Brown University Press, 1991.

KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

LACAN, Jacques. Proposição de 09 de outubro de 1967 sobre o Psicanalista da Escola. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIMA, Luiz Costa. Um par problemático: representação e sujeito moderno. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Literatura, psicanálise e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

LOPES, Silvina Rodrigues. Poesia: uma decisão. *ALETRIA* – Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 10/11, p. 72-79, 2003/2004.

MAGNE, Augusto. *Dicionário etimológico da língua latina*. Famílias de palavras e derivações vernáculas. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1953.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

OTTE, Georg. Dizem-me que sou louco: as epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin. *Alea – Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 230-238, 2007.

OTTE, Georg. Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. *ALETRIA – Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 15, p. 230-244, jan./jun. 2007.

OXFORD Latin Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1982.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Título original: *La haine de la musique*.

RECALCATI, Massimo. As três estéticas de Lacan. *Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, São Paulo, n. 42, fev. 2005.

RÉTIF, Françoise (Org.). *L'indicible*. Paris: L'Harmattan, 2004.

SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. Título original: *Voleurs de mots*.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Após “violento abalo”. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SOUZA, Eneida Maria. Madame Bovary somos nós. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

WAHRIG, Gerhard (Hrsg.). *Der kleine Wahrig*. Wörterbuch der deutschen Sprache. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon, 1997.

## ANEXO A

### ALGUMAS TRADUÇÕES DE POEMAS

#### NÄHE DER GRÄBER<sup>541</sup>

Kennt noch das Wasser des südlichen Bug,  
Mutter, die Welle, die Wunden dir schlug?

Weiß noch das Feld mit den Mühlen inmitten,  
wie leise dein Herz deine Engel gelitten?

Kann keine der Espen mehr, keine der Weiden,  
den Kummer dir nehmen, den Trost dir bereiten?

Und steigt nicht der Gott mit dem knospenden Stab  
den Hügel hinan und den Hügel hinab?

Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,  
den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?

#### PRÓXIMO AOS TÚMULOS<sup>542</sup>

Conhece a água do rio austral,<sup>543</sup> ainda,  
mãe, a onda que bateu em tua ferida?

Inda sabe, com moinhos em meio, o capão  
quão suave anjos teus sofreu teu coração?

Nenhum dos choupos e prados pode mais,  
retirar-te o infortúnio, oferecer-te a paz?

E não vai o Deus co'a vara que germina  
colina abaixo e colina acima?

E como outrora em casa, suportas, mãe,  
a suave, dolorosa, rima alemã?

<sup>541</sup> CELAN. *KG*, p. 17. O poema consta no livro *Der Sand aus den Urnen* [*A areia das urnas*].

<sup>542</sup> Devido ao uso instrumental do poema, privilegiamos a rima e a semântica, em detrimento do metro do verso celaniano. Optamos também por efetuar algumas compensações referentes às assonâncias e aliterações. O vocábulo “Nähe”, presente no título, é um substantivo que designa “proximidade”, “vizinhança” ou “imediações”. A opção por “próximo” deve-se exclusivamente ao fato de ser uma forma mais curta.

<sup>543</sup> “Bug” indica, de fato, um rio do leste europeu localizado no sudoeste da Ucrânia. Trata-se de uma referência ao local próximo ao campo de extermínio onde morreram os pais do poeta. “Südlicher Bug” pode ser traduzido, em português, por “Bug meridional”. O tradutor espanhol adota como solução a tradução literal da palavra “Bug”: “proa” (CELAN. *Obras completas*, p. 400. Tradução de José Luis Reina Palazón). A opção por “rio austral” deve-se à sua concisão e clareza, além de manter uma referência geográfica.

ARGUMENTUM E SILENTIO<sup>544</sup>

Für René Char

An die Kette gelegt  
 zwischen Gold und Vergessen:  
 die Nacht.  
 Beide griffen nach ihr.  
 Beide ließ sie gewähren.

Lege,  
 lege auch du jetzt dorthin, was herauf-  
 dämmern will neben den Tagen:  
 das sternüberflogene Wort,  
 das meerübergossne.

Jedem das Wort.  
 Jedem das Wort, das ihm sang,  
 als die Meute ihn hinterrücks anfiel –  
 Jedem das Wort, das ihm sang und erstarrte.

Ihr, der Nacht,  
 das sternüberflogne, das meerübergossne,  
 ihr das erschwiegne,  
 dem das Blut nicht gerann, als der Giftzahn  
 die Silben durchstieß.

Ihr das erschwiegene Wort.

Wider die andern, die bald,  
 die umhurt von den Schinderohren,  
 auch Zeit und Zeiten erklimmen,  
 zeugt es zuletzt,  
 zuletzt, wenn nur Ketten erklingen,  
 zeugt es von ihr, die dort liegt  
 zwischen Gold und Vergessen,  
 beiden verschwistert von je –

Denn wo  
 dämmerts denn, sag, als bei ihr,  
 die im Stromgebiet ihrer Träne  
 tauchenden Sonnen die Saat zeigt  
 aber und abermals?

---

<sup>544</sup> CELAN. *KG*, p. 86-87. O poema consta no livro *Von Schwelle zu Schwelle* [*De limiar em limiar*].

## ARGUMENTUM E SILENTIO

Para René Char

Posta em correntes<sup>545</sup>  
 entre ouro e esquecimento:  
 a noite.  
 Ambos quiseram agarrá-la.  
 A ambos ela o consentiu.

Põe,  
 põe tu também ali, agora, o que  
 quer alvorecer junto aos dias:  
 a palavra sobrevoada de estrelas,  
 a sobreterregada de mar.

A cada um a palavra.  
 A cada um a palavra, que a ele cantou,  
 quando a matilha o atacou pelas costas –  
 A cada um a palavra, que a ele cantou e estremeceu.

A ela, à noite,  
 a sobrevoada de estrelas, a sobreterregada de mar  
 a ela a silenciada,  
 cujo sangue não coagulou, quando o dente venenoso  
 as sílabas atravessou.

A ela a palavra silenciada.

Contra as outras, as que em breve,  
 as que prostituídas pelos ouvidos dos carrascos,  
 também escalam por tempo e tempos,  
 ela testemunha por último,  
 por último, quando apenas correntes ressoem,  
 ela dá testemunho da que ali jaz  
 entre ouro e esquecimento,  
 a ambos irmanada desde quanto –

Pois onde  
 alvora, então, diz, senão junto dela,  
 que na correnteza de suas lágrimas  
 aos sóis imersos a seara mostra  
 outra e outra vez?

<sup>545</sup> Diferentemente das traduções disponíveis em língua portuguesa (CELAN. *Hermetismo e Hermenêutica*. Tradução de Flávio R. Kothe, p. 53; CELAN. *Sete rosas mais tarde*. Tradução de João Barrento e Y. K. Centeno, p. 69), optamos pelo uso do verbo “pôr”, em detrimento do “acorrentar” (existente também no alemão – “ketten”), com o intuito de enfatizar a repetição do mesmo na estrofe seguinte, bem como pela ênfase na passividade evocada pela expressão.

IN DIE FERNE<sup>546</sup>

Stummheit, aufs neue, geräumig, ein Haus —:  
komm, du sollst wohnen.

Stunden, fluchschön gestuft: erreichbar  
die Freistatt.

Schärfer als je die verbliebene Luft: du sollst atmen,  
atmen und du sein.

À DISTÂNCIA<sup>547</sup>

Mudez, de novo, espaçosa, uma casa —:  
venha, tu deves morar.

Horas, malditamente escalonadas: alcançável  
o refúgio.

Mais afiado que nunca o ar restante: tu deves respirar,  
respirar e ser tu.

---

<sup>546</sup> CELAN. *KG*, p.621. O poema consta no livro *Sprachgitter* [*Grade de linguagem*].

<sup>547</sup> “In die Ferne” traduz-se por “Em direção a distância” (a idéia de direção é fornecida pelo acusativo). Optamos por “à distância” devido à sua forma mais concisa. Fez-se uso de crase para evitar a ambigüidade.



NIEDRIGWASSER.<sup>548</sup> Wir sahen  
 die Seepocke, sahen  
 die Napfschnecke, sahen  
 die Nägel an unsern Händen.  
 Niemand schnitt uns das Wort von der Herzwand.

(Fährten der Strandkrabbe, morgen,  
 Kriechfurchen, Wohngänge, Wind-  
 zeichnung im grauen  
 Schlick. Feinsand,  
 Grobsand, das  
 von den Wänden Gelöste, bei  
 andern Hartteilen, im  
 Schill.)

Ein Aug, heute,  
 gab es dem zweiten, beide,  
 geschlossen, folgten der Strömung zu  
 ihrem Schatten, setzten  
 die Fracht ab (*niemand  
 schnitt uns das Wort von der –*), bauten  
 den Haken hinaus – eine Nehrung, vor  
 ein kleines  
 unbefahrbares Schweigen.

BAIXA-MAR. Vimos  
 os cirrípedes, vimos  
 as lapas, vimos  
 as unhas em nossas mãos.  
 Ninguém nos cortou a palavra da parede do coração.

(Rastros de crustáceo, manhã,  
 sulcos do arrastar, esconderijos, desenhos  
 do vento no lodo  
 cinzento. Areia fina,  
 areia grossa, o  
 que se solta das paredes, junto  
 doutras partes duras, no  
 peixe.)<sup>549</sup>

Um olho, hoje,  
 a deu ao segundo, ambos  
 fechados, seguiram a correnteza para  
 sua sombra, depositaram  
 a carga (*ninguém  
 nos cortou a palavra da –*), construíram  
 o gancho para fora – um pontal, diante  
 de um pequeno  
 inavegável silêncio.

<sup>548</sup> CELAN. *KG*, p. 111-112. O poema consta no livro *Sprachgitter* [Grade de linguagem].

<sup>549</sup> A palavra “Schill”, em alemão, designa uma espécie de peixe (*Sander lucioperca* ou *Esox lucius*), também chamado “Zander”. Em português, a espécie é popularmente referida por “lúcio”. Por motivos de clareza optamos, genericamente, por “peixe”.

MIT ALLEN GEDANKEN<sup>550</sup> ging ich  
hinaus aus der Welt: da warst du,  
du meine Leise, du meine Offne, und –  
du empfindest uns.

Wer  
sagt, daß uns alles erstarb,  
da uns das Aug brach?  
Alles erwachte, alles hob an.

Groß kam eine Sonne geschwommen, hell  
standen ihr Seele und Seele entgegen, klar,  
gebieterisch schwiegen sie ihr  
ihre Bahn vor.

Leicht  
tat sich dein Schoß auf, still  
stieg ein Hauch in den Äther,  
und was sich wölkte, wars nicht,  
wars nicht Gestalt und von uns her,  
wars nicht  
so gut wie ein Name?

COM TODOS OS PENSAMENTOS fui  
para fora do mundo: lá estavas tu,  
tu minha quieta, tu minha aberta, e –  
tu nos recebeste.

Quem  
diz que tudo nos morreu,  
quando nos quebraram o olho?  
Tudo despertou, tudo se ergueu.

Grande veio um sol flutuante, diáfanos  
confrontaram-no alma e alma, claras,  
imperiosas pressilenciaram-lhe  
sua trajetória.

Leve  
abriu-se o teu seio, soturno  
subiu um sopro ao éter,  
e o que se anuviou não era,  
não era forma e desde nós,  
não era  
tanto quanto um nome?

---

<sup>550</sup> CELAN. *KG*, p. 130-131. O poema consta no livro *Die Niemandsrose* [*A rosa de ninguém*].

UND MIT DEM BUCH AUS TARUSSA<sup>551</sup>

*Все поэты жи́ды*  
Marina Zwetajewa

Vom  
Sternbild des Hundes, vom  
Hellstern darin und der Zwerg-  
leuchte, die mitwebt  
an erdwärts gespiegelten Wegen,

von  
Pilgerstäben, auch dort, von Südlichem, fremd  
und nachtfasernah  
wie unbestattete Worte,  
streunend  
in Bannkreis erreichter  
Ziele und Stelen und Wiegen.

Von  
Wahr- und Voraus- und Vorüber-zu-dir,  
von  
Hinaufgesagtem,  
das dort bereitliegt, einem  
der eigenen Herzsteine gleich, die man ausspie-  
mitsamt ihrem un-  
verwüstlichen Uhrwerk, hinaus  
in Unland und Unzeit. Von solchem  
Ticken und Ticken inmitten  
der Kies-Kuben mit  
der auf Hyänenspur rückwärts,  
aufwärts verfolgbaren  
Ahnen-  
reihe Derer-  
vom-Namen-und-Seiner  
Rundschlucht.

Von  
einem Baum, von einem.  
Ja, auch von ihm. Und vom Wald um ihn her. Vom Wald  
Unbetreten, vom  
Gedanken, dem er entwuchs, als Laut  
und Halblaut und Ablaut und Auslaut, skythisch  
zusammengereimt  
im Takt  
der Verschlagenen-Schläfe,  
mit  
geatmeten Steppen-  
halmen geschrieben ins Herz  
der Stundenzäsur – in das Reich,  
in der Reiche  
weitestes, in  
den Großbinnenreim  
jenseits

<sup>551</sup> Do livro *Die Niemandrose (A rosa de ninguém)*. CELAN. KG, p. 164-166.

der Stummvölker-Zone, in dich  
Sprachwaage, Wortwaage, Heimat-  
waage Exil.

Von diesem Baum, diesem Wald.

Von der Brücken-  
quader, von der  
er ins Leben hinüber-  
prallte, flügge  
von Wunden, – vom  
Pont Mirabeau.  
Wo die Oka nicht mitfließt. Et quels  
amours! (Kyrillisches, Freunde, auch das  
ritt ich über die Seine,  
ritts übern Rhein.)

Von einem Brief, von ihm.  
Vom Ein-Breif, vom Ost-Brief. Vom harten,  
winzigen Worthaufen, vom  
unbewaffneten Auge, das er  
den drei  
Gürtelsternen Orions – Jakobs-  
stab, du,  
abermals kommst du gegangen! –  
zuführt auf der  
Himmelskarte, die sich ihm aufschlug.

Vom Tisch, wo das geschah.

Von einem Wort, aus dem Haufen,  
an dem er, der Tisch,  
zur Ruderbank wurde, vom Oka-Fluß her  
und den Wassern.

Vom Nebenwort, das  
ein Ruderknecht nachknirscht, ins Spätsommerohr  
seiner hell-  
hörigen Dolle:

Kolchis.

E COM O LIVRO DE TARUSSA

Todos os poetas são judeus.  
Marina Tsvetáieva

Da  
constelação do cão, da  
luminosa estrela em seu interior e o anão  
resplandecente, que junto tece,  
em direção à terra, caminhos espelhados,  
  
dos  
cajados de peregrino, também lá, do sul, estranho

e da proximidade de uma fibra noturna  
 como palavras insepultadas,  
 vagantes  
 no círculo de banimento<sup>552</sup> metas  
 atingidas e estelas<sup>553</sup> e berço.

Do  
 vero- e pré- e passado-por-ti,  
 do  
 dito-para-cima,  
 que ali se situa, um  
 como próprias pedras do coração, que se cuspiu  
 junto com sua in-  
 destrutível engrenagem de relógio, para fora  
 na desterra e no destempo. De tal  
 tic-tac e tic-tac em meio  
 dos cubos-saibros com  
 a que, perseguível pelos rastros de hienas,  
 para trás, para cima  
 genea-  
 logia daqueles  
 dos-nomes-e-seu  
 redondo abismo.

De  
 uma árvore, de uma.  
 Sim, também dela. E do bosque ao redor. Do bosque  
 inexplorado, do  
 pensamento do que cresceu, como fonia  
 e semifonia e apofonia e fonia final,<sup>554</sup> citas<sup>555</sup>  
 juntamenterrimado  
 no compasso  
 das têmporas-dos-astutos  
 com  
 respirados talos  
 da estepe escritos no coração  
 da cesura das horas – no império  
 no mais amplo  
 dos impérios, na  
 grande-rima-interior  
 além  
 da zona-dos-povos-mudos, em ti  
 balança-da-linguagem, balança-da-palavra, balança-  
 do-lar exílio.

Desta árvore, deste bosque.

<sup>552</sup> “Bannkreis” pode, aparentemente, ser compreendido por “jurisdição”, bem como por “esfera de influência”. “Bann” possui também a acepção de “encanto” ou “feitiço”.

<sup>553</sup> “Stele”, “estela” é um termo de origem grega, que designa pedra (com relevo, inscrições e decorações) erguida por motivos comemorativos ou para funerais.

<sup>554</sup> Os termos “Laut” (“som”, “fonema”), “Halblaut” (“meia voz”), “Ablaut” (“apofonia”) e “Auslaut” (“som final”) são lexicalizados com as respectivas traduções. Optamos por efetuar variações a partir da palavra “fonia”, para manter a repetição, como no alemão, do vocábulo “Laut”.

<sup>555</sup> Povos iranianos que, na Antigüidade, habitavam a região da Cítia, na Eurásia.

Do silhar<sup>556</sup>  
da ponte, da qual  
ele para a vida re-  
bateu, capaz  
de voar<sup>557</sup> de feridas, – da  
ponte Mirabeau.  
Onde o Oka não flui junto. Et quels  
amours! (Coisas cirílicas, amigo, também isso  
cavalgo sobre o Sena,  
cavalga sobre o Reno.)

De uma carta, dele.  
Da carta-única, da carta-leste. Do duro  
diminuto monte-de-palavras, do  
olho desarmado, que ele leva  
aos três  
botões-estrelas do cinto de Órion – cajado-  
de-Jacó, tu,  
outra vez vens tu andando! –  
no  
mapa-celeste, que a ele se abriu.

Da mesa, onde ocorreu.

De uma palavra, do monte  
junto a ela, a mesa,  
tornou-se banco-do-remador, desde o rio Oka  
e das águas.

Da palavra-lateral, que  
um remador faz ranger na orelha-de-verão-tardio  
sua clara  
serva forqueta.<sup>558</sup>

Cólquida.

<sup>556</sup> Por “quader” entende-se “pedra de cantaria”, “pedra lavrada”, “paralelepípedo” ou, no contexto, “supedâneo” ou “pedestal”. Apesar da baixa frequência do vocábulo “silhar”, pareceu-nos a solução mais concisa.

<sup>557</sup> O adjetivo “flügge” designa, precisamente, *ser capaz de voar*. É usado com frequência para caracterizar filhotes de pássaro em tamanho que os possibilita voar ou, coloquialmente, a aquisição de autonomia. A solução utilizada pelo tradutor espanhol, provavelmente por sua forma mais enxuta, foi de traduzir por “en vuelo de heridas” (CELAN. *Obras completas*, p. 202).

<sup>558</sup> “Dolle” designa uma espécie de garfo de dois dentes (ou com tubo em sua extremidade) no qual se apóia o remo.

EIN BLATT,<sup>559</sup> baumlos,  
für Bertolt Brecht:

Was sind das für Zeiten,  
wo ein Gespräch  
beinah ein Verbrechen ist,  
weil es soviel Gesagtes  
mit einschließt?

UMA FOLHA, sem árvore,  
para Bertolt Brecht:

que tempos são estes,  
em que uma conversa  
é quase um crime  
pois tanto dizer  
comprime?<sup>560</sup>

---

<sup>559</sup> CELAN. *KG*, p. 333. O poema consta no livro *Schneepart* [*A parte da neve*]. Paul Celan dialoga com o poema de Bertolt Brecht intitulado “An die Nachgeborenen” [“Aos que vão nascer”]: “Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!” (BRECHT. *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einen Band*, p. 722-723) “Que tempos é este, em que/ uma conversa sobre árvores chega a ser uma falta/ Pois implica em silenciar sobre tantos crimes?” (BRECHT. *Poemas e canções*. Tradução de Geir Campos).

<sup>560</sup> O *einschließen* pode ser traduzido por *abranger*, *compreender*, *incluir*, *entranhar*, bem como *cercar* e *encurralar*. Em nossa solução, *comprimir* privilegia a rima, diferindo de outras traduções disponíveis na língua portuguesa (Cf. CELAN. *Sete rosas mais tarde*, p. 171. Tradução de João Barrento; CELAN. *Cristal*, p. 155. Tradução de Cláudia Cavalcanti).