

# A POESIA DA NEGATIVIDADE DE PAUL CELAN

PAUL CELAN'S POETRY OF NEGATIVITY

ARTIGO

Jorge Benedito de Freitas Teodoro

ORCID 0000-0001-6563-7422

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

## Resumo

O presente artigo pretende compreender a poesia de Paul Celan como uma “poesia da negatividade”, priorizando o seu aspecto negativo que não permite a o apaziguamento ou a síntese da violência em sua obra. Assim, espera-se evidenciar a constelação mortuária presente na poesia celaniana como um instante revelador da tensão inerente ao poético que se põe em contato com o corpo em ruína.

**Palavras-chave:** Celan, Poesia, Negatividade, Corpo

## Abstract

This article intends to understand Paul Celan's poetry as a “poetry of negativity”, prioritizing its negative aspect that does not allow the appeasement or synthesis of violence in his work. We thus hope to highlight the mortuary constellation present in Celan's poetry as an instant that reveals the inherent tension of the poetic that comes into contact with the ruined body.

**Keywords:** Celan, Poetry, Negativity, Body

## Résumé

Cet article entend comprendre la poésie de Paul Celan comme une «poésie de la négativité», en privilégiant son aspect négatif qui ne permet pas l'apaisement ou la synthèse de la violence dans son travail. Ainsi, on espère mettre en évidence la constellation mortuaire présente dans la poésie célanienne comme un instant qui révèle la tension inhérente de la poétique qui entre en contact avec le corps en ruine.

**Mots-clés:** Celan, Poésie, Négativité, Corps



Como se sabe, Paul Celan, anagrama de Paul Antschel, poeta judeu nascido em 23 de novembro de 1920, na cidade de Czernowitz, região da Bucovina (Romênia), prisioneiro no campo de trabalhos de Buzau (Tabaresti/Romênia), cujos pais foram assassinados pelo regime nazista, tem Auschwitz como o evento histórico paradigmático de sua poesia.

Imersa na tradição poética de língua alemã, a escrita de Celan se insere, como demonstrado no discurso “O meridiano” (*Der Meridian*), como uma poesia que instaura uma tensão na ordem do poético ao questionar se ela, a poesia, deve se ater aos procedimentos técnicos de feitura ou se, no curso de sua produção, deve ser capaz de provocar uma modificação no fluxo da respiração. Assim, essa dualidade celaniana parece acentuar – em tons próximos ao *dictum* adorniano<sup>1</sup> – a discussão acerca da situação da poesia após Auschwitz, ao se questionar sobre uma poesia que contribuiu para o acontecimento de barbárie e uma que, no curso de sua produção, adotou a barbárie cometida em Auschwitz como temática determinante para sua escrita.

Evidenciaremos essa dualidade através da recorrência, em Celan, dos seguintes temas: a remissão à presença da voz oriunda do cadáver como composição poética; a ausência de perdão aos algozes; a experiência paradoxal travada com a língua alemã; o movimento de contração que a sua poesia sofre ao longo das obras, onde a linguagem, aos poucos, torna-se mais fragmentária, mais *silenciosa em vias de expressar o negativo* e, sobretudo, as confissões da adoção de uma noção poético-combativa frente à palavra que assassina. Nesse sentido, buscaremos salientar que a poética de Celan ressalta um posicionamento *negativo* radical, que não admite nenhuma reparação, em face do positivismo atribuído à lírica alemã e, portanto, converte-se em um modo crítico e reflexivo que questiona, inclusive, os mecanismos de feitura poética em prol da interrupção e consideração pelos restos do passado que brotam das vozes silenciadas na barbárie.

## Poesia da negatividade

Ao adotarmos a concepção negativa enquanto delimitadora da poética celaniana, traçamos um caminho que busca entender a *poesia como uma constelação* que relampeja os aspectos presentes na negatividade, cuja primazia reside no relampejar das imagens do corpo em fragmentos, na morte como par fundamental do diálogo, no embate entre as línguas, na dureza da realidade que motiva seus poemas e, sobretudo, na constatação de que após Auschwitz é indispensável o combate ao *nilema* (*Genicht*).

---

<sup>1</sup> O *dictum* proferido pelo filósofo Theodor W. Adorno, inicialmente no ensaio “Crítica cultural e sociedade” (*Kulturkritik und Gesellschaft*), de 1949, apresenta a seguinte afirmação: “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” (ADORNO, 1998, p. 26).

O primeiro passo para o entendimento da potência que o negativo exerce na lírica celaniana é compreender que, no interior de sua escrita, acontece o diálogo entre a poesia e a morte, diálogo configurador da realidade em que o poeta se expressa. Frente a isso, é preciso reconhecer o caráter mortal presente nos versos que, a seu modo, invadem a realidade de que falam os poemas. Uma realidade indiscutivelmente marcada pela barbárie dos assassinatos em massa que, de modo algum, renega a tensão inerente à relação da arte com a própria realidade que se encontra fraturada. Assim, segundo Peter Szondi, a relação entre arte e real na poesia de Celan provém, sobretudo,

[...] da vontade e da preocupação do poeta em respeitar a realidade da morte, a realidade dos campos de extermínio, em lugar de pretender que a poesia forme um quadro poético. Ao mesmo tempo, o poeta respeita a realidade estética de sua poesia, a qual, quase inteiramente, está voltada à memória dos mortos. (SZONDI, 2005, p. 55)<sup>2</sup>

Conversando com Szondi, parece-nos que o poeta é ciente de que a carga negativa da realidade invade a poesia e, conseqüentemente, a língua eleita para dizer as coisas não pode ser substituída por tentativas de embelezamento que visem obnubilar a negatividade da realidade. Assim, um aspecto do discurso celaniano intitulado “Alocução na entrega do Prêmio Literário da Cidade Livre e Hanseática de Bremen” (“*Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*”), de 1958, parece coadunar com a concepção da relação entre arte (poesia), língua e realidade que procuramos defender, ao afirmar a língua como vetor indesejável no caminho em direção ao real, a saber: “Nesses anos e nos seguintes tentei escrever poemas nesta língua: para falar, para me orientar, para saber onde me encontrava e onde isso me iria levar, para fazer o meu projecto de realidade” (CELAN, 1996, p. 34).

Decompondo a colocação de Celan, temos dois pontos. O primeiro, que os poemas não podem ser dissociados da carga negativa presente na língua em que se expressam e no local de onde falam. Em outras palavras, dificilmente se pode ler um poema celaniano sem ter em conta a experiência singular vivida nos campos de concentração, a tensão inerente à condição de ser poeta judeu de língua alemã e, sobretudo, o reconhecimento de que a enormidade da tarefa de rememorar aqueles que estão mortos significa confrontar-se com a morte em massa que se acumula tanto na língua quanto na realidade. O segundo ponto, que a língua é cindida pela tensão entre ser, ao mesmo tempo, um veículo de cultura e de assassinato.

---

2 “de la voluntad y de la preocupación del poeta por respetar la realidad de la muerte, la realidad de los campos de exterminio, en lugar de pretender que la poesía forme con ello un cuadro poético. Al mismo tiempo, el poeta respeta la realidad estética de su poesía, la cual, casi enteramente, está volcada a la memoria de los muertos.” (SZONDI, 2005, p. 55) Todas as traduções do livro de Peter Szondi (2005), *Estudios sobre Celan*, são nossas.

Em Celan, especificamente, é possível afirmar que o acesso à realidade é travado por palavras que são inseparáveis de uma “sensação de morte [...] diante do desumano” (STEINER, 1988, p. 72). Desse modo, em uma realidade negativa – isenta de perdão e esperança –, só podem florescer poemas sombrios que caminham entre a necessidade de rememorar a barbárie e a tentativa de dizer a realidade pós-Auschwitz tal como ela se apresenta para os sobreviventes. No cerne dessa poesia negativa, poemas como “Havia terra neles” (“*Es war Erde in Ihnen*”), de *A rosa de ninguém*, assumem certa primazia:

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 ouviam mais nada;  
não se tornavam sábios, não inventavam nenhuma canção,  
não imaginavam qualquer espécie de linguagem.  
Cavavam.

Veio um silêncio, veio também uma tempestade,  
vieram os mares todos.  
Eu cavo, tu cavas, e o verme cava também,  
e aquilo que ali canta diz: eles cavam.

Oh um, oh nenhum, oh ninguém, oh tu:  
para onde íamos que não fomos para lado nenhum?  
Oh tu cavas e eu cavo, cavo-me para chegar a ti,  
e no dedo acorda-nos o anel.  
(CELAN, 1993, p. 99)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “*ES WAR ERDE IN IHNEN, und / sie gruben. // Sie gruben und gruben, so ging / ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott/ der, so hörten sie, alles die wollte, / der, so hörten sie, alles dies wusste. // Sie gruben und hörten nichts mehr; / sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied, / erdachten sich keinerlei Sprache. / Sie gruben. // Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm, / es kamen die Meere alle. / Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm, / und das Singende dort sagt: Sie graben. // O einer, o keiner, o niemand, o du: / Wohin göngs, daß nirgendhin göng? / O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu, / und am Finger erwacht uns der Ring.*” (CELAN, 1993, p. 98).

Para Jean Bollack (2005), em *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, o poema acima é o exemplo máximo da negatividade na poesia celaniana por não aceitar “nenhum retorno a uma positividade, em nada, nenhum elogio imposto da morte.” (BOLLACK, 2005, p. 524)<sup>4</sup>. A marca fúnebre da morte está sulcada nos meandros do poema que rejeita qualquer síntese apaziguadora e busca, na esfera mais radical da memória, romper tanto com o esquecimento do acontecimento da barbárie, quanto com a língua que procurou realizar esse esquecimento – a alemã.

A tensão entre os fragmentos da memória e a tentativa de apagamento dos rastros adquire uma negrura tão radical nesse poema que contamina o âmbito da linguagem ao rechaçar os discursos de consolo e a visão da poesia como mero falatório. Assim, em “Havia terra neles”, a lírica recai no absoluto silêncio (*Stille*) e torna-se palavra muda, de modo que os sujeitos da história são incapazes de imaginar “qualquer espécie de linguagem” (“*erfanden kein Lied*”) (CELAN, 1993, p. 99). Cabe ao poeta, e não a qualquer transcendentalidade – vide que, como em “Salmo”, repetem-se palavras como “nenhum” (“*keiner*”) e ninguém (“*niemand*”) –, mediante o diálogo matizado pelos pronomes Eu (*Ich*) e Tu (*Du*), alcançar uma linguagem que, em copertencimento com o silêncio, seja capaz de tocar as raias do inexprimível e rememorar a negatividade do acontecimento que contaminou toda uma tradição poética. Nesse sentido, o diálogo construído em “Havia terra neles” se dá entre a angústia do mutismo daqueles que serão exterminados e a poesia que visa dar voz aos apelos dos que não possuem voz. Também, como atitude de resposta, a poesia coloca-se contrária à dureza da atividade dominante na realidade daqueles que jazem nos campos, a atividade, conforme reforça o poeta, do cavar: “cavavam.// Cavavam e cavavam” (“*sie gruben.// Sie gruben und gruben*”) (CELAN, 1993, p. 98-99), cavavam sua própria tumba esquecendo-se das palavras e dos louvores, pois a poesia, ciente de sua insuficiência, coloca-se como uma palavra paradoxal de rememoração e de angústia.

A negatividade de “Havia terra neles” torna-se tão extrema que o diálogo se contamina, o poema não oferece o apaziguamento da tensão entre o silêncio mortuário que domina os campos e a necessidade poética de dizer sobre o acontecido, mas, ao contrário, a negatividade da tarefa que a poesia se coloca é tamanha que o poeta, conforme veremos a seguir, se insere na atividade do cavar, isto é, do cavar com as palavras em busca das próprias palavras. Explorando a estruturação negativa do diálogo no poema celaniano, é possível ressaltarmos o seguinte: o primeiro dos vetores do par dialógico é constituído 1) pelos mortos despojados de tudo, os quais estavam

---

<sup>4</sup> “(...) ningún retorno a una positividad, en nada, ningún elogio impuesto de la muerte” (BOLLACK, 2005, p. 524). Todas as traduções do livro *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, de Jean Bollack (2005), são nossas.

mudos, sem canto, sem língua e sem sabedoria, e 2) pelo tempo reduzido à atividade de cavar a própria cova, onde, ao fim e ao cabo, serão empilhados uns sobre os outros.

O outro do par dialógico é o poeta que procura um tipo de expressão que irá surgir após o atravessar da tempestade (*Sturm*) das palavras e dos jargões que não só infligiram dor a seus semelhantes, como, posteriormente, obnubilaram as vozes do negativo em prol do esquecimento. Desse modo, Celan – como sugerido em “O meridiano” – procura ultrapassar a poesia que se configura como mera reprodução dos procedimentos técnicos de embelezamento, a fim de construir uma poética própria, próxima do silêncio dos mortos e que, sobretudo, irá se debater com a impossibilidade de dizer o acontecimento de barbárie. Em outros termos, uma poesia cuja linguagem se confronta com a negatividade de Auschwitz não oferece saídas confortáveis para aqueles que perderam o direito à voz, pois sabe que o único caminho capaz de expressar aquilo para o que não existe expressão é o percurso de encarar a radicalidade negativa da morte. Assim, torna-se importante lembrarmos que a atividade do cavar é realizada no terreno da exceção, onde a lei (*nómos*) e a identidade estão sujeitas aos crivos dos algozes, por isso a poesia tem de absorver a dureza da realidade do terreno, rechaçando as “montagens enganosas dos discursos de consolo”, como dito por Bollack (2005, p. 525)<sup>5</sup>.

O caminho da poesia que enfrenta a negrura da realidade é aquele no qual as suas palavras são embebidas da mesma negatividade em que estão atolados os que em breve estarão mortos, ou seja, ambos, poesia e poeta, fazem-se cientes de que o diálogo se dá com a própria morte presente na realidade despojadora do campo de extermínio, terreno de onde parte o gérmen da rememoração. Atento a isso, o poeta que tenta falar se inclui na atividade de cavar e, conseqüentemente, na lembrança dos campos que invade a realidade, conforme atestam os seguintes versos: “Oh tu cavas e eu cavo, cavo-me para chegar a ti” (“*O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu*”) (CELAN, 1993, p. 98-99). Ao se incluir no ato de escavação, Celan instaura outro tipo de cavar, isto é, um cavar poético que, enfim, através da palavra cindida pela barbárie, mas que escava e rememora, leva o poeta até o encontro das memórias e das vozes soterradas. Assim, como tarefa manual que poetifica e escava, a poesia promove uma dupla *imobilização*; em primeiro lugar, imobiliza o fluxo automático do cavar para a morte e, em segundo, imobiliza o fluxo *continuum* da história, dando voz àqueles que cavam. Entretanto, ambas as imobilizações não sugerem a transformação da atividade do cavar em algo capaz de restituir aos não-seres a condição de sujeitos de linguagem – não há espaço de restituição em “Havia terra neles”. Impõe-se, antes, a ética da

---

<sup>5</sup> “*montajes enganosos de los discursos del consuelo*” (BOLLACK, 2005, p. 525).

rememoração como chave poética, isto é, um traço, para além da empatia com os discursos dos vencedores, das bases para a possibilidade de uma poesia – silenciosa, balbuciante, vacilante e suja de terra – feita aos moldes daqueles que estão mortos. Ademais, o *cavar poético* transforma-se no escavar a história em sua negatividade mais radical e, sobrepondo-se à atividade automática do escavar, retira as camadas de terra que estão sobre a língua, deixando transparecer na obscuridade do negativo as palavras soterradas e os discursos suplantados pela narrativa oficial. Apenas desse modo, ciente da capacidade imobilizadora da negatividade que habita as palavras mortas, o poeta pode tentar fazer jus à atividade ética da rememoração que sua poética, desde o início, impõe.

Seguindo com Bollack, o acontecimento de extermínio presente em “Havia terra neles” “não pode ser evocado com a língua tradicional da poesia” (BOLLACK, 2005, p. 527)<sup>6</sup>, uma vez que, frente a Auschwitz, a poesia, no sentido convencional do termo, “está morta” e, assim, “revolver a terra para nela afrontar a língua abandonada dos mortos” (BOLLACK, 2005, p. 527)<sup>7</sup> não apenas se torna necessidade poética, como significa instaurar uma poesia que se confronta consigo mesma e com seus procedimentos costumeiros na tentativa de dar expressão à morte. A ideia de poesia contrária à positividade atribuída ao fazer poético também pode ser identificada em “Resposta a um inquérito da *Librairie Flinker* em Paris” (“*Antwort auf eine Umfrage der Librairie Finkler*”), de 1958, em que Celan afirma o seguinte:

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 se 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 minha expressão no campo do 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 ouviu com o que há de mais terrível, ou ecoou a seu lado. (CELAN, 1993, p. 29-30)

A passagem torna-se importante para a consolidação da preponderância do negativo em Celan, pois é sabido que tanto a poesia – sua língua, sua

---

<sup>6</sup> “no podrá ser evocado con la lengua tradicional de la poesía” (BOLLACK, 2005, p. 527).

<sup>7</sup> “está muerta”/“(…) volver a tierra para afrontar en ella la lengua abandonada de los muertos” (BOLLACK, 2005, p. 527)

musicalidade, sua harmonia –, quanto a memória estão, para o poeta, contaminadas pelos resquícios de Auschwitz. A colocação celaniana sugere ainda que, diferentemente do abstracionismo dominante na lírica francesa, a poesia alemã após Auschwitz precisa tomar um caminho em direção à dura realidade marcada, sobretudo, pela barbárie, de modo que, em outra ocasião, o poeta afirma a necessidade da escritura de um poema “ferido de realidade e em busca de realidade” (CELAN, 1993, p. 34). Ademais, a poética de Celan não se quer benevolente aos ouvidos alemães, mas ao contrário, ela traz à tona a negrura da realidade como acompanhante inseparável do alemão, entendido como o idioma que não pode se libertar de ter sido colocado a serviço do massacre de “seus pais e de milhões de outros judeus” (STEINER, 2012, p. 219, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Figuras da negatividade: um corpo que jaz fragmentado

*Como nos livros de Primo Levi ou de Robert Antelme,  
uma afirmação radical nasce nessas páginas de Adorno:  
a mais nobre característica do homem, sua razão e  
sua linguagem, o logos, não pode, após Auschwitz,  
permanecer o mesmo em sua esplêndida autonomia.*  
Jeane-Marie Gagnebin, “Após Auschwitz”

Sem pestanejar, façamos a substituição da palavra *logos* que assume destaque na epígrafe acima pela palavra *poesia*. Não pode a *poesia*, após Auschwitz, permanecer a mesma frente à dissolução do humano. É preciso que ela, na condição de palavra criadora, reflita e responda à barbárie. Apenas assim a poesia pode conservar a possibilidade de sua existência depois de Auschwitz. É, justamente, esse movimento de autorreflexão, tematizado principalmente em “O meridiano”, que Celan assume ao trazer para o centro da reflexão poética a “aniquilação de corpos humanos nessa sua dimensão originária de corporeidade indefesa e indeterminada” (GAGNEBIN, 2006, p. 77).

Na esteira do artigo “Literatura e experiência do abismo”, de Piero Eyben (2012), podemos entender o movimento de centrar os olhos em direção ao abismo ou na direção da constelação de fragmentos corporais que, num jogo de luz e sombra, se ilumina e se obscurece na poesia celaniana, como a aporia que se coloca diretamente ao ato de escrever. Essa aporia propõe um tipo autorreflexivo de poesia, um percurso abismal pela rememoração do extermínio que lida com a escrita tal como se ela significasse uma tarefa insolucionável. Nesse sentido, podemos perguntar se a escrita, ao se deparar tanto com a negatividade do extermínio quanto com a dificuldade de verbalizá-

---

<sup>8</sup> “*sus padres e millones de otros judíos.*” (STEINER, 2012, p. 219)

lo, pode encontrar as palavras capazes de expressar aquilo que se coloca como inexprimível. Evelyne Grossman oferece um possível direcionamento para essa aporia, a saber: “escrever no outro, através do outro [...] dar lugar a essa voz ‘inominável’ que fala em mim fora de mim – a minha não minha” (GROSSMAN *apud* EYBEN, 2012, p. 198). Parece se tratar de um ir em direção à alteridade ou, em outros termos, ir em direção ao outro, esse outro de que fala “O meridiano”, o outro que, anteriormente, chamamos de morte e que aqui retorna nas imagens do corpo fragmentado que se expõe como o emblema da poesia celaniana; enfim, um outro carregado de negatividade e memória que, ao fim e ao cabo, propõe ao poeta um enfrentamento que ele não é capaz de recusar.

O cadáver que, paradoxalmente, fala e silencia, ilumina e obscurece, partindo-se numa constelação fúnebre, talvez revele o local no qual a negatividade se faz mais eloquente na poética de Celan. Acompanhar o caminho de dissolução do corpo na poesia celaniana torna-se, por um lado, um estar atento aos momentos em que a racionalidade instrumental invade o extermínio – determinando-o como um produto do humano – e, por outro, o desvelar de que o percurso do corpo que, “berrando” de expressividade vai pouco a pouco em direção aos seus restos até recair no silêncio imposto pelas cinzas, nada mais é do que o emblema da derrocada do humano e, consequentemente, de seus projetos de racionalidade.

Os emblemas do corpo compõem a constelação corporal em Celan: o cabelo, a boca, os olhos e as cinzas, restos do corpo conduzido à barbárie. São emblemas que, para além da potência alegórica contida em sua utilização poética, apontam para o *sofrimento* que recobre a figura do cadáver. O corpo celaniano, antes de tudo, é cindido pela experiência original da circuncisão<sup>9</sup> como a marca do copertencimento entre o poeta e a comunidade judaica. Uma marca que, conforme ressalta Derrida, “só tem lugar uma vez” (DERRIDA, 1986, p. 11)<sup>10</sup>, tornando-se assim uma ferida incicatrizável que demarca também a relação entre o poeta e o extermínio. É a marca original que rasga o corpo e os poemas, de modo que “[a] circuncisão de uma palavra deve, por conseguinte, ser entendida como um evento do corpo” (DERRIDA, 1986, p. 106)<sup>11</sup>. Para além da dor do corpo despojado de vida nos campos,

---

<sup>9</sup> Derrida define a experiência da circuncisão em três significados possíveis: “1. O corte que entalha o sexo masculino (...) 2. Um nome dado ao momento da aliança e da entrada legítima na comunidade (...) 3. A experiência de benção e purificação.” (“1. *La coupure, qui entaille le sexe mâle (...)* 2. *Un nom donné au moment de l’alliance et de l’entrée légitime dans la communauté (...)* 3. *L’expérience de la bénédiction et de la purification*”) (DERRIDA, 1986, p. 99-100). Todas as traduções da obra *Le monolingüisme de l’autre*, de Jacques Derrida, são nossas.

<sup>10</sup> “*Une seule fois*” (DERRIDA, 1986, p. 11).

<sup>11</sup> “*La circoncision d’une parole doit ainsi s’entendre comme un événement du corps*” (DERRIDA, 1986, p. 106).

a circuncisão migra para a letra dos poemas como o emblema inconfundível dos marcados para a morte, conforme parece destacar os versos iniciais do poema “*Stretto*” (“*Engführung*”), de *Grelha de linguagem*: “Carregados para o/ campo/ com a marca inconfundível” (“*Verbracht ins/ Gelände/ mit der untrüglichen Spur*”) (CELAN, 1993, p. 82-83).

Segundo Szondi, o início de “*Engführung*” não tematiza apenas o processo de deportação sofrido pelos judeus, mas fala, especialmente, da deportação do leitor em direção “ao interior do texto de maneira que já não é possível distinguir entre aquele que lê e o que se lê, já que o sujeito leitor coincide com o sujeito da leitura” (SZONDI, 2005, p. 50)<sup>12</sup>. Tal deportação ocorreria com a extensão da marca inconfundível àquele que lê, fazendo com que o leitor seja capaz de, minimamente, testemunhar o alcance dos atos de circuncisão e deportação ao ter a paisagem fúnebre dos campos estendida à luz de seus olhos, conforme destacado por Celan no mesmo poema: “Não leias mais – olha!” (“*Lies nicht mehr – schau!*”) (CELAN, 1993, p. 82-83). A paisagem de “*Engführung*”, anunciada na imagem das “ervas” (“*Gras*”), das “pedras” (“*Stein*”), das “sombras das folhas” (“*Schatten der Halme*”) e do “campo enegrecido” (“*schwärzlichem Feld*”) (CELAN, 1993, p. 82-83), avança sobre o leitor, submetendo-o à condição de receptor do testemunho irrefutável do sobrevivente e da herança memorialística dos mortos. Contudo, a descrição da paisagem memorial não se resume a “um momento libertador da lembrança” (SARLO, 2007, p. 09), tampouco a uma simples atividade representativa; pelo contrário, trata-se de entender que a poesia só se torna possível nesse campo enegrecido de morte e iluminado pela constelação da negatividade, pois somente no campo do negativo a poesia “avança escrevendo-se a si mesma” (SZONDI, 2005, p. 54)<sup>13</sup>, colocando-se à altura da exigência do continuar a poetizar após-Auschwitz.

Outro poema que se aproxima de “*Stretto*” e torna possível inferirmos as tensões inerentes à marca da circuncisão é “*Tenebrae*”, de *Grelha de linguagem*, que tematiza a experiência da circuncisão dividida entre a proximidade com o Divino, residente no pacto teológico marcado no corpo, conforme sugerem os versos “Já apreendidos, Senhor/ agarrados um ao outro, como/ se o corpo de cada um de nós,/ fosse o seu corpo, Senhor” (“*Gegriffen schon, Herr, lineinander verkrallt, als wär/ der Leib eines jeden von uns/ dein Leib, Herr*”) (CELAN, 1999, p. 125, tradução nossa), e a subversão da hierarquia teológica nos versos “Orai, Senhor/ orai por nós,/ estamos perto” (“*Bete, Herr/ bete zu uns, / wir sind nah*”) (CELAN, 1999, p. 125, tradução nossa). É possível notar que esses versos ressaltam a recorrência de Deus aos humanos

<sup>12</sup> “*el interior del texto de manera que ya no es posible distinguir entre aquel que lee y lo que lee, ya que el sujeto lector coincide con el sujeto de la lectura.*” (SZONDI, 2005, p. 50)

<sup>13</sup> “*avanza escribiéndose a sí misma.*” (SZONDI, 2005, p. 54)

em forma de oração e não o contrário, reforçando a ideia de que não há uma resolução teológica para os problemas mundanos e que as questões terrenas devem ser apresentadas e resolvidas no espaço profano da realidade. Assim, tomada como marca inquestionável de identidade à comunidade exterminada, a circuncisão, despojada de sua intenção teológica, transforma-se no emblema da sujeição do corpo judeu à voracidade da morte nos campos de extermínio.

Seguindo na direção da constelação do corpo arrasado pela barbárie, a imagem do cabelo (*Harr*) assume primazia como alegoria da fragilidade das tradições e dos humanos na poesia de Celan. No tocante à fragilidade das tradições, podemos inferir em “Fuga da morte”, a caducidade de ambas as tradições que alimentam o poeta – a literária alemã e a teológica judaica – frente à monstruosidade da Shoah, simbolizadas, sobretudo, pelas imagens dos louros cabelos de Margarethe e dos cinzentos cabelos de Sulamith, formalizadas nos versos “os teus cabelos de ouro Margarethe” (“*dein goldnes Harr Margarethe*”) e “os teus cabelos de cinza Sulamith” (“*dein aschenes Harr Sulamith*”) (CELAN, 1993, p. 16-17). No poema celaniano, ao se tornar horizonte para quem o homem que brinca com as serpentes “escreve ao anoitecer” (“*der schreibt wenn es dunkelt*”) (CELAN, 1993, p. 14-15), a Margarethe dos cabelos loiros – uma referência à donzela goethiana do *Fausto* (*Faust*) – torna-se carregada de morte. Essa alegoria contém em si a imagem da recaída da tradição literária alemã em face de sua apropriação ideológico-propagandista pelo partido nazista, com vistas à consolidação do mito da raça pura assentado na pureza e na nobreza dos cabelos loiros. Contraposta à imagem idealizada da Margarethe, o poeta evoca Sulamith, a pura donzela judia do *Cântico dos Cânticos*, cujos cabelos em nada lembram os antigos fios púrpuros do outrora, pelo contrário, no presente da barbárie eles estão cinzas, alegorizando o processo de extermínio da tradição teológica judaica nos crematórios de Auschwitz. Margarethe e Sulamith podem ser entendidas como duas alegorias mortuárias evidenciadas tanto pela transformação da literatura em ideologia totalitária quanto pelo processo de morte e acinzentamento dos cabelos. Nesse sentido, de acordo com Aron (1997), no artigo “Paul Celan: a expressão do indizível”, cada qual, a seu modo, ilustra

a imagem do ideal feminino germânico, tal qual decantado pelos nazistas, personificado pela figura literária de Margarethe, a Gretchen de cabelos dourados do *Fausto* de Goethe, [que] opõe-se à imagem da mulher judia originária da tradição lírica e religiosa do *Cântico dos Cânticos* de Salomão, Sulamita, ocorrendo uma mudança substancial nos atributos de seus cabelos “de púrpura” no Velho Testamento, transformado em cinzas, numa referência dolorosa aos fornos crematórios. (ARON, 1997, p. 83-84).

“Sem lilases é o teu cabelo” (“*Fliederlos ist dein Harr*”) (CELAN, 1993, p. 04), diz o poeta em “*Marianne*”, de *Papoila e memóra*, que, em consonância com a citação acima, revela a dissolução do corpo na ausência de vida, pois os cabelos não são lilases (ou purpúreos), não são como flores que trazem a renovação da vida na primavera, eles são apenas cinzas, restos mortuários. Contudo, dialogando com um verso do poema “*Spleen*”, das *Flores do Mal (Les fleurs du mal)*, de Charles Baudelaire, esses restos possuem “mais recordações do que há em mil anos” (“*plus de souvenirs que si j’avais mille ans*”) (BAUDELAIRE, 2006, p. 270-271) e, para além da rigidez cadavérica, a tarefa do poeta é a de resgatar tais recordações, fazendo delas monumentos onde a negatividade se ilumina apresentando a possibilidade da rememoração como antídoto contra o apagamento total dos rastros e contra a repetição do acontecimento de barbárie.

A poética de Celan, adentrando os limites de uma poesia com fortes indícios biográficos, sugere, em um dos seus possíveis direcionamentos, a imagem do cabelo como referência ao assassinato materno, de modo que dois versos do poema “*Álamo*” (“*Espenbaum*”), de *Papoila e memória*, são iluminadores para esse desenrolar: “O cabelo de minha mãe nunca chegou a ser branco” (“*Meiner Mutter Harr war nimmer weiß*”) e “A minha loura mãe não voltou para casa” (“*Meine blonde Mutter kam nicht heim*”) (CELAN, 1993, p. 06-07). Podemos dizer que ambos os versos pranteiam o luto pela morte prematura da mãe, o primeiro deles tematiza a impossibilidade de os cabelos maternos atingirem a brancura e, enfim, tornarem-se símbolo do envelhecimento e, de modo geral, do exercício de uma vida plena; o segundo verso torna-se ainda mais eloquente, pois indica, através do cabelo, não apenas um motivo de similaridade da mãe com a figura feminina idealizada pelo nazismo, como também a impossibilidade de retorno à segurança da casa. Contudo, a questão que se coloca com tais versos é: de que *casa* fala o poeta? A título de resposta, podemos especular que a casa é, ao mesmo tempo, pátria e cultura. Desse modo, o não retornar do corpo materno a Czernowitz, após o seu assassinato, significa tanto a ausência de um espaço físico de luto, pranto e rememoração, quanto o veredito de que, por mais que os cabelos loiros atestem a proximidade da mãe com o estereótipo alemão, é impossível retornar à antiga morada cultural, pois, como veremos adiante, a língua alemã configura-se para o poeta enquanto uma paradoxal herança materna.

Trazendo o filósofo Theodor W. Adorno como *leitmotiv* analítico da figura corporal, podemos nos aproximar da tentativa empreendida pelo filósofo de recuperação do momento somático, isto é, da recuperação da expressão daquilo que escapa ao jugo totalitário do pensamento de identidade e que, ao fim e ao cabo, configura-se como sofrimento físico. Segundo Adorno, toda “dor e toda negatividade, motores do pensamento dialético, se mostram

como a figura multiplamente mediatizada, e por vezes irreconhecível, do elemento físico” (ADORNO, 2009, p. 173). Obviamente que o filósofo frankfurtiano refere-se à tradição filosófica que, desde Platão, intentou tolher os momentos somáticos em prol da certeza de um pensamento racional. Assim, a negatividade expressa no elemento físico se apresenta como uma instância de resistência à apreensão conceitual que intenta dizer o objeto em sua totalidade de sentidos, ao passo que o “mínimo rastro de sofrimento sem sentido no mundo experimentado infringe um desmentido a toda filosofia da identidade” (ADORNO, 2009, p. 173), instaurando, por sua vez, a não-identidade entre coisa e conceito, restando a existência de um sofrimento impossível de ser racionalmente convertido em “sentido útil” (ALVES JÚNIOR, 2007, p. 138), cuja finalidade seria a pacificação das tensões existentes no corpo social.

Convém especularmos que a figura Celaniana da obscuridade parece aproximar-se da noção adorniana do não-idêntico, classificando a poesia de Celan como dotada de um movimento de resistência às demandas da interpretação. Também é possível sugerirmos que em tal resistência se avistam os momentos em que o negativo ilumina sua faceta recomendando que o intérprete se demore sobre estes momentos com a finalidade de escavar o sofrimento real que reside por baixo das palavras. Dando um passo além, e apropriando-nos não apenas da noção adorniana de que o sofrimento físico institui um instante de ruptura com as demandas identitárias do conceito, mas, sobretudo, da ideia de que no *elemento somático estão contidas as dores e a negatividade rechaçadas pela promessa da identidade total*, podemos afirmar que as figuras do corpo fragmentado em Celan, além de conter os gérmenes da obscuridade congênita a toda poesia, suscitam a expressão do sofrimento e, conseqüentemente, do negativo em sua forma mais radical. Desse modo, a poesia celaniana parece instaurar um posicionamento que exige a contemplação ativa da constelação de rastros do cadáver com vistas de que o sofrimento e o perecimento nos campos de concentração venham à tona. De posse dessa fúnebre exigência, avistamos a possibilidade de considerar a negatividade da poesia celaniana como o motor para a configuração de uma poética que se pretende, acima de tudo, *autenticamente negativa*.

De modo similar ao dramaturgo barroco de Walter Benjamin que tem, sobretudo, nos emblemas do corpo em pedaços o “motivo da ação” (BENJAMIN, 2011, p. 235), a poética de Celan firma-se na relação intrínseca entre palavra e cadáver, conforme podemos inferir nos versos do poema “De noite arrepanhados” (“*Nächtlich Geschürzt*”), da obra *De limiar em limiar* (*Von Schwelle zu Schwelle*): “Uma palavra – bem sabes!/ um cadáver” (“*Ein Wort – du weißt: keine Leiche*”) (CELAN, 1993, p. 58-59). Assim, tendo a morte – instância máxima da negatividade – como determinante, o cadáver parece se inserir paradigmaticamente na poética celaniana, de modo que resta

à palavra da poesia realizar uma espécie de listagens dos restos corporais a fim de exumar as memórias que neles estão contidas. Entretanto, é necessário *modificar a respiração* perante os rastros do cadavérico para que ocorra o resgate das memórias, entendendo que “a presença do morto nos toca mais do que nunca, sua proximidade é de tal ordem que nosso mundo todo se ausenta, como que fulminado por golpe mortal” (CHIARELLO, 2002, p. 113).

Ser tocado pelo cadáver não é senão tomar ciência da impossibilidade de dar às costas ao negativo, pois a imposição da mortificação no interior da poesia sugere um caminho poético pós-Auschwitz, não um caminho de abertura e restituição, mas, tendo a morte como interlocutora do diálogo, um caminho capaz de levar à concepção da arte como denúncia do “sombrio do existente no anseio de fazer justiça para com os mortos, para com a dor acumulada e muda” (CHIARELLO, 2002, p. 129). Em outros termos, a poesia que se propõe pós-Auschwitz não pode se abster de encarar o cadáver e experienciar o calafrio que ele provoca, sabendo que, no interior da arte, conserva-se, em potência de reconfiguração do presente, uma verdade mortuária a ser lembrada. Finalmente, plena de tensão, pode a poesia e, conseqüentemente, o poeta fazerem jus à experiência de estremecimento ao serem tocados no diálogo com o cadáver, a contraparte do poeta, o outro que no diálogo celiano se apresenta como o “Tu” [Du].

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Trad. M.A. Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ALVES JÚNIOR, Douglas G. A restituição do corpo na *Teoria Estética*. In: *Revista Artefilosofia*, vol. 03, p. 137-143. Ouro Preto: ED. UFOP, jul. de 2007. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_03/artefilosofia\\_03\\_04\\_corpo\\_estetica\\_loucura\\_01\\_douglas\\_garcia\\_alves\\_junior.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_03/artefilosofia_03_04_corpo_estetica_loucura_01_douglas_garcia_alves_junior.pdf)> Acessado em: 10/07/2019.
- ARON, Irene. Paul Celan: a expressão do indizível. In: *Pandaemonium Germanicum*, n.1, p.77-85. São Paulo: Humanitas/ FFLCH, USP, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/62941>> Acessado em: 19/07/2019.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BOLLACK, Jean. *Poesía contra poesía*. Celan y la literatura. Trad. Yael Langella, Jorge M. Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano-Sued y Ana Nunó. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

- CELAN, Paul. *A arte poética: O meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Trad. João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1993.
- CELAN, Paul. *Obras completas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Editorial Trotta, 1999.
- CHIARELLO, Maurício. *A filosofia, a arte e o inominável: três estudos sobre a dor da finitude na obra tardia de Theodor W. Adorno*, tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002. Orientador: Prof. Dr. Marcos Lutz Müller. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280626>>. Acessado em: 02/04/2019.
- CLAUSEN, Detlev. A banalização do mal: sobre Auschwitz, a religião do cotidiano e a teoria social. In: *Viso*. Cadernos de estética aplicada, n.12, p.01-16, jul-dez, 2012. Disponível em: <[http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_12\\_DetlevClaussen.pdf](http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_12_DetlevClaussen.pdf)> Acessado em: 03/02/2019.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1986.
- EYBEN, Piero. Literatura e experiência do abismo. In: *Revista Cerrados*, vol. 21, n. 33, p. 181-207. Brasília: UNB, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8239/0>> Acessado em: 05/02/2019.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Após Auschwitz. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- STEINER, George. *La poesía del pensamiento*. Del helenismo a Celan. Trad. María Condor. México: FCE, Ediciones Siruela, 2012.
- SZONDI, Peter. *Estudios sobre Celan*. Trad. Arnau Pons. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

**Jorge Benedito de Freitas Teodoro** possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (2012), mestrado em Filosofia (Estética e Filosofia da Arte) pela Universidade Federal de Ouro Preto (2014) e doutorado em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Minas Gerais (2018). Atualmente é aluno do Doutorado em Filosofia da UFRJ. Tem experiência nas áreas de Filosofia e Letras, com ênfase em Teoria Crítica e Literatura.

**E-mail:** defreitasjorge2@gmail.com

**Recebido em:** 15/01/2020

**Aceito em:** 30/04/2020