

## Paul Celan e o testemunho impossível

ANTÔNIO GUERREIRO (EDITOR DA REVISTA ELECTRA E CRÍTICO LITERÁRIO DO JORNAL PÚBLICO)

### RESUMO

#### PAUL CELAN E O TESTEMUNHO IMPOSSÍVEL

O testemunho de Primo Levi é exemplar pela sua clareza, por ter conseguido encontrar as palavras justas e “verdadeiras” para fazer a narração de um universo concentracionário único, próprio do tempo da técnica, não comparável com qualquer outra experiência anterior. Numa direção diferente desta clareza narrativa, está a obscuridade da poesia de Paul Celan, com a qual Primo Levi se confrontou inicialmente com alguma resistência, assim como a ideia da impossibilidade da narrativa, formulada por Maurice Blanchot, que foi uma influência importante nalgumas elaborações teóricas a que a “literatura dos campos” deu lugar.

### ABSTRACT

#### PAUL CELAN AND THE IMPOSSIBLE TESTIMONY

Primo Levi's testimony is exemplary in its clarity, having succeeded in finding the precise and “truthful” words to narrate the unique reality of the concentrationary universe—one that is specific to the age of technology and incomparable to any previous experience. In contrast to this narrative clarity lies the obscurity of Paul Celan's poetry, which Levi initially approached with some resistance, as well as the notion of the impossibility of narration, formulated by Maurice Blanchot, which significantly influenced certain theoretical developments that emerged from the so-called “literature of the camps.”

### PALAVRAS-CHAVE

Testemunho; Experiência; Poesia; Narrativa; Obscuridade; Illegibilidade

### KEYWORDS

Testimony; Experience; Poetry; Narrative; Obscurity; Illegibility

## Paul Celan e o testemunho impossível

ANTÓNIO GUERREIRO

(EDITOR DA REVISTA ELECTRA E CRÍTICO LITERÁRIO DO JORNAL PÚBLICO)

No discurso de agradecimento do Prémio Büchner, que lhe foi entregue na cidade de Darmstadt, em Outubro de 1960, Paul Celan deteve-se nesta exclamação de uma personagem de *A Morte de Danton*: “Ah, a arte!”, submetendo-a a uma hipótese de leitura que tem uma poderosa incidência nesse seu importante texto poetológico — “O Meridiano”. “É possível — diz Celan — ler esta palavra de diversas maneiras, há vários acentos que lhe servem: o agudo da actualidade, o grave da historicidade — também literária —, o circunflexo — um sinal de expansão — do eterno.” O poeta escolhe o primeiro — “porque não tenho escolha” (p. 46)<sup>1</sup>.

De acordo com esta escolha necessária e sem alternativa, a exclamação de Camille, em *A Morte de Danton*, revela uma notável intuição de Büchner que se projecta luminosamente sobre a condição paradoxal da poesia moderna: por um lado, ela é movida por uma vocação reflexiva que a empurra para a especulação infinita, alheia ao que fora dela acontece para melhor seguir os caminhos tranquilos — mesmo que elevados — da arte; mas, por outro lado, traz consigo a consciência de que é necessário interromper esse percurso mais ou menos pacífico — o percurso do idealismo artístico, sobre o qual Büchner lança a mais funda suspeita —, radicalizando a lógica subversiva daquela palavra que, assim proferida — “Ah, a arte!” —, coloca imediatamente a arte em discussão. Regressando a essa interrogação radical que marca os alvares da modernidade, a poesia interrompe o caminho da arte — um caminho que “provoca um distanciamento do Eu” (p. 51), segundo a leitura que Celan faz da novela de Büchner, *Lenz*. Esse Lenz que “a 20 de Janeiro partiu para as montanhas” (assim começa a novela) e seguiu o seu caminho “esquecido completamente de si”, é como um autómato que segue uma “directão determinada”, tendo apenas como meta a arte (e, por isso, ela é, nas palavras de Celan, “algo de inquietante”, *etwas Unheimlich*), sem conseguir mudar de caminho e regressar a si. Este é o Lenz que se ocupa das coisas da arte e segue um caminho que o expropria da sua própria existência. Mas, acrescenta Celan, no Lenz

1. As citações dos textos de Celan referem-se, na sua grande maioria, às traduções em português indicadas na bibliografia, no final. Em vez de indicarmos o número de página, preferimos indicar o título do poema ou do texto em prosa, o que permite facilmente a sua localização. Excepção a esta regra são as citações de “O Meridiano”, que, por ser um texto mais longo, não dispensa a indicação do número da página. Nos poucos casos em que citamos das edições originais textos não traduzidos em português, a indicação bibliográfica segue a norma corrente.

que segue uma direcção desconhecida, um percurso de “estranhamento” (de tal modo que a novela se interrompe precisamente no momento em que deixa de ser possível segui-lo), é possível procurar um outro Lenz: aquele que se aproxima infinitamente de uma existência verdadeira — um “Eu surpreendido e liberto *aqui e deste modo*” (p. 54) —, indiciada pela sua inscrição numa data, o 20 de Janeiro em que Lenz parte para as montanhas. Tentando conservar a memória das suas datas, “o seu 20 de Janeiro”, o poema libertou-se do caminho da arte num momento preciso (um momento que Celan define como “uma mudança de respiração”), deixando atrás de si o “idealismo” e os artifícios das marionetas de madeira com que Camille, a personagem de *A Morte de Danton*, identifica, com desprezo, a arte. A eles, diz Celan regressando novamente a Lenz, contrapõe Büchner “o natural e o criatural”, já que o poema deve ser um acto de justiça. Através de Büchner, Celan coloca as questões que “estão no ar que temos de respirar” (p. 50), ou seja, as questões que a sua época coloca à poesia (e que já não é o *wozu Dichter* de Hölderlin) e aquelas que a poesia coloca à época histórica.

Deste modo, a responsabilidade da poesia, que Celan assumiu com uma dimensão trágica, é a de, mesmo no “limiar do emudecimento”, continuar a falar, enquanto linguagem da “atenção”, voltada para toda a coisa e todo o ser humano que encontra no caminho — um caminho interrompido na arte, mas que a poesia prossegue: “A poesia procura, como Lucille, ver a figura na direcção que ela segue, a poesia antecipa-se-nos. Nós sabemos para onde *vai* o sentido da sua vida, como ele *vai* vivendo” (p. 52). Celan refere-se aqui a Lenz, cujo percurso a novela de Büchner interrompe, terminando assim: “A sua existência era para ele um fardo necessário. — E assim foi vivendo...”.

Logo nas primeiras linhas de “O Meridiano”, a propósito do discurso de Camille onde ela introduz a exclamação “Ah, a arte!”, Celan afirma que a discussão sobre a arte “poderia ser continuada indefinidamente, se nada se intrometesse nela” (p. 41). Mas a verdade é que “há qualquer coisa que se intromete”. E o que se intromete é uma presença irrefutável da ordem da história, da presença e do presente: “Até no aqui e agora do poema — e o poema dispõe sempre apenas deste único e pontual presente — até nesta imediaticidade e proximidade ele deixa falar aquilo que é mais próprio dele, desse Outro: o seu tempo” (p. 58). Mas naquilo “que se intromete” não podemos deixar de ouvir o eco das palavras que tinham sido pronunciadas dois anos antes, no discurso de Bremen, quando Celan se referiu ao “que aconteceu”. O que aconteceu, todos os leitores da sua obra sabem muito bem o que foi: uma catástrofe que vitimou o povo judeu a que o poeta, nascido em 1920, em Czemowitz, na Bucovina, e que assistiu à deportação dos seus pais, em 1942, para um campo sem regresso, algures na Ucrânia, estava ligado pela sua origem.

Surgindo da “cicatriz do tempo”, como se diz num poema intitulado “Noite das Palavras”, a poesia de Celan abre um caminho “através dos tempos — através deles, mas não para além deles” (Discurso de Bremen). O poema não é intemporal, e isto significa que nele se vem inscrever “o acento agudo da actualidade”. Mas a sua tem-

poralidade está longe de se reduzir a uma equação simples. Desde logo, porque a matéria com que o poeta se confronta não corresponde a uma experiência anterior que a poesia se limitaria a traduzir ou transfigurar com as palavras que são pressupostas por uma língua existente à partida. De outra maneira, não conseguiríamos compreender a afirmação de Celan, na resposta que em 1958 deu a um inquérito da Livraria Flinker: “A realidade não é, a realidade vai ser procurada e conquistada”. A experiência que dita a temporalidade do poema é então, no mais alto grau, uma experiência da linguagem, no sentido em que o poeta, desprovido de palavras, “vai ao encontro da língua com a sua existência, ferido de realidade e em busca de realidade” (Discurso de Bremen). E porque essa língua não está disponível desde logo, não existe senão através da experiência que leva o poeta ao encontro dela, ela é única. É à luz desta concepção que devemos entender não só a particular relação de Celan, enquanto poeta, com a língua alemã, mas também a sua resposta, em 1961, a um outro inquérito da Livraria Flinker, desta vez sobre a questão do bilinguismo. Aí, depois de afirmar: “Não acredito que haja bilinguismo na poesia”, acrescenta: “Poesia — essa é a inelutável *unicidade* da língua”.

O tempo do poema, o seu aqui e agora tão irrefutável como o “ar que temos de respirar”, está, porém, longe de poder ser pensado em função de uma qualquer correspondência directa entre o plano empírico da experiência e o da linguagem. Entendê-la desse modo seria reconduzi-la às regras da *mimesis*, de que ela se afasta radicalmente, como lembra Peter Szondi, seria sobretudo esquecer que a poesia é a “linguagem como figura, direcção e respiração”. Não é possível ler esta poesia como ela exige (e que em “O Meridiano” encontra uma formulação altamente complexa: a poesia como ruptura do “poético”, interrupção da arte) se não compreendermos os vários aspectos implicados no estatuto da temporalidade do poema de que fala Celan.

Primeiro: a poesia é, no mais alto grau, um abrir caminho “entre os limites que lhe são traçados pela linguagem” e as “possibilidades que se lhe abrem na linguagem” (p. 56). Por outro lado, como Lucille, de *A Morte de Danton*, que antes de ser guilhotinada grita “Viva o Rei!”, não para prestar homenagem à monarquia, mas, pelo contrário, para prestar “homenagem a algo que testemunha a presença do humano — à majestade do absurdo” (p. 46), a palavra da poesia é uma “contra-palavra”, *Gegenwort*, um acto de liberdade “que não se curva diante dos ‘cavalos de parada nem dos pilares da História” (p. 45). É uma palavra da contra-dição, da co-existência dos contrários, que não se deixa reger pela gramática portadora de mentira e de morte. E assim que podemos ler um poema intitulado “Fala Também Tu”:

*Fala também tu,  
fala em último lugar  
diz a tua sentença.  
Fala -  
Mas não separe o Não do Sim.*

*Dá à tua sentença igualmente o sentido:*

*dá-lhe a sombra.*

*Dá-lhe sombra bastante,*

*dá-lhe tanta*

*quanta exista à tua volta repartida entre a meia-noite e o meio-dia e a meia-noite.*

*Olha em redor:*

*como tudo revive à tua volta! - Pela morte! Revive!*

*Fala verdade quem diz sombra.*

*(...)*

Segundo: a temporalidade do poema implica uma tensão que resulta do facto de ele proclamar ao mesmo tempo “uma pretensão de infinito” (Discurso de Bremen). A palavra poética não se deixa fixar por um tempo determinado e imóvel, é incessantemente compelida a um movimento “que vai do seu Já-não ao seu Ainda-e-sempre” (p. 56). Por isso, em todo o “20 de Janeiro” que cada poema inscreve como a sua circunstância única, a sua singularidade, e ao qual não tem o direito de se esquivar, apresenta-se também algo de um tempo que ainda não chegou.

Terceiro: “Esse Ainda-e-sempre do poema só pode ser encontrado na poesia de quem não se esquece de que fala sob o ângulo de incidência da sua existência, da sua condição criatural” (p. 56). Esta afirmação não foge ao carácter fortemente misterioso, quase idiomático, de todo o discurso poetológico de Celan. Mas ela é a chave para a decifração de “O Meridiano”: a poesia é uma inclinação para o lado da “criatura” e uma inscrição das datas de onde ela provém. Tão importante é para Celan a afirmação citada, que por três vezes ele a repete nos breves textos em prosa que escreveu ao longo da vida, não por necessidade especulativa ou de justificação, à maneira das “artes poéticas”, mas sempre em resposta a circunstâncias várias. Encontramo-la, pela primeira vez, quase no final da resposta ao primeiro inquérito da Livraria Flinker, em 1958. Voltamos a encontrá-la, como acabámos de ver, dois anos depois, em “O Meridiano”, o discurso de Darmstadt. E, pela última vez, ela é repetida quase no início de um texto que só foi tomado público em 1988, e que tem a forma de um diálogo que estava destinado a uma emissão radiofónica. Mas aqui a formulação tem uma referência explícita, que é o poeta russo Ossip Mandelstam (nascido em 1891 e morto num campo da Sibéria, em 1938, para onde tinha sido deportado), o que mostra como Celan considerou Mandelstam uma figura tutelar, de cuja lição se apropria, radicalizando-a. E, agora, o contexto prolonga estas palavras de uma maneira que as torna mais fáceis de compreender e lhes dita o alcance. Vale a pena citar uma outra passagem do diálogo, mais à frente, onde se pode ler: “Estes poemas são os poemas de quem percebe e observa, de quem presta a sua atenção a tudo o que aparece, o interroga e lhe fala: eles são *diálogo*. No espaço deste diálogo constitui-se o sujeito a que se dirige o discurso, ele toma-se presente, irrompe em volta do *eu* que lhe dirige a palavra e o nomeia. Mas, nesta presença, o que através da nomeação e da interlocução se tornou

praticamente um *tu* introduz a sua alteridade e estranheza. Mesmo no *hic et nunc* do poema, mesmo nesta imediaticidade e contiguidade, ele faz sentir a sua distância, mantém o que é mais seu: o tempo que lhe é próprio” (Mandelstam, 1992: 67). Esta concepção dialógica que postula a existência, no poema, de um interlocutor que lhe dita o destino e lhe dá uma estrutura de endereço (e que Celan foi buscar a um texto de Mandelstam de 1913, “Do Interlocutor”) tem as mais fundas implicações. Mas limitemo-nos, por agora, a salientar um aspecto em que esta passagem ajuda a esclarecer, levando-a mais longe, aquela outra que ocorre por três vezes: na poesia de Celan, o sujeito subtiliza-se até desaparecer em direcção a um *tu*, e este torna-se mais uma daquelas *Unheimlichkeiten* de que o poeta fala em “O Meridiano”. E chegamos aqui a uma questão essencial que Peter Szondi, no seu comentário ao poema “Stretto” (Szondi, 1978: 345-389), iluminou de maneira irrefutável: sem dar lugar à confessionalidade e à pessoalidade, o poema é um lugar de experiência (vindo de “quem não se esquece de que fala sob o ângulo de incidência da sua existência”), mas não como expressão ou representação do “vivido” do poeta (*Erfahrung* e não *Erlebnis*). Os caminhos por onde Celan nos conduz, como mostrou Szondi, estão bastante afastados do lirismo que identifica a linguagem com a natureza e reabsorve toda a alteridade num *eu* que muito deve às categorias idealistas do sujeito. A não ser que consideremos, como faz Philippe Lacoue-Labarthe em *La poésie comme expérience*, que com Celan o lirismo se aproximou do seu lugar mais essencial: a poesia da dor.

Por múltiplos e complexos que sejam os aspectos implicados na temporalidade do poema, tal como Celan a reivindica, eles confluem para um ponto central que a vastíssima bibliografia crítica sobre este poeta já nos ensinou que era incontornável: a situação da poesia de Paul Celan é a de pós-catástrofe, palavra de sobrevivente que luta contra a ameaça do emudecimento e, como se fosse o último a falar (“Le dernier à parler” é precisamente o título de um texto de Blanchot sobre Celan), presta o seu “irrefutável testemunho”, como se diz num poema de *Sopro, Viragem, (Atemwende)*:

Varrida pelo  
vento dardejante da tua Palavra  
a variegada desconversa da vida  
vívda - as cem línguas do im-  
poema, o niilema.

Re-  
demoinhado  
livre  
o caminho através da neve de  
humanas formas,  
neve de penitente, para  
as hospitaleiras

*câmaras e mesas glaciares.*

*Fundo*

*na fenda do tempo*

*no*

*favo de gelo*

*espera, cristal de sopro,*

*o teu testemunho*

*irrefutável.*

O que Celan viu nos poemas de Mandelstam — que neles estava infimamente inscrito uma “profunda e portanto trágica concordância com a sua época” — constitui também a responsabilidade que assumiu (porque não tinha outra escolha, disse-nos ele) em toda a sua obra. Sob que condições podemos dizer que a obra de Celan se coloca e nos coloca perante “o que aconteceu?”

Tentar responder a esta questão é seguramente indispensável para ler a sua poesia, pois de outra maneira dificilmente encontraria explicação o facto de, sem jamais ter entrado no debate, não contribuindo para ele senão estritamente com os seus poemas, Celan se ter tornado uma estação obrigatória sempre que se fala da “poesia depois de Auschwitz” (e não se tem falado pouco, por mais que aquele que inaugurou o debate o tenha feito precisamente em nome do imperativo de evitar o palavreado). O que não deixa de ser espantoso, se pensarmos que na sua obra há um único poema que se tornou apto a entrar em todas as antologias sobre o tema.

Sobre a condição da cultura depois de Auschwitz, pronunciou Adorno, no final de um ensaio sobre “Crítica da Cultura e Sociedade”, escrito em 1949 e publicado em 1951, estas palavras, dotadas do poder e da gravidade das grandes fórmulas: “Mesmo a consciência mais radical do desastre ameaça degenerar em conversa fiada. A crítica da cultura vê-se confrontada com o último grau da dialéctica entre cultura e barbárie: escrever um poema depois de Auschwitz é bárbaro, e este facto afecta até o conhecimento que explica por que se tornou hoje impossível escrever poemas” (Adorno, 1955: 23). Nunca mais se extinguiu completamente a tempestade causada por estas palavras (um *dossier* das reacções mais significativas, nomeadamente um texto de Enzensberger, de 1959, intitulado “Die Steine der Freiheit”, pode ser encontrado em *Lyric nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, organizado por Petra Kiedeish e publicado em 1995). Elas tinham todas as condições para ecoar como um categórico interdito ou, de maneira igualmente nefasta, darem lugar a um tráfico de conceitos como “indizível” e “irrepresentável” que, nas suas versões mais ingénuas, correspondem ao “kitsch erudito”, como foi chamado por Ulrich Gumbrecht, num artigo publicado no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, em 1990, que se intitulava precisamente “Gelehrter kitsch” (cit. em Kiedaisch, 1995: 23), e nas versões mais autorizadas envolvem Auschwitz de uma aura carregada de poder extático e sacralizador. Num livro recente, Giorgio Agamben denunciava, nesse discurso, a intromissão de categorias teológicas que fazem do



Holocausto (nome que, em si, é já um elemento importante do processo) uma nova teodiceia: “Que Auschwitz tenha sido um fenómeno único (pelo menos em relação ao passado, quanto ao que o futuro nos reserva só podemos ter esperança) é bastante provável (...). Mas por que indizível? Por que conferir ao extermínio o prestígio da mística?” (Agamben, 1998: 29-30).

Admitindo à partida que a afirmação de Adorno é para ser interpretada na sua brutalidade literal, como geralmente tem sido feito, sem ter em conta nem o contexto em que foi proferida nem os prolongamentos e revogações a que o próprio Adorno a submeteu, a poesia de Celan seria a mais poderosa refutação das teses da “incomunicabilidade” ou “indizibilidade” do extermínio, mesmo que ela “se situe nos limites extremos do orfismo”, como disse Claudio Magris (1986: 392), e pareça movida pela necessidade dolorosa de arrancar as palavras a um fundo de onde se ausentaram tanto a garantia metafísica da relação com Deus como a garantia ética da relação com os outros: “Pois mortos estão os anjos e cego ficou o Senhor na região de Acra, / e não há ninguém que me acompanhe no sono entre os que repousam aqui” (“Uma Canção no Deserto”). A situação do poema é a de ser uma palavra última, sem sujeito, que fixa a *fácies* infernal do que aconteceu, testemunhando pela ausência de todo o testemunho: “Niemand / zeugt für den / Zeugen”, ninguém testemunha pela testemunha, é a última estrofe do poema “Aschenglorie”, de *Atemwende* (Celan, 1983 vol. 2: 72).

Conta John Felstiner, na única biografia do poeta que abrange toda a sua vida, que Paul Celan se sentiu muito incomodado e entristecido com o “interdito” lançado por Adorno, chegando mesmo a pensar que era ele próprio o visado, enquanto autor de um célebre poema que se começava a tomar um emblema, “Fuga da Morte” (“Todesfuge”). O seu total desacordo em relação ao significado mais imediato das palavras de Adorno, aquele que não podia deixar de se impor antes das várias correcções a que elas foram depois sujeitas, é fácil de perceber, se tivermos em conta esta posição de princípio que já tinha sido manifestada numa carta de 1948, a familiares que viviam em Israel, citada por John Felstiner: “Não há nada no mundo que possa levar um poeta a deixar de escrever, nem mesmo o facto de ser judeu e o alemão a língua dos seus poemas” (1995: 57). Mas a sua poesia, em si mesma, reduzia as palavras do filósofo a mera proferição enfática, dispensando qualquer intervenção pública, a que, de resto, Celan sempre se eximiu (mesmo quando a mulher de Yvan Goll, poeta judeu-alsaciano que Celan conheceu em Paris logo após a sua chegada à capital francesa, o acusou, primeiro em 1953 e depois em 1960, de ter plagiado o marido).

Um encontro efectivo entre Adorno e Celan esteve marcado, em Julho de 1959, nos Alpes suíços. Com a sua mulher, Gisèle, e o seu filho, Eric, que tinha na altura quatro anos, Celan dirigiu-se a Sils-Maria, conforme estava combinado, mas acabou por regressar a Paris antes do que estava previsto, sem que o encontro se tivesse dado. Desse encontro falhado (“não por acaso”, diz Otto Pöggeller em *Spur des Worts*, informando-nos também de que esse encontro tinha sido combinado através de Peter Szondi) resultou logo no mês seguinte um texto em prosa (a bem dizer, o único que es-



creveu sem ser para cumprir uma formalidade ligada à sua vida de poeta e de tradutor) intitulado “Diálogo na Montanha”. Trata-se de uma alegoria construída a partir dos elementos do mito do judeu errante. Dois judeus, o judeu Grande e o judeu Pequeno, encontram-se na montanha e, num primeiro momento, uma lei de silêncio foi imposta pelo judeu Grande:

“E assim se calou também a pedra, e fez-se silêncio na montanha por onde eles iam, este e aquele. Havia silêncio, pois, lá em cima na montanha. Mas o silêncio não durou muito, porque quando o judeu vem caminhando e encontra outro, não dura muito tempo o silêncio, nem na montanha. Pois judeu e natureza são coisas distintas, ainda e sempre, hoje também, aqui também” (Celan, 1971: 36).

Apesar do carácter altamente misterioso deste texto (Pöggeler diz que ele é um *Mauscheln* com Adorno, isto é, uma conversa codificada num dialecto judeu-alemão), onde Celan revela, mais do que em qualquer outro momento da sua obra, uma enorme proximidade com a cultura judaica, ele fornece elementos que permitem interpretá-lo como uma resposta ao “veredicto” de Adorno. É pelo menos deste modo que ele tem sido lido pela maior parte dos estudiosos de Celan. E, assim sendo, também o diálogo que os dois judeus, o Grande e o Pequeno, estabelecem na montanha é a invenção daquele que não ocorreu. Mas este “Diálogo na Montanha” é muito mais do que uma resposta a Adorno, e certamente que as interpretações não teriam insistido tanto nesse aspecto, que se tornou o mais imediato, se o próprio Celan não se tivesse referido explicitamente à circunstância que o levou a escrever esse texto. E numa passagem já na parte final de “O Meridiano” que ele diz: “E há um ano, recordando um encontro gorado no Enga-din, pus no papel uma pequena história na qual um homem ia pela montanha, ‘como Lenz’” (p. 60).

A reacção de Paul Celan ao “interdito” de Adorno não é de ordem meramente intelectual. Para ele, aquelas palavras, ao erigirem o silêncio dos poetas em regra de moral normativa, consagravam uma insuportável injustiça, a maior que podia ser cometida não só à memória dos monos, como também àqueles que escavavam “na fenda do tempo” para dela arrancarem um “testemunho irrefutável”. No entanto, para além dessa questão moral, a afirmação de Adorno também levanta uma questão material: a poesia (e a arte em geral) seria incapaz, sob qualquer forma, de estar à altura da singularidade absoluta do que aconteceu: a morte administrada em termos industriais e como “solução final”. Em relação a ambas as questões, a moral e a material, Adorno parece mostrar uma radical desconfiança na poesia: ou porque perante o sofrimento das vítimas se revela gratuita e toda a “beleza poética” insuportável (são minhas as aspas, mas é de Adorno, pelo menos em certos momentos, uma concepção da poesia que se traduz na inocuidade que esta expressão sugere); ou porque os meios que lhe são próprios se revelam insuficientes perante aquilo a que ela tem de responder. Dir-se-ia que Adorno sente a necessidade de reduzir a poesia às formas mais convencionais de expressão lírica (de que Celan se distanciou de maneira irreversível) para que a sua

frase pareça justa. Mas os seus pressupostos vão sempre dar a esta aporia: aquilo que interdiz a poesia (a arte) é por outro lado o que exige que ela não esqueça. Transfigurado pelo “princípio estético de estilização”, o horror torna-se algo de onde é possível retirar prazer e, nesse sentido, uma inadmissível negação da verdade da experiência. Um exemplo dado por Adorno é *O Sobrevivente de Varsóvia*, de Schönberg: por um lado, essa composição responde à regra moral que exige que o sofrimento extremo não seja esquecido; mas o facto de lhe dar uma forma, de o elaborar numa imagem, é desde logo “uma ofensa à dignidade das vítimas” (Adorno, 1974: 299). A concepção de Adorno tinha o poder atractivo das fórmulas dogmáticas, aptas a serem ampliadas pelo senso comum. Não admira, por isso, que um jornal como *Die Zeit* (na sequência, aliás, de posições idênticas a que a revista *Merkur* deu um enorme eco), tivesse publicado, em 1965, a carta de um leitor que reagia deste modo ao poema “Fuga da Morte”: “Auschwitz como solo da arte, o grito de morte das vítimas transformado na perfeita harmonia dos versos... Esta beleza da poesia de Paul Celan, arrancada à destruição, parece-me questionável” (cit. em Felstiner, 1995: 225). A sarcástica reacção de Celan, numa carta a um amigo, mostra bem a impaciência que a posição de Adorno, nesta matéria, lhe provocava: “Como um jornal achou conveniente anunciar na sua secção de cartas: o que sai da minha pena deve-se aos assassinos de Auschwitz — e agora no *Merkur*, que segue estritamente Adorno, ... sabemos finalmente onde descobrir os bárbaros” (p. 225).

O lugar de onde surge o poema celaniano, a hipótese de sentido que ele postula e o rumo que o leva “em busca de realidade” parecem absolutamente insondáveis para Adorno, no momento inicial da sua tese (1951), e, de certa maneira, também para o edifício teórico que ela supunha (com as suas negatividades, antinomias, posições antitéticas, inversões da teoria da imitação, tão importantes para a compreensão das vanguardas). Num capítulo dos seus “Celan-Studien”, aquele sobre o poema “Stretto” (“Engführung”), Peter Szondi pôde então mostrar como, em Celan, o “interdito” de Adorno se transforma numa versão simétrica e invertida, declinada como um imperativo: “Assim, a evocação dos campos de extermínio não é apenas o fim da poesia de Celan, mas também a sua condição. ‘Engführung’ tornou-se, num sentido muito preciso, a refutação da muito famosa tese de Adorno (...) ‘Depois de Auschwitz, nenhum poema é possível senão com base em Auschwitz’” (Szondi, 1978: 383).

A revelação de Szondi — de que Adorno projectou até ao fim da sua vida escrever um grande ensaio sobre Celan — está na base da convicção, muito difundida, de que foi a descoberta da poesia de Celan que levou Adorno a reformular a sua afirmação categórica sobre a impossibilidade da poesia. Assim, em 1962, num texto intitulado “Jene zwanziger Jahre”, Adorno regressa ao seu famoso “verdicto”, mas para lhe dar agora uma inclinação diferente: “Porque apesar de tudo sobreviveu ao afundamento, o mundo precisa não obstante da arte enquanto escrita inconsciente da sua história. Os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras se repercute o extremo horror” (Adorno, 1963: 68). Esta afirmação, que parece revogar completamente a

anterior, reafirma no entanto uma “aporia cultural do nosso tempo” que já tinha sido diagnosticada no célebre texto de 1951: o facto de a “crítica cultural” ser necessariamente tão cega como o objecto de que se ocupa (e é fácil perceber que é desta verificação que nascem as premissas da “dialéctica negativa”). Lendo, aliás, o ensaio de 1951, percebemos que a célebre afirmação de Adorno, tendo muito embora uma formulação dogmática que ele tentará corrigir, tem de ser entendida no contexto de uma crítica da crítica. Mas a verdade é que ela ganhou uma autonomia — à custa da amputação, da deturpação e do esquecimento — que a transformou num lugar comum, indiferente a contextos e a reformulações: é uma frase que brilha no vazio, pronta a ser utilizada e reutilizada, independentemente do que nela se diz.

Regressando a essa ideia de que a arte se encontra numa situação de aporia, e em reposta a uma dura crítica que lhe tinha sido dirigida por Enzensberger, Adorno escreve num outro texto de 1962, intitulado “Engagement” (hoje, incluído nas *Notas sobre Literatura*). “O excesso de sofrimento real não tolera o esquecimento”. Mais uma vez, parece estar-se a negar o que tinha sido dito onze anos antes. Mas não é isso que Adorno pretende, já que, nesse mesmo ensaio, também afirma: “Não gostaria de amenizar a afirmação de que depois de Auschwitz seria bárbaro escrever um poema” (Adorno, 1974: 135). Parece, então, que ele nunca quis que as suas palavras fossem entendidas como um interdito.

Uma última vez, em 1966, num capítulo da *Dialéctica Negativa* intitulado “Meditações sobre a Metafísica”, Adorno volta ao mesmo assunto, para mais uma correcção, desta vez sem ambiguidades e integrada coerentemente num edifício teórico que encontra finalmente a sua forma acabada e que, por isso, toma as suas sucessivas afirmações muito mais claras. E aí que encontramos esta passagem: “O perene sofrimento tem tanto direito à expressão como tem o torturado de gritar; é por isso que talvez tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz já não é possível escrever poemas” (Adorno, 1973: 284).

O que agora Adorno desenvolve com clareza (se tal podemos dizer das suas fórmulas sempre retorcidas) é a ideia de que “Auschwitz” (entre aspas, para significar o nome de Auschwitz) é um “modelo”: algo que suspende o discurso especulativo, um negativo que não é mediatizável pela dialéctica, na medida em que significa a destruição, para o “pensamento metafísico especulativo”, da “base da sua possível reconciliação com a experiência” (p. 283).

Percebendo o que foi, em Adorno, esta condição paradoxal do pensar contra o pensamento, talvez o seu “interdito” nunca tenha querido significar uma negação absoluta. Mas ele é, sem dúvida, o resultado de uma rigidez do jogo dialéctico, das posições antitéticas, de tudo aquilo a que a poesia de Celan, em suma, se subtrai para além do imaginável. Como nestas palavras, que enviou de Paris a Nelly Sachs, a 30 de Maio de 1958, onde se inventa uma temporalidade para a qual são manifestamente insuficientes as nossas medidas do antes e do depois: “Este espectral e mudo ainda-não, este ainda mais espectral, ainda mais mudo, já-não e ainda-outra vez, e no entanto

imprevisível, já amanhã, já hoje” (Celan/Sachs, 1993: 17). Estas palavras enigmáticas tomam-se mais fáceis de compreender se nos lembrarmos que são quase as mesmas que Celan vai depois utilizar em “O Meridiano” para falar da temporalidade do poema.

Tendo ou não programado escrever um longo ensaio sobre Celan, como conta Szondi, o que é certo é que Adorno tinha visto nele um desafio a que não podia deixar de responder. Esse ensaio, tal como o encontro de 1959, acabou por nunca existir. Mas a sua *Teoria Estética* (publicada em 1970, um ano depois da sua morte) contém algumas passagens significativas sobre aquele que ele considera “o mais significativo representante do hermetismo da lírica alemã contemporânea” (Adorno, 1970: 446). Este tema do hermetismo, que desde muito cedo teve um lugar importante na recepção crítica de Celan (e que foi sempre do seu desagrado; leia-se o parágrafo de “O Meridiano” em que o poeta cita Pascal: “Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!”), está longe de ter sido introduzido por Adorno. Mas, agora, o hermetismo adquire um novo significado, que é também um excesso de significado. E, assim, por mais uma daquelas inversões dialécticas, a opacidade torna-se transparente e o silêncio o paroxismo do grito:

“Esta poesia está impregnada da vergonha da arte perante o sofrimento que escapa à sublimação tanto quanto à experiência. Os poemas de Celan querem exprimir o horror extremo através do silêncio. O seu próprio conteúdo de verdade toma-se negativo. Eles imitam uma linguagem que está aquém da linguagem — impotente — dos homens, ou mesmo aquém de toda a linguagem orgânica, linguagem do que está morto nas pedras e nas estrelas; são eliminados os últimos rudimentos do orgânico; aparece o que Benjamin descobriu em Baudelaire, quando disse que o seu lirismo era desprovido de *aura*” (p. 446).

Sob um olhar muito próximo da teoria crítica, o hermetismo de Celan significa, então, uma recusa em fazer o jogo da comunicação, em integrar-se — ao contrário da “consciência reificada” — na lógica de uma língua pervertida e mutilada. A obsessão de Adorno por aquilo a que, numa célebre carta a Benjamin de 10 de Novembro de 1938, chama “processo global” parece não se ter extinguido ainda nesta fase mais tardia: e eis assim como o não-sentido (ou o que o filósofo julga ser tal) surge investido de um sentido que bloqueia completamente os poemas.

Por mais facilmente refutável que fosse o “veredicto” de Adorno, ele deixava atrás de si, bem visíveis, os vestígios de uma questão ética e estética inelidível que, para Celan, se cruzava necessariamente com a lição que tinha recebido de Mandelstam: a de inscrever nos seus poemas uma “profunda e portanto trágica concordância com a sua época”. Celan respondeu ao desafio do “depois” em termos que o levaram a uma situação de fala que tem de ser entendida como a de alguém que é o último a falar.

Em direcção a esse limite, não há propriamente um percurso linear, ou um conjunto de etapas que possam ser hierarquizadas. Mas certamente que os poemas que publicou em 1952, na República Federal da Alemanha, recolhidos no livro intitu-

lado *Papoila e Memória* (*Mohn und Gedächtnis*) não têm ainda a intencionalidade dialógica e o ritmo trágico que encontramos em *A Rosa de Ninguém* (*Die Niemandrose*), de 1963, nem a rarefacção metafórica que já se nota em *Grelha de Linguagem* (*Sprachgitter*), de 1959. Mas foi um poema publicado logo no seu primeiro livro (*Der Sand aus den Urnen*, editado em Viena, em 1948, e que continha tantos erros de impressão que foi renegado pelo autor, tendo uma parte dos seus poemas transitado para *Papoila e Memória*) que mais contribuiu para a projecção de Celan e para a identificação da sua poesia com a tragédia do povo judeu, no século XX. Esse poema é “Fuga da Morte”, e tomou-se objecto de uma atenção a que nenhum outro poema, depois da guerra, teve direito. Otto Pöggeler chamou-lhe a *Guernica* da literatura europeia do pós-guerra, na medida em que “ocupa na poesia de Celan um lugar semelhante à *Guernica* na obra de Picasso e, no efeito que produziu, desempenhou um papel comparável” (Pöggeler, 1986: 10). Recordemos alguns excertos.

*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 oiro*

*Margarete*

*escreve e põe-se à porta da casa e as estrelas brilham assobia e vêm 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 de 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 oiro*

*Margarete Os teus cabelos de cinza Sulamith cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados*

*(...)*

*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 (...)*

Já muito se escreveu sobre a origem incerta deste poema, que o seu autor nunca quis esclarecer. Numa antologia de 1962, publicada em Frankfurt, Celan data-o de 1945, isto é, de quando vivia em Bucareste, muito embora haja notícia de que o poema já existia desde o ano anterior, quando o poeta estava de novo em Czernowitz, regres-

sado de um campo de trabalho em Transnitria, que tinha sido evacuado. Petre Solomon, o seu amigo mais íntimo dos tempos de Bucareste (e autor da tradução romena de “Todesfuge”, publicada em 1947, numa revista literária de Bucareste) confirma que o poema foi trazido de Czernowitz, mas só foi acabado na capital romena, depois de numerosas revisões, segundo as informações fornecidas por John Felstiner. Mas a história de “Fuga da Morte” é mais complexa porque ele parece estar ligado a uma circunstância que nunca foi completamente conhecida. John Felstiner recorda uma entrevista em que Celan, a propósito desse poema, diz ter lido um relato acerca dum facto que tinha acontecido num campo nazi: os prisioneiros eram obrigados a tocar músicas de dança. E Felstiner relaciona esse relato, de cuja proveniência Celan nada diz, com um panfleto datado de 29 de Agosto de 1944, sobre o campo de extermínio de Lublin. Nesse panfleto, o seu autor, Konstantin Simonov, para além de outros detalhes, contava que durante os trabalhos no campo eram tocados tangos e *fox-trots*. E, na revista romena onde foi publicada uma tradução do poema, um ano antes da publicação do original, uma nota de apresentação dizia o seguinte: “O poema que aqui publicamos é construído a partir da evocação de um facto real. Em Lublin, tal como noutros ‘campos de morte nazis’, um grupo de prisioneiros era obrigado a cantar canções nostálgicas enquanto outros abriam valas comuns” (Felstiner, 1995: 28). Mas há ainda uma outra versão que explica porque é que o poema, na tradução romena, se chamava “Tangoul da Mortii” (“Tango de Morte”): num campo próximo de Czemowitz, um comandante das SS obrigava violinistas judeus a tocar um tango que era uma versão de um êxito de Eduardo Bianco, enquanto eram cavados túmulos e decorriam marchas, torturas e execuções. Até que um dia este SS disparou contra toda a orquestra.

A força da evocação metafórica deste poema e a musicalidade elegíaca que ele impõe explicam a enorme difusão que teve logo no início dos anos 50, quando o “tema” que tratava ainda estava sujeito a bastantes reservas na Alemanha. O poema acabou mesmo por entrar nas antologias escolares, mas aquilo que tinha sido o motivo do seu sucesso tornou-se também, logo depois, motivo de alguma contestação. Num momento em que uma permeabilidade enorme à regra moral da “desestetização”, que Adorno tinha contribuído para implantar, se manifestava tanto na arte como na cultura em geral, a “Fuga da Morte” aparecia, no mais alto grau, como um exemplo do famoso *ästhetische Stilizationsprinzip*.

Não era no plano de uma discussão deste tipo que se situava Paul Celan. A sua preocupação era outra: a de não se deixar identificar com um *pathos* elegíaco que estava ainda próximo de uma transfiguração lírica da realidade. Por isso, sem ter chegado a renegar o poema, travou, tanto quanto pôde, a sua circulação. A declaração que fez numa entrevista, em Bremen, por altura da cerimónia da entrega do prémio que lhe foi concedido por essa cidade, ajuda a perceber o motivo das suas reservas: “No meu primeiro livro [*Der Sand aus den Urnen*, de 1948, onde é pela primeira publicada a versão original de “Fuga da Morte”], estava ainda a transfigurar as coisas — algo que não voltarei a fazer” (p. 125).



No ano seguinte, era publicado o livro *Grelha de Linguagem*, que encerrava com um longo poema, “Stretto”, que é sem dúvida o exemplo mais acabado da via para a qual Celan tinha apontado. Este poema, um dos mais estudados de Celan, é geralmente considerado uma nova versão de “Fuga da Morte”. Mas agora já não há concessões ao princípio da representação, da *mimesis*. Isso mesmo observou Peter Szondi na magistral análise que fez deste poema: “O texto recusa pôr-se ao serviço da realidade e continuar a desempenhar o papel que desde Aristóteles lhe era atribuído. A poesia deixa de ser *mimesis*, representação: ela torna-se realidade” (Szondi, 1978: 348). Esta ideia do texto que se constitui em realidade, da “paisagem-texto”, como diz Szondi, para onde o leitor é transposto sem possibilidade de sair porque deixou de haver um fora e um dentro, um antes e um depois, é da maior importância para avaliar o alcance deste poema de Celan e o modo como ele fornece uma chave essencial para percebermos o que significa aquela afirmação que encontramos na resposta a um inquérito da Livraria Flinker, de 1958: “A realidade não é, a realidade vai ser procurada e conquistada”. O lugar a partir do qual o poeta se orienta e projecta a realidade é a própria linguagem. O que significa que o poema faz um percurso — é ele próprio esse percurso — que não consiste em integrar ou reelaborar os dados do vivido, as circunstâncias históricas (o poema “não transfigura, não ‘poetiza’”, diz Celan nesse mesmo inquérito), mas segue uma via oposta que um leitor como Vincenzo Vitiello, procedendo a uma interpretação *in chiave* filosófica, descreve assim: “Para entrar no universo poético-linguístico de Celan não devemos reconduzir este universo ao *mundo real*—, é necessário, antes, prosseguir, levar ainda mais à frente a *abstracção* que Celan leva a cabo na sua poesia. É necessário fazer um exercício de abstracção sobre a abstracção poética celaniana — porque *paradoxalmente* a abstracção de Celan é originária e não derivada. A palavra poética de Celan é originariamente abstracta” (Vitiello, 1996: 103-104). Interpretações deste tipo, que nas suas versões mais formalistas veem em Celan o poeta que corresponde a um ponto extremo de chegada do textualismo da poesia moderna — ou, por vezes, um fechamento no “universo hermético do simbolismo”, como denunciou Peter Szondi, têm o seu polo simétrico naquelas que, incidindo sobre o significado histórico da poesia de Celan, procuram nos textos um caminho directo conduzindo a uma experiência pessoal ou colectiva dos acontecimentos trágicos da história.

Um exemplo importante deste conflito, sempre pronto a reacender-se, entre duas maneiras opostas de ler Celan, é aquele representado por uma dura discussão entre dois importantes estudiosos do poeta: Otto Pöggeler e Marlies Janz. Em 1970, Pöggeler publicou uma interpretação de “O Meridiano”, com o título “— Ach, die Kunst!” num volume de estudos *Über Paul Celan*. O ponto de partida de Pöggeler era precisamente essa frase de Camille — a personagem de Biichner — em que Celan se detém, apontando um caminho alternativo — ou mesmo um contra-caminho, um *Gegen-weg*, à imagem da “contra-palavra” de Lucille — que é o da saída da arte. E que o caminho da arte — e aqui começa a parte polémica da interpretação de Pöggeler — é o do autómato, ou o da cabeça de Medusa, de que fala Celan no início de “O Meridiano”.



Recorrendo ao sentido grego da palavra “arte” — *techne* —, Pöggeler acentua a relação do destino moderno da arte com a razão técnica, contra o qual se rebela a *Gegenwort* que Celan descobre nas palavras absurdas de outra personagem de Büchner: “A arte, o autômato, torna-se, ou é, aquilo que a vida hoje é em geral: técnica, maquinaria [*Machenschaft*]” (Pöggeler, 1970: 81). A palavra como um acto de liberdade, aquela que não se inclina perante “os cavalos de parada”, põe em questão a arte bem-comportada, *poietisch-machenschaftliche*, diz Pöggeler, num jogo de palavras cheio de evocações.

Pöggeler leva assim bastante longe o jogo com o *Macbe* enquanto tradução literal de *poiesis*. Ora, escreve Marlies Janz, “como comentário a ‘O Meridiano’ isto é fortemente redutor: a crítica que Celan fez da arte torna-se demasiado estreita e a sua crítica da sociedade demasiado global. O ressentimento anti-técnica do intérprete fá-lo compreender mal o modo como o problema é colocado em ‘O Meridiano’” (Janz, 1984: 122). E, a seguir, identifica a origem (que lhe parece, aliás, pouco recomendável) destas considerações contra a razão técnica: Heidegger, sobre quem Pöggeler, de resto, muito escreveu.

Este violento ataque a um dos mais importantes intérpretes de Celan constitui um capítulo de *Voin Engagement absoluter Poesie: zur Lyrik und Ästhetik Paul Celan*, publicado pela primeira vez em 1976. O título anuncia logo a tese de Marlies Janz: a poesia de Celan tem uma dimensão crítica em termos políticos e sociais, cuja condição é precisamente o seu “absolutismo” poético. Assim, a tradicional dicotomia que serviu tantas vezes para situar e classificar os estudos celanianos, aparece agora inesperadamente anulada. Partindo de uma interrogação que surge em “O Meridiano”, M. Janz interpreta a poesia de Celan como “poesia absoluta”, no sentido de uma radical autonomia. É esta a interrogação de Celan: “Por outras palavras, e deixando alguma coisa de lado, podemos nós, como agora acontece um pouco por toda a parte, partir do princípio de que a arte é algo dado e um pressuposto incondicional? Devemos, nós, para colocar a questão de forma bem concreta, acima de tudo, digamos, levar às suas últimas consequências o pensamento de Mallarmé?”. Sabemos como a interpretação desta frase tem dividido as leituras de Celan em dois campos antagónicos: por um lado, aquelas que sublinham o carácter retórico da interrogação e, apoiadas numa outra passagem de “O Meridiano” — “A poesia absoluta — não, certamente não existe, não pode existir” —, tentam afastar o poeta da linhagem mallarmiana do autotelismo e hermetismo poéticos; por outro lado, aquelas que radicalizam o aspecto reflexivo e intratextual da “poesia da poesia”. A interpretação que, atrás, tentámos fazer de “O Meridiano” consente uma outra via: a sua concepção de uma poesia “criatura!” e que guarda a “memória das suas datas”, o seu “20 de Janeiro” (data em que, na novela de Büchner, Lenz partiu para as montanhas, mas também — como tem sido frequentemente recordado — data da conferência de Wansee, em que foi decidida a “solução final”), implica precisamente que ela tenha em conta as elaborações de carácter poetológico que mais interrogaram a linguagem da poesia e a obrigaram a uma consubstanciai consciência de si. Pensar Mallarmé até às últimas consequências é um

programa coerente com o anti-“idealismo” da arte, em suma, com o princípio de que ela não é “algo dado e um pressuposto incondicional”.

A posição de Marlies Janz tem isto de particular: a sua leitura da poesia de Celan faz a síntese de todas estas interpretações, mas para chegar a um resultado que, no essencial, é inconciliável com elas. Antes de mais, ela reclama uma intenção política da poesia de Celan que de nenhum modo deveria ser amenizada. Política seria, desde logo, a intenção de absoluta liberdade que, em vários aspectos, a sua poesia afirma, inclusivamente na sua resistência a toda a realidade discursiva. Para desenvolver a sua tese, a autora vai ler Celan como o poeta que, paralelamente a Adorno, cria uma teoria da poesia muito próxima da *Teoria Estética* de Adorno. Tão próxima que “a tentativa de relacionar a estética do ‘Meridiano’ com a *Teoria Estética* de Adorno ameaça cair numa repetição tautológica” (Janz, 1984: 115). No seu livro de 1986, *Spur des Worts*, respondendo a M. Janz, Pöggeler não deixará de apontar o modo como, nesta fórmula, se quer fazer o tráfico de uma falsa evidência. Em que consiste, então, essa relação? Na defesa, em ambos, da tese do fim da arte, e na ideia de uma “autonomia” que não só invalida a categoria da expressão como procura no desmembramento da linguagem uma “auto-reflexão crítica da razão”. Em suma: “O Meridiano” seria a “tentativa de uma teoria da poesia depois de Auschwitz” (p. 99), tal como a filosofia estética de Adorno. Mais uma vez, a fórmula é espectacular, fazendo lembrar aquilo a que Jean Bollack, referindo-se a certos aspectos inadequadamente mobilizados para a interpretação de Celan, chamou “contrabando não científico”. Para um justo comentário a esta fórmula, não precisamos mais do que do recurso a uma verificação do senso comum: “O Meridiano” é, na verdade, a “tentativa de uma teoria da poesia depois de Auschwitz”, exactamente na medida em que é a tentativa de uma teoria que, consciente das diversas temporalidades que na poesia estão em jogo, escolhe “o acento agudo do presente”. Mas este presente está longe de se circunscrever a um único “nome”, por mais que ele se apresente não sintetizável às ambições da dialéctica.

Acrescente-se, no entanto, que o livro de M. Janz não pode ser reduzido apenas a estas fórmulas; pelo contrário, ele é um elemento importante na bibliografia sobre Celan, como aliás reconhece Pöggeler quando a ele se refere demoradamente e por várias vezes em *Spur des Worts*. Aqui, Pöggeler responde a algumas críticas que lhe são feitas, nomeadamente, a de que todo o “jargão da autenticidade” (M. Janz não chega a utilizar esta expressão, mas utiliza outras que têm a mesma filiação) mais não faz do que falsificar “O Meridiano” num “‘plaidoyer’ pelo ‘status quo’ social” (p. 122) e, de um modo mais geral, “inverter as intenções políticas desta obra exactamente no seu contrário” (p. 17). Assim, para além de discutir a possibilidade de interpretar a referência de Celan a Mallarmé nos termos em que M. Janz o faz, Pöggeler passa em revista a interpretação que a sua interlocutora crítica faz de alguns poemas: uma interpretação subordinada a um absolutismo politicamente comprometido.

Ora, o que alguns estudos, como os de Peter Szondi, vieram mostrar é que é possível fazer desta poesia uma leitura que, não relativizando o seu significado histó-

rico, também não esquece a sua essência reflexiva, enquanto experiência do encontro consigo própria. E é precisamente nessa condição que ela obriga a uma revisão de todas as aporias e interditos que emergiram “do que aconteceu”.

O compromisso estrito com uma verdade que não podia cair no esquecimento e que tinha afectado a própria matéria da língua em que podia ser dita é uma questão essencial a que Celan se refere no discurso de Bremen e também no discurso de agradecimento do Prémio Büchner, quando nomeia o perigo a que o poema, “hoje”, está exposto: o emudecimento. Dois poemas do livro *De Limiar em Limiar* (1955) são uma exortação veemente a que se resgate as palavras ao silêncio e à noite, descendo ao abismo de um tempo que as prostituiu e expropriou. Um desses poemas é “Fala Também Tu” (acima transcrito), outro é “Argumentum e Silentio”:

*Acorrentada*

*entre o ouro e o esquecimento:*

*a noite.*

*Ambos a desejaram.*

*A ambos se ofereceu.*

*Põe*

*põe tu também ali o que amanhecerá com os dias: a palavra sobrevoada de estrelas, submersa pelo mar.*

*A cada qual sua palavra.*

*A cada qual a palavra que cantou para ele, quando a matilha o atacou pelas costas - A cada qual a palavra que cantou para ele, petrificando.*

*A ela, a noite,*

*sobrevoada de estrelas, submersa pelo mar,*

*a ela, ganha pelo silêncio,*

*a quem não gelou o sangue quando o dente venenoso atravessou as sílabas.*

*A ela a palavra ganha pelo silêncio.*

*Contra as outras que breve*

*prostituídas pelos ouvidos dos verdugos também escalarão o tempo e os tempos dá por fim testemunho,*

*por fim, quando se ouvirem apenas as correntes,*

*dá testemunho dela que ali jaz entre o ouro e o esquecimento unida a ambos desde sempre -*

*(...)*

Seja ele determinado de maneira histórica ou teológica, o silêncio é o confirm onde a poesia, exposta sem ilusões às categorias negativas do Nada e do Ninguém, é remetida para a pura imanência das palavras sem garantia, isto é, para a própria matéria da língua que “atravessou esses acontecimentos. Fez a travessia e pôde reemergir

‘enriquecida’ com tudo isso” (Celan, 1971: 33). É num poema como “Salmo” (de *A Rosa de Ninguém*) que estas categorias negativas se mostram de maneira ambivalente: no seu significado histórico e teológico:

*Ninguém nos moldará de novo em terra e barro,  
Ninguém animará pela palavra o nosso pó.  
Ninguém.*

*Louvado sejas, Ninguém. Por amor de ti  
queremos florir.  
Em direcção a ti.  
Um Nada  
fomos, somos, continuaremos a ser florescendo: a  
rosa do Nada, a de Ninguém.  
(...)*

Podemos agora perceber porque é que é possível inscrever Celan na linhagem hölderliniana da “poesia da poesia” — como o fazem Philippe Lacoue-Labarthe e Vincenzo Vitiello; Nelly Sachs chamou-lhe mesmo “o Hölderlin do nosso tempo”, sem que isso signifique no entanto um compromisso com o “formalismo” e se traduza num esvaziamento a que Celan sempre reagiu com muita impaciência, como se pode ler nestas palavras que fazem parte de uma carta a Petre Solomon: “Acredita-me — todas as palavras foram escritas numa relação directa com a realidade. Mas isso, eles não entenderão” (Felstiner, 1995: 263). A questão essencial da poesia de Celan formula-se desta maneira: a possibilidade de responder à experiência singular — experiência de uma hora que “não tem irmãos” — é consubstancial à própria questão da possibilidade da poesia. Por isso é que o poema é sempre uma afirmação “à margem de si próprio”, em conquista da sua própria possibilidade. Philippe Lacoue-Labarthe identificou neste aspecto o elemento trágico da poesia de Celan.

Não há dúvida que os poemas evocam a realidade do extermínio, os factos de uma verdade histórica irrefutável, através da reconstrução dos vestígios de morte, como mostrou Otto Pöggeler, nomeadamente na análise a que procede de um poema de *Niemandrose*, que tem um título francês: “A la pointe acérée”. Mas a análise de Pöggeler (1986: 318-334), empenhada na decifração dos “vestígios”, arrisca-se a ver no poema de Celan uma idealização metafórica que dá alguma razão às críticas que lhe dirige Marlies Janz. Mas, a respeito de “evocação”, é bastante elucidativa a passagem da “Fuga da Morte” para “Stretto”, da metáfora do “leite negro” para a paisagem de vestígios tumulares, assumidos como um “texto” que deve ser “lido”. Recordemos o início desse longo poema.

*Carregados para o campo com a marca inconfundível:  
ervas, escrita dispersa. As pedras, brancas, com as*

*sombras das folhas: não leias mais - olha!*

*não olhes mais - vai!*

*Vai, a tua hora 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 não precisa de  
estrelas, em parte alguma perguntam por ti.*

Mas a evocação não dá imediatamente lugar a um discurso testemunhal, segundo o modelo da chamada “literatura dos campos”. Em primeiro lugar, porque a poesia de Celan é alheia às regras da representação, não representa nem exprime o “vivido” subjectivo do poeta (Martine Broda, tradutora francesa de Celan, a cuja obra consagrou também importantes estudos, lembra que se trata de uma questão de experiência e não de experimentação, fazendo implicitamente alusão aos conceitos de *Erfahrung* e *Erlebnis*, pelo seu carácter não confessional e não pessoal, subtrai-se ao lirismo, de que Celan escarnece numa carta a Hans Bender: “Existem, com certeza, exercícios — no sentido *espiritual*, caro Hans Bender! E para além disso há também, a cada esquina lírica, toda a espécie de experiências com o chamado material verbal. Poemas são também oferendas — oferendas àqueles que são atentos. Oferendas que transportam um destino.” Se existe lirismo na grandeza elegíaca de um poema como “Stretto”, ele articula-se com os elementos épico e trágico. Mas estamos longe do discurso testemunhal, em segundo lugar, porque a matéria de que é constituído o poema não é uma circunstância que encontraria a sua tradução no plano da linguagem. Dito de outro modo: o poema não procura um lugar exterior a si, mas tende para a sua origem, para os limites da sua própria possibilidade. E nesta perspectiva que devemos entender esse movimento que lhe é próprio e que consiste em transformar o “Já-não” num “Ainda-e-sempre”: “Este Ainda-e-sempre não pode ser outra coisa senão uma fala. Não linguagem sem mais, portanto, nem provavelmente também ‘co-respondência’ (*Ent-sprechung*) no plano da linguagem” (p. 56).

A clivagem entre as leituras que acentuam o significado histórico da poesia de Celan, procurando nela um carácter de mensagem epocal, e aquelas que acentuam a reflexividade da linguagem e, portanto, a abstracção pela qual os poemas se constituem, acaba por se anular no encontro necessário entre essas duas dimensões. Por isso, quando Vincenzo Vitiello define a palavra poética de Celan como *Gegenwort*, contra-palavra, propondo (na esteira, aliás, de Philippe Lacoue-Labarthe) que se repita, para este poeta, o que Heidegger disse de Hölderlin — que ele é o poeta do poeta, o poeta da essência da poesia —, não está a remeter Celan para a poesia absoluta (interpretando, assim, a advertência que surge em “O Meridiano”: “O poema absoluto — não, é mais que certo que não existe, não pode existir, tal coisa!” como a afirmação de uma distância em relação a Mallarmé), nem para a arte pura, no sentido de Gottfried Benn. A contra-palavra, recordemos, é como Celan define, em “O Meridiano”, a palavra de uma personagem de *A Morte de Danton* que, na circunstância em que é dita, tem

o mais alto significado de um acto de liberdade. A poesia como contra-palavra significa que a linguagem detém o primado e, por isso, é a partir dela que o poeta encontra um rumo e parte “em busca de realidade”.

A leitura do poema “Stretto”, por Peter Szondi, é sem dúvida o exemplo mais elucidativo do cruzamento necessário entre essas duas elaborações interpretativas acima mencionadas. Szondi começa por observar que o título (*Engführung*, um termo técnico da composição musical) indica o poema como uma progressão — através da extensão de uma paisagem, que se torna ela própria “texto”. E aí que se desenvolvem os signos do deportado e os vestígios tumultuários de onde emerge a memória dos mortos. Ora, Peter Szondi aplica-se a mostrar, os mecanismos textuais que colocam o poeta na proximidade do deportado, o que significa muito mais do que simplesmente dar-lhe voz. Esta co-pertença do poeta em relação ao “narrado” (chamemos-lhe assim, porque há uma óbvia dimensão narrativa neste poema) estende-se também ao leitor, na medida em que é um acto de leitura que reconstrói o texto-realidade, substituto do texto-representação. A poesia não “descreve”, efectua e faz nascer. E isso mesmo que afirma Jean Bollack: “o recurso à realidade através da linguagem dá-se justamente nela, mais exactamente: no acto criativo da sua reiteração. Graças à sua autonomia (...) os significantes produzem um novo significado histórico individual” (Bollack, 1988: 104). Não se pense no entanto, por estas afirmações retiradas de uma análise longa e complexa, que Jean Bollack está a subscrever a tese de M. Janz. As suas premissas estão muito mais próximas de Peter Szondi, mesmo quando este afirma que “a evocação dos campos de extermínio não é apenas o fim da poesia de Celan, mas também a sua condição” (Szondi, 1978: 383). Remetida para o seu contexto a análise do poema *Engführung*, percebemos facilmente que não se trata de entender a poesia de Celan segundo os protocolos convencionais da palavra testemunhal.

Peter Szondi apreende no caminho progressivo deste poema uma passagem “através da memória dos campos de extermínio”. Mas que significa, neste caso, “memória”, e a partir de que lugar se faz a “rememoração”? Digamos, muito brevemente: nem a “memória” significa trazer ao presente algo do passado, nem a “rememoração” supõe um “já-não” — um antes que o depois nomeia e revoga — de que fala Celan em “O Meridiano” (da mesma maneira que a dialéctica da memória e do esquecimento, importante nalguns poemas, não se define a partir de um tempo linear). Como uma “cicatriz” que não fecha — “Noite das palavras — vedor no silêncio! / Um passo e outro ainda, / um terceiro, cujo vestígio / a tua sombra não apaga: // a cicatriz do tempo / abre-se / e afoga a terra em sangue” -, o tempo abre uma profundidade que bloqueia o presente. Este tempo suspenso que não se deixa dominar (porque não é possível superá-lo em direcção a um futuro nem submetê-lo a um luto que o remetesse definitivamente para o passado) é o tempo da morte, a singularidade absoluta de uma hora que “não tem irmãs”. Poderíamos também chamar-lhe, seguindo Walter Benjamin, num texto de 1916 sobre “*Trauerspiel* e Tragédia”, tempo trágico, no sentido em que ele define ao mesmo tempo um limite do reino da arte e outro da esfera da história.

Desse tempo, não é possível ter uma experiência porque ele é o “inexperimentável” enquanto tal. E não é objecto de uma percepção porque é ele que vê (e aquilo que através deste “eu vejo” se configura é quase uma percepção transcendental à maneira do “eu penso”). Leia-se o poema “Olho do Tempo”:

*Este é o olho do tempo: olha de través  
sob um sobrolho de sete cores. A sua  
pálpebra é lavada com fogo, A sua  
lágrima é vapor.  
A estrela cega voa para ele  
e derrete na pestana mais ardente: o  
mundo aquece  
e os mortos  
brotam e florescem.*

Estamos perante o fluxo repetitivo de uma “experiência” sem fim, irreduzível a uma “história” que encerre o tempo entre um passado definido “pelo que aconteceu” e a instância presente de uma fala — imperativa, irrefutável — que lhe dá resposta. A questão da memória não pode então ser reduzida à estrutura da recordação em que se baseiam as regras convencionais do testemunho. Não podemos esquecer o que significou para o poeta, enquanto judeu de língua alemã, escrever numa língua que trazia “na memória o que há de mais sombrio”. A sua situação enquanto poeta tem algo de insustentável e implica, *a priori*, uma decisão ética sobre a qual nunca deixou de se interrogar: a de escrever numa língua carregada de “palavras homicidas”, numa língua que era simultaneamente a da mãe e a dos seus carrascos. Para Celan, escrever poemas é apenas um plano da relação com a linguagem (e com uma tradição, a que passa por Hölderlin), redobrado por uma outra determinação: a de escrever poemas “nesta língua”.

Celan introduziu assim, na sua poesia, uma questão “idiomática”, responsável por uma ruptura da linguagem que tem de ser vista na sua relação com o abismo, aberto pelos acontecimentos da história, em que se precipitou a língua que teve de atravessar “as mil trevas de um discurso letal” (Discurso de Bremen). O tão glosado hermetismo de Celan encontra aqui a sua explicação, mas não uma necessária e imediata legitimidade, como podemos perceber por algumas reacções polémicas que se tornaram peças importantes na história da recepção da sua obra. Adorno, como já vimos, chamou a atenção para o hermetismo e a opacidade da poesia de Celan, mas em termos que os neutralizam, reconduzindo-os para uma teoria da *mimesis* e invertendo-os em máxima transparência de significado. Esta poética negativa é assim formulada na *Teoria Estética*: “Os poemas de Celan (...) imitam uma linguagem aquém da dos homens, ou mesmo aquém de toda a linguagem orgânica, linguagem do que está morto nas pedras e nas estrelas [Adorno faz aqui referência a dois elementos recorrentes — as pedras



e as estrelas — na poesia de Celan] (...) A linguagem do inanimado toma-se a última consolação da morte privada de toda a significação” (Adorno, 1970: 446).

De um ponto de vista a que a sua situação de escritor-testemunha confere uma enorme importância, Primo Levi apontou a obscuridade de Celan, opondo-lhe uma enorme resistência que procurou justificar num texto intitulado *Sullo scrivere oscuro*, incluído em *Laltrui mestiere*. Para o autor de *Se questo è un uomo*, a escrita de Celan faz emergir, página a página, as trevas que

“afligem como o estertor de um moribundo. Elas atraem-nos como abismos, mas ao mesmo tempo privam-nos de qualquer coisa que deveria ser dito e não o foi, e por isso frustram-nos e põem-nos à distância. Penso que o poeta Celan deve ser mais objecto de meditação e compaixão do que imitado. Se o que ele produz é uma mensagem, ela perde-se no ‘rumor de fundo’: não é uma comunicação, não é uma linguagem, na melhor das hipóteses é uma linguagem obscura e manca, como a de alguém que está para morrer” (Levi, 1990: 637).

O tom profético das últimas palavras é meramente retórico: no momento em que foram escritas, Celan já se tinha atirado às águas do Sena. E não é difícil identificar neste discurso um indisfarçável fascínio a que Primo Levi acabou por ceder quando, em 1981, incluiu o poeta na sua biblioteca universal de leituras pessoais — uma antologia a que deu o título *La ricerca delle radiei*. A intervenção pública a que se sentiu obrigado até ao fim da vida pelo dever de testemunhar está marcada pela apologia da vida, pela recusa do niilismo, pelo incitamento aos *salvati* a não sucumbirem ao desespero, afirmando assim, contra o seu próprio tempo, uma ética forte a que quis dar um valor universal. Por isso o incomodou aquilo que na poesia de Celan entendeu como um rumor da morte e como uma abdicação ao niilismo; por isso, quando, em 1983, traduziu *O Processo*, sentiu a necessidade de colocar Kafka à distância, tendo declarado, então, numa entrevista ao jornal *11 Manifesto*: “Devo dizer, porém, que Kafka nunca foi um dos meus autores preferidos, e devo também acrescentar o porquê: não é obrigatório que tenhamos preferência pelos autores com quem sentimos afinidades, muitas vezes acontece precisamente o contrário: penso que da minha pane existia, em relação a Kafka, mais do que desinteresse, ou tédio, um sentido de defesa, e apercebi-me disso traduzindo *O Processo*. Senti-me agredido por este livro, e tive de defender-me (...). Kafka é um autor que admiro, não o amo, e admiro-o, temo-o, como uma grande máquina que nos cai em cima, como o profeta que nos dirá o dia da nossa morte” (Levi, 1997:189); e também por isso reagiu com um grito de resistência ao suicídio, em 1978, de um outro famoso sobrevivente de Auschwitz, Jean Améry, com o qual mantivera um diálogo polémico.

Primo Levi tinha-se tomado escritor ao regressar, em 1945, de um dos campos de Auschwitz, pela necessidade de contar aos outros, isto é, de testemunhar. O seu primeiro livro, *Se questo è un uomo*, escrito entre 1945 e 1947, é, desde a primeira página, atravessado pela preocupação de ser exterior à literatura, de não deixar que a escrita

como problema (e aquilo a que geralmente chamamos “estilo”) tivesse nele qualquer incidência. O imperativo ético que dera origem a esse livro (contar uma verdade tão inconcebível, nessa altura, que iria confrontar-se com uma barreira de incredulidade) impunha a Primo Levi esta condição: a linguagem deveria abster-se de ser “demasiado sonora”, para respeitar a verdade. Daí a condição paradoxal de se ter tomado escritor *malgré lui*, de só muito tarde ter começado a assumir o lugar que ocupava na instituição literária.

Aquilo que sustenta esta dissociação entre uma exigência literária e uma exigência de verdade é a identificação da literatura com a ficção, entendida como mentira. Este é um tema a que dificilmente se subtraem todos aqueles que escreveram sobre os campos, e que obriga a decisões importantes que marcam diferenças no interior do “gênero”. Esses escritos têm geralmente a forma e o estatuto do testemunho, o que significa que eles procuram uma legitimidade que é muito mais da ordem do jurídico do que da ordem do literário.

Ao contrário de Primo Levi, para quem a verdade do testemunho encontra o seu maior obstáculo nas falhas e contingências da memória, Robert Antelme, autor de um único livro (*L'espèce humaine*, de 1947) que se iria tornar uma referência obrigatória para a compreensão da “experiência-limite” (como lhe chamou Blanchot) que foi a vida nos *Lager*, coloca a questão num plano em que não há uma verdade exterior à linguagem, completamente disponível, que esta teria como missão restituir na sua transparência. Logo na primeira página, ele fala de uma experiência com que os sobreviventes se confrontavam quando, acabados de regressar, tentavam contar o que tinham vivido: “Mal começávamos a contar, sufocávamos” (Antelme, 1957: 9). A razão das palavras sufocadas, explica Robert Antelme, estava na desproporção entre a experiência vivida e os meios linguísticos e narrativos de que dispunham aqueles que tentavam contar. Já no final do livro, quando os soldados americanos libertam o campo, os deportados começam a contar compulsivamente, mas imediatamente deixam de ser escutados. Escreve Robert Antelme: “As histórias que os tipos contam são todas verdadeiras. Mas é necessário muito artifício para fazer passar uma parcela de verdade, e, nessas histórias, não há esse artifício capaz de vencer a necessária incredulidade” (p. 302). Cruzam-se aqui dois grandes temas com que a chamada “literatura dos campos” se confronta frequentemente: por um lado, os limites da linguagem para dizer uma experiência extrema e absolutamente nova; por outro lado, o apelo que, perante esses limites, é feito aos dispositivos literários da ficção.

Jorge Semprun, em *L'écriture ou la vie* (1994), ocupa-se desta questão “metalinguística”, modalizando-a de maneira um pouco diferente. Nesse livro, Semprun conta como depois de ter regressado de Buchenwald, em Abril de 1945, se pôs imediatamente a escrever sobre a sua experiência no campo. Mas aquilo que sentiu foi que a escrita o colocava novamente na situação de “enfrentar a morte” e, por isso, remeteu-se ao silêncio. Só em 1961 irá retomar o testemunho interrompido quinze anos antes, em circunstâncias pormenorizadamente descritas em *L'écriture ou la vie*. Para Semprun, o

problema que se lhe colocou durante todo esse tempo não foi tanto o da dizibilidade da experiência, mas o da sua “invivibilidade”. Daí a necessidade de construir a vida sobre o esquecimento, de optar pela vida que excluía a escrita. E então o problema da “invivibilidade” do que foi vivido que o leva a interrogar-se sobre a possibilidade de narrar, logo no dia a seguir à libertação de Buchenwald. E, aqui, Semprun aproxima-se da questão a que tanto Primo Levi como Robert Antelme já tinham tentado responder, cada um à sua maneira: “Assalta-me uma dúvida sobre a possibilidade de contar. Não que a experiência vivida [e Semprun visa, com esta expressão, aproximar-se o mais possível de uma tradução adequada da palavra alemã *Erlebnis*, como numa página mais à frente tornará claro] seja indizível. Ela foi invivível, o que é outra coisa, como facilmente se compreenderá. Outra coisa que não diz respeito à forma de uma narrativa possível, mas à sua substância. Não à sua articulação, mas à sua densidade. Não atingirão essa substância, essa densidade transparente, senão aqueles que souberem fazer do seu testemunho um objecto artístico, um espaço de criação. Ou de recriação. Só o artifício de uma narrativa bem dominada conseguirá transmitir parcialmente a verdade do testemunho” (Semprun, 1994: 23) Mesmo relativizada pelo “parcialmente”, esta profissão de fé na possibilidade de narrar não se compara com o ceticismo de Jean Améry, para quem as palavras jamais se puderam revelar à altura de uma tal experiência, o que, na sua concepção, em nada diminui o dever de testemunhar.

Todas estas questões se dissolvem quando passamos para a poesia de Celan, desde logo porque ela, na sua condição de “contra-palavra” (*Gegenwort*), se subtrai à ideia de representação. O que, noutros termos, significa que Celan nunca teve a ilusão de que existiria uma experiência “pura” e, por assim dizer, muda, situada para além dos confins da linguagem.

Mas já a questão da diferença entre poesia e ficção narrativa não está completamente ausente das suas reflexões poetológicas. Celan foi um poeta no sentido mais radical do termo, na medida em que a palavra poética (e a reflexão sobre ela) é o único lugar a partir do qual ele se “orienta”. De tal modo que a sua “teoria” da linguagem se dissolve numa teoria da linguagem poética. A poesia é um modo de habitar a língua, de nela construir uma morada que não significa a pertença a um território. Daí aquela frase de Marina Tsvetaieva que Celan coloca em epígrafe no poema “E com o Livro de Tarussa”, de *A Rosa de Ninguém*: “Todos os poetas são judeus”. Este judaísmo poético e universalizado foi o único em que Celan acreditou.

A primeira vez que Celan deixa perceber que a diferença entre poesia e ficção narrativa é para ele uma questão relevante é no final da resposta a um inquérito da Livraria Flinker, em 1958. Aí, depois de algumas considerações importantes sobre a linguagem da poesia, que confluem numa proposição fundamental tantas vezes citada (“A realidade não é, a realidade vai ser procurada e conquistada”), remata com estas palavras: “Mas não estou eu já a fugir à vossa pergunta? Estes poetas! Chega-se ao ponto de esperar que um dia ponham no papel um romance a sério.” Nada aqui é explícito, tudo é ironia e insinuação. Mas percebe-se que a passagem da poesia

ao romance é vista como improvável e, ao mesmo tempo, sinal de uma degradação qualquer que não é explicitada. O tema volta a aparecer, desta vez de maneira mais explícita, em “O Meridiano”. E numa passagem em que Celan cita o final da novela de Biichner: “A sua existência era para ele um fardo necessário. — E assim foi vivendo...” Aqui acaba a narrativa.

Mas a poesia procura, como Lucile, ver a figura na direcção que ela segue, a poesia antecipa-se-nos. Nós sabemos para onde *vai* o sentido da sua vida, como ele *vai* vivendo” (pág. 52).

Agora de maneira muito mais clara, a poesia é entendida como algo que se situa num nível diferente do da narrativa: a poesia começa onde a narrativa acaba; acompanha o sentido para além do limite (narrativo) em que ele tinha sido interrompido. A poesia abre, em suma, um outro espaço que não a torna apenas diferente da narrativa — torna-a também estranha à arte, como vimos em “O Meridiano”. Não se trata só de uma questão de meios, em que os meios próprios da poesia seriam diferentes dos da narrativa. Isso é verdade, mas não é aí que Celan se detém. Fundamental, para ele, é a “experiência” que a poesia actualiza e que não se confunde com o “vivido”. Deste modo, a experiência-limite é a poesia como experiência, como diz de maneira exemplar Philippe Lacoue-Labarthe, insistindo também ele numa diferença fundamental entre poesia e narrativa: “Não há ‘experiência poética’ no sentido de um ‘vivido’ ou de um ‘estado’ poético. Se tal coisa existe, ou julga existir (...), em nenhum caso pode dar origem a um poema. A narrativa, sim; ou ao discurso, versificado ou não. À ‘literatura’, talvez, pelo menos no sentido em que ela é hoje entendida. Mas não a um poema” (Lacoue-Labarthe, 1986: 33).

A impossibilidade da narrativa foi também sentida por Maurice Blanchot, a partir do momento em que a sua escrita, também ela perseguindo — e sendo perseguida por — a memória das suas datas, inscreveu de maneira irrevogável um “depois de Auschwitz”. No posfácio que escreveu, em 1983, para a reedição de dois *récits* (*L’idylle* e *Le dernier mot*) que tinham sido publicados separadamente, em revistas, em 1947, e reunidos num só volume, em 1951, com o título *Le ressassement éternel*, Blanchot reformula num outro sentido o “veredicto” de Adorno, falando da impossibilidade de uma “narrativa-ficção de Auschwitz” por terem sido suspensas as leis “idílicas” da narrativa. Impõe-se-lhe, assim, uma nova regra, segundo a qual “em qualquer data que possa ter sido escrita, toda a narrativa será a partir de agora anterior a Auschwitz” (Blanchot, 1983: 99). Uma regra, aliás, que já tinha sido anunciada na frase final de *La folie du jour* — “Uma narrativa? Não, nada de narrativas, nunca mais” — e que explica por que razão este texto publicado em 1949 na revista *Empédocle* com o título “Un récit” foi reeditado em livro, em 1973, com um título de onde a palavra *récit* foi suprimida. Não se trata aqui de um “veredicto” como o de Adorno, aspirando à universalidade ideal de um imperativo categórico, mas de um enunciado que procura a sua legitimidade e justificação no interior de uma obra teórica e “narrativa”.

Modalizada de outra maneira (geralmente, dando à questão uma incidência muito mais técnica), a consciência da impossibilidade da narrativa é um fundo comum

a muitos testemunhos de sobreviventes dos *Lager*. Primo Levi, que em *Se questo é un uomo* várias vezes se refere à dificuldade em contar os dias que são todos iguais, conformados por um tempo estéril e bloqueado, um presente estático que não preenche a estrutura temporal própria da narração, volta a reflectir sobre a questão numa entrevista concedida em 1984: “A coisa mais difícil de restituir era precisamente o ‘tédio’, o tédio total, a monotonia, a falta de acontecimentos, os dias todos iguais. É esta a experiência de quem está na prisão, e dá origem a um curioso efeito: os dias parecem longuíssimos enquanto estão a ser vividos, mas mal acabam tornam-se curtíssimos porque não têm nada dentro. O passado comprime-se, reduz-se, não tem espessura” (Levi, 1997: 214). Esta é também a razão pela qual Jorge Semprun se viu impossibilitado, durante quinze anos, de voltar à escrita: sentindo que a temporalidade do campo não traçava uma linha de continuidade com a temporalidade da vida, que uma cesura as interrompia, sentiu-se imobilizado por um dilema.

Aquilo que em Primo Levi a palavra “restituir” (*rendere*) designa, não encontra qualquer correspondência na poesia de Paul Celan: não há nada da temporalidade narrativa e representativa (isto é, que possa ser remetida para uma teoria da *mimesis*) na diacronia do poema celaniano. O correspondente celaniano do “rendere” está talvez na ideia de legibilidade.

Regressando ao poema “Stretto”, recordemos que o texto-realidade (ou a “paisagem-texto”, como diz Szondi) vai sendo reconstruído à medida da leitura: a leitura que é feita pelos leitores do poema e aquela que é feita por quem, no interior do poema, decifra a “escrita dispersa” da paisagem para onde foi deportado (fazer estas duas leituras coincidir, de modo a tornar instáveis todos os lugares de subjectivação, é o que torna este poema um desafio). Esse mundo estranho, com uma “marca inconfundível”, estende-se, logo desde o início, como um conjunto de signos para serem lidos. Recordemos o poema:

*Carregados para o campo  
com a marca inconfundível:  
ervas, escrita dispersa. As pedras, brancas,  
com as sombras das folhas:  
Não leias mais - olha! Não olhes mais - vai!  
(...)  
O lugar onde estavam tem um nome  
- não o  
tem. Eles não estavam lá. Havia  
qualquer coisa entre eles. Não  
conseguiam ver através dela.  
Não viam, não, falavam de palavras. Nenhum acordou, o  
sono veio e assaltou-os.  
(...)*

A ideia de um mundo que se oferece à leitura, ou que resiste à leitura por os seus “enunciados” serem feitos numa linguagem opaca ou em ruínas, podemos encontrá-la em Celan desde muito cedo. É ela que está na base da evocação que fez no discurso de Bremen da sua região natal, a Bucovina: “A região de onde venho — e por que desvios! Mas existe tal coisa, desvios? —, essa região de onde venho ter convosco é provavelmente desconhecida para a maior parte dos presentes. E a região onde tem origem uma parte não insignificante daquelas histórias hassídicas que Martin Buber nos voltou a contar a todos em alemão. Era — se me é dado completar de alguma forma este esboço topográfico que, de muito longe, agora revejo —, era uma terra onde viviam homens e livros”.

O que está implícito na referência tanto aos contos hassídicos que Buber recolheu e traduziu para alemão, como ao convívio harmonioso entre homens e livros, é a ideia de um mundo com o qual é possível uma relação de pertença porque ele assenta numa comunidade que é entendida como comunidade de leitura. Uma vez quebrada essa relação, ergue-se a ameaça do silêncio e da afasia. Um mundo indecifrável, completamente idiomático, e portanto não partilhável, é o de Hölderlin, tal como Celan o evoca no regresso de uma visita, em Janeiro de 1961, à casa de Tübingen, onde o poeta viveu os seus longos anos de loucura. Chama-se precisamente “Tübingen, Janeiro”, este poema que faz parte do livro *A Rosa de Ninguém*,

*Olhos con  
vertidos à cegueira.  
A sua - “são um enigma  
as puras origens” - a  
sua memória de  
torres de Hölderlin flutuando no esvoaçar de gaivotas.  
Marceneiros afogados visitando estas  
palavras a afundarem-se:  
Se viesse,  
se viesse um homem, se viesse um homem ao mundo, hoje, com a barba de luz dos  
patriarcas: só poderia, se falasse deste tempo, só poderia balbuciar balbuciar  
sempre, sempre, só só.  
 (“Pallaksch: Pallaksch. ”)*

Revisitando Hölderlin, Celan faz uma projecção do *diirftiger Zeit* para o mundo de hoje — um mundo devastado, reduzido ao sem sentido, que só pode dar origem a um balbuciar infinito. Este mundo literalmente ilegível, posto a uma distância do *logos* criador nunca antes experimentada, é a fonte de uma palavra poética que encontra aí um fundo trágico. A ilegibilidade do mundo (diferente da indizibilidade) indica que o poema só pode ser reconduzido ao lugar original da linguagem, onde ele se dá como consciência dos limites que lhe são fixados no interior da língua. A evolução da poesia

de Celan é a de uma aproximação cada vez maior a essa ilegibilidade, não para a tornar legível, mas para descobrir os novos abismos de sentido que se abrem no sem-sentido. Por isso, ela torna-se cada vez mais estranha aos processos de “poetização” e acaba por ser quase uma linguagem icônica, de onde todas as metáforas desapareceram e onde as palavras se petrificam. Num dos seus livros póstumos, *A Parte da Neve* (1971), há um poema que fala explicitamente dessa ilegibilidade:

*ILEGIBILIDADE deste mundo. Tudo duplicado.*

*Os relógios fortes*

*dão razão à hora da fractura, roucamente.*

*Tu, entalado no mais fundo de ti mesmo, saís de ti para sempre*

Nenhum enigma da natureza, nenhuma auscultação de um ressoar (da terra, dos homens, do mundo), nenhuma alegoria da origem: Celan supera toda a tradição romântica de poetas-tradutores (como ainda foi Rilke), para poder falar “sob o ângulo de incidência da sua existência” e para que os poemas mantenham o tempo que lhes é próprio sem deixarem de guardar a memória das suas datas. ●



## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Prismes*. Paris: Payot, 1986 (orig. Prismen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955).
- ADORNO, Theodor W. *Eingriffe. Neun Kritisch Modelle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
- ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck (orig. Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970).
- ADORNO, Theodor W. *Dialectique negative*. Paris: Payot, 1978 (orig. Negative Dialektik, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973).
- ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 1984 (orig. Noten zur Literatur, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974).
- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*, Turim: Bollati Boringhieri, 1988.
- ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*, Paris: Gallimard, 1957.
- BENJAMIN, Walter. "Trauerspiel e Tragédia", in *Metafísica da Gioventù, Scritti 1910-1918*, Turim: Einaudi, 1982 (orig. "Trauerspiel und Tragödie", in *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977).
- BEVILACQUA, Giuseppe. "Eros - Nostos - Thanatos: la parabola di Paul Celan". In: CELAN, Paul, *Poesie*. Milão: Mondadori, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, Montpellier: Fata Morgana, 1973.
- BLANCHOT, Maurice. *Après coup, précédé par Le ressassement éternel*, Paris: Minuit, 1983.
- BLANCHOT, Maurice. *Le dernier à parler*, Montpellier: Fata Morgana, 1984.
- BOLLACK, Jean. "Eden nach Szondi", in *Celan-Jahrbuch 2* (1988), Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1988.
- BRODA, Martine. *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*. Paris: Cerf, 1986.
- BRODA, Martine (ed.) *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Paris: Cerf., 1986.
- Celan, Paul (1971). *Arte Poética. O Meridiano e Outros Textos*, trad. de João Barrento e Vanessa Milheiro, posf. e notas de João Barrento, Lisboa, Cotovia, 1996.
- CELAN, Paul. *Gesammelte Werke* (vols. I-III), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- CELAN, Paul. *Sete Rosas Mais Tarde*, ed. bil., selec., trad. e int. de João Barrento e Y. K. Centeno, Lisboa: Cotovia, 1993.
- CELAN, Paul/SACHS, Nelly. *Briefwechsel*. Org. Barbara Wiedman. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- FELSTINER, John. *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*. Yale: Yale University Press, 1995.
- GEHLE, Holger. "Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans sprechen über Dichtung zwischen 1958 und 1961". In: Bernard Böschstein e Sigrid Weigel (Org.). *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- GLAVOTTO, Anna Lucia. "Engführung di Paul Celan". In: AAW, *Poesia e nichilismo*, Génova: il melangolo, 1998.
- JANZ, Marlies. *Vom Engagement absoluter Poesie: zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt am Main: Atheneum, 1984.
- KIEDAISCH, Petra (org.). *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart: Reclam, 1995.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois, 1986.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Turim: Einaudi, 1958.
- Levi, Primo. *L'altrui mestiere*. In: *Opere*, vol. 3. Turim: Einaudi, 1990.
- LEVI, Primo. *I sommersi e i salvati*, Turim: Einaudi, 1991.
- LEVI, Primo. *Conversazioni e interviste 1963-1987*. Turim: Einaudi, 1997.
- MAGRIS, Claudio. *Danúbio*. Milão: Garzanti, 1986.
- MANDELSTAM, Ossip. *Im Luftgriech. Ein Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 1992.
- PÖGGELER, Otto. "—Ach, die Kunst!". In: Dietlind Meinecke (org.), *Über Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- PÖGGELER, Otto. *Spur des worts: zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg/München: Karl Alber, 1986.
- SEMPRUN, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994.
- VITIELLO, Vincenzo. *Non dividere il sì dal no*, Roma/Bari: Laterza, 1996.