


Constelações da barbárie: história e memória na poesia de Paul Celan

Jorge Benedito de Freitas Teodoro^{a,b} 

RESUMO

O presente artigo tem como finalidade discutir as representações da história e da memória no corpus selecionado da poesia de Paul Celan, enfatizando, sobretudo, a recuperação da experiência da barbárie com vistas a trazer à tona a memória dos mortos que, de modo programático, foi rechaçada pelas correntes responsáveis por escrever a história. Assim, busca-se compreender/apresentar a poética celaniana como uma poesia compromissada em se fundar como um discurso sobre a história e a memória daqueles que foram obscurecidos/esquecidos pela marcha da morte em Auschwitz.

Palavras-chave: Celan; poesia; história; memória; barbárie.

Recebido em: 28/01/2021

Aceito em: 06/03/2021

^aFaculdade Única de Ipatinga. Ipatinga, MG, Brasil.

^bUniversidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, MG, Brasil.

E-mail: defreitasjorge2@gmail.com

Como citar:

TEODORO, J.B.F. Constelações da barbárie: história e memória na poesia de Paul Celan. *Gragoatá*, Niterói, v.27, n.57, p. 360-388, 2022. <<https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.48506>>

Em sua escrita, o poeta Paul Celan, por um intrincado entrelaçamento entre a história e a memória, busca a recuperação da experiência da barbárie com vistas a trazer à tona o aspecto negativo que foi rechaçado tanto pelo positivismo atribuído ao lirismo em língua alemã no pós-guerra, haja vista a predominância dos discursos de consolo e das premissas de perdão, quanto pelas correntes responsáveis por escrever a história. Diante disso, em prol de um clima harmônico com a realidade, traços do negativo foram deixados de lado.

Na poesia que caminha em direção ao diálogo com a morte – tal como a poesia celaniana –, a ideia de história não pode ser positivamente delimitada tomando como base o historicismo burguês, que se pauta na certeza da continuidade do progresso tecnológico-científico como sinal de bem-estar real da humanidade, mas, pelo contrário, argumentamos que a presença da história na poética celaniana deve, partindo de uma proximidade com o pensamento de Walter Benjamin, entender a catástrofe como uma presença contínua na história capaz de operar rupturas nos fluxos historiográficos previamente determinados, fazendo com que o sentimento de tensão se instale na própria ideia de história. Especificamente em Celan, a tensão que se coloca é a presença irremediável de Auschwitz na letra da poesia e, conseqüentemente, na história singular daquele que escreve, de modo que, no ensejo de dar voz aos cadáveres, o poeta adota uma noção de historiografia atenta aos discursos obscurecidos e soterrados pelo historicismo continuísta. Ademais, em uma poética que se propõe autorreflexiva perante a enormidade do massacre, a marca da história não pode ser lida apenas em seus momentos positivos, pois é justamente nas catástrofes e nas ruínas que reside a possibilidade de que o discurso poético – imbuído de história – seja capaz de colocar em questão a própria realidade em que se insere, trazendo à luz a voz dos soterrados.

Tendo isso em consideração, nosso procedimento de análise da história na poesia celaniana busca apresentar-se como uma *“firme defesa do ponto de vista da poesia e do poeta como lugar de um possível discurso sobre a história”* (SISCAR, 2010, p. 92, grifos nossos). Nesse sentido, indo na direção dos poemas, buscaremos destacar alguns aspectos que forneçam

conteúdo para a afirmação de que a história como catástrofe é um importante referencial na poética de Celan, ao passo que reconhecer essa catástrofe na letra da poesia nada mais é do que fazer jus à máxima benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012a, p. 13). Desse modo, tendo como ponto de partida as colocações apresentadas anteriormente, demonstraremos no *corpus* selecionado a preponderância da contra-história ou da negatividade histórica em Celan, a fim de avistarmos o tenso movimento de *presentificação* de Auschwitz aliado à ideia de que, após o evento de extermínio, a poesia possível é aquela capaz de pensar a barbárie sem cair na tentação de suavizá-la. Assim, iniciamos as análises com o poema “Aos pares” (“Zu Zweien”), da obra *De limiar em limiar* (*Von Schwelle zu Schwelle*), de 1955.

AOS PARES

Nadam os mortos aos pares,
aos pares, banhados em vinho.
No vinho em que te afogaram
os mortos nadam em pares.

Do cabelo fazem tapetes,
ajudando-se; depois
lança mais uma vez os dados,
desce ao fundo olhar dos dois.

(CELAN, 1993, p. 47)¹

¹“ZU ZWEIEN// Zu
zweien schwimmen
die Toten./ zu zweien,
unflossen von Wein./ Im
Wein, den sie über dich
gossen, / schwimmen
die Toten zu zweien///
Sie flochten ihr Haar
sich zu Matten./ sie
wohnen einander bei. /
Du wirf deinen Würfel
noch einmal/ und tauch
in ein Aug der Zweien.”
(CELAN, 1993, p. 46).

Composto de duas estrofes de quatro versos, “Aos pares” oferece imagens fortes que remetem ao acontecimento do extermínio. Podemos perceber, na tradução realizada por João Barrento, a supressão dos pronomes *Sie* (Eles) e *Du* (Tu) referentes ao primeiro e ao terceiro verso da segunda estrofe. Acreditamos que tal apagamento compromete o caráter fúnebre do diálogo que o poema tematiza, de modo que o *antagonismo* entre aqueles que dialogicamente se confrontam se vê prejudicado devido a não *presentificação* dos vetores

dialógicos que simbolizam, a nosso ver, os mortos, os tecelões dos cabelos, e os algozes, que apostam nos dados o destino dos mortos. Afirmamos a estrutura dialógica antagônica, pois, em um dos polos do diálogo, temos o pronome “*Sie*” remetendo aos mortos – banhados em sangue e vinho –, cujos restos são utilizados como matéria prima de fazer tapetes, evidenciando uma *práxis* dos campos de extermínio que fala diretamente da realidade mortuária de Auschwitz. Contudo, o outro do diálogo, o *Du*, é aquele que lança os dados, o algoz e responsável pelos destinos dos mortos. No entanto, o jogo de dados não pode aqui ser entendido conforme a leitura de Kothe (2016, p. 391), de que “[t]udo se torna aposta” e “não há certeza nenhuma quanto ao resultado”, pelo contrário, podemos dizer que no poema celaniano os dados estão “viciados”, ou seja, são exemplos maximizados de controle, pois reproduzem continuamente o mesmo resultado, a saber: a morte daqueles sujeitados aos mandos e desmandos dos algozes.

Seguindo a letra do poema, a primeira estrofe, como uma espécie de leitura histórica a contrapelo, parece interrogar-se, pela remissão à imagem do vinho, sobre a assunção teológica do extermínio. Como se sabe, o vinho é elemento essencial para a liturgia e a escatologia cristã, inclusive é entendido como um símbolo da aliança entre o divino e o terreno ao remeter ao sangue do Cristo crucificado. Nesse sentido, a remissão feita ao vinho não pode ser descartada, pois podemos aproximá-la, nos atos do banhar-se e afogar-se em vinho, do acordo realizado pelo Papa Pio XI que, inicialmente, conferia aprovação ao regime nazista, ao invés de condená-lo, sujeitando, assim, à premissa cristã uma parte de responsabilidade com o acontecimento.

Dando sequência à análise do *corpus* selecionado, outro poema importante para a discussão da perspectiva histórica em Celan é “*Schibboleth*”, da obra *De limiar em limiar*.

SCHIBBOLETH

Junto com as minhas pedras,
que foram crescendo com lágrimas
por trás das grades,

fui arrastado
para o meio da praça,
ali,
onde a bandeira desfraldada, à qual
não prestei juramento nenhum.

Flauta,
dupla flauta da noite:
pensa na escura
vermelhidão gêmea
em Viena e Madrid.

Põe a tua bandeira a meia-haste,
Recordação.
A meia-haste
para hoje e sempre.

Coração:
dá-te também aqui a conhecer,
aqui, no meio da praça.
Chama-o, ao Schibboleth, grita-o
para a estranheza da pátria:
Fevereiro. *No pasarán.*

Unicórnio:
tu sabes das pedras,
tu sabes das águas,
vem,
eu levo-te até
às vozes
da Estremadura.

(CELAN, 1993, p. 63-65)²

²“SCHIBBOLETH ///
Mit samt meinen Steinen,
/ den großgeweinten /
hinter den Gittern, //
schleiften sie mich / in
die Mitte des Marktes, /
dorthin, / wo die Fahne
sich aufrollt, der ich /
keinerlei Eid schwor.
// Flöte, Doppelflöte
der Nacht: / denke der
dunklen / Zwillingröte
/ in Wien und Madrid.
// Setz deine Fahne auf
Halbmast, / Erinnerung.
/ Auf Halbmast / für
heute und immer. II
Herz: gib dich auch hier
zu erkennen, / hier, in
der Mitte des Marktes.
/ Rufs, das Schibboleth,
hinaus / in die Fremde
der Heimat: Februar. No
pasarán. // Einhorn: du
weißt um die Steine, /
du weißt um die Wasser,
/ komm, / ich führ dich
hinweg / zu den Stimmen
/ von Estremadura.”
(CELAN, 1993, p.
62-64).

Na perspectiva aqui delimitada, o termo *Schibboleth* é entendido como uma concentração singular de datas e acontecimentos a serem recuperados, cuja força de rememoração destaca, sobretudo, a possibilidade de outra leitura da história. Contudo, o *Schibboleth* é também uma contrassenha, ou melhor, uma cripta onde permanecem guardados os segredos do poema obscuro e “heterogêneo a toda totalização interpretativa” (DERRIDA, 1986, p. 50 – tradução nossa). Desse modo, “*Schibboleth*” permite que, com base na visualização de uma misteriosa “interrelação surpreendente de referências díspares” (BOLLACK, 2005, p. 292 – tradução nossa), seja possível iluminar uma leitura da história que diverge de seu fluxo continuísta. Isso ocorre no momento em que o “*Schibboleth*” prioriza as imagens poéticas que sugerem o não apaziguamento das tensões, mas, pelo contrário, sugerem a radicalização das tensões em uma estrutura que põe em evidência as ruínas e as vozes soterradas pela marcha finalística da história.

Retornando ao poema, podemos inferir a demarcação de dois acontecimentos históricos precedentes ao evento de Auschwitz que estão intrinsecamente relacionados com a situação do judeu, a saber: a expulsão dos judeus da Península Ibérica e a Guerra Civil Espanhola. Em “*Schibboleth*”, a data que marca e acentua a irrupção dos acontecimentos é *Februar* (fevereiro), mês que contém tanto o edito de expulsão dos judeus, proclamado pelos monarcas católicos Fernando II de Aragão e Isabel I de Castela em 1492, quanto a vitória em 1936 da *Frente Popular* como partido contrário ao grupo fascista do general Francisco Franco, a *Falange*. Em ambos os sentidos, o *Schibboleth* – enquanto data referencial – traz à tona acontecimentos relevantes para o poeta judeu.

Nos versos da primeira e da segunda estrofes, é possível avistar, no ato de não prestar juramento a nenhuma bandeira, o copertencimento do poeta àqueles que foram expulsos, ao passo que tal atitude poética revela a condição apátrida de Celan, despojado de morada e comumente taxado como errante e estrangeiro em terras alheias. Ademais, a bandeira que se desfralda e não fornece abrigo de modo algum pode ser lida como um símbolo de identificação para o poeta e para com

quem ele caminha. Assim, Celan, junto a sua origem e suas recordações, une-se à turba dos parentes expulsos, poetificando a transformação da expulsão em um sentimento intermitente de luto que permanece gravado na essência judaica.

De acordo com Derrida, a remissão feita pelo poema às capitais Viena e Madri constitui-se como um outro *Schibboleth*, no sentido em que este último reúne “a mesma configuração de acontecimentos, selados pelo mesmo aniversário em fevereiro” (DERRIDA, 1986, p. 47 – tradução nossa). Convém então ressaltar que, para o filósofo franco-argelino, o *Schibboleth* também “permite passar, atravessar, transferir” (DERRIDA, 1986, p. 47 – tradução nossa) e unir as capitais austríaca e espanhola através de uma similaridade histórica que marca a atmosfera política e social em questão, a saber, a irrupção das mentalidades fascistas influenciadas por Hitler nos terrenos espanhol e austríaco³. Entretanto, a estrofe que se inicia com “Coração” (*Herz*) é, nessa perspectiva de traçar em Celan a irrupção de acontecimentos que colocam em questão o *continuum* histórico, a mais importante. Ao iniciar o verso com “Coração”, talvez o poeta fale diretamente ao seu próprio coração, ou seja, em um raro, porém luminoso, momento de esperança, a poética celaniana traz à tona um evento histórico simbolizado por aqueles que disseram *não* à escalada do fascismo. É interessante ressaltar o retorno ao *Schibboleth* simbolizado pela praça como paisagem onde se conjugaram, sob o signo de fevereiro, dois acontecimentos históricos distintos, conforme dissemos anteriormente, a expulsão dos judeus e o coro de afirmação do *não* perante o fascismo.

“*No pasarán*”, expressão intraduzível, justamente, pelo teor de historicidade que carrega em si mesma, capaz de demarcar um ponto de ruptura com a escrita histórica dos vencedores e de desvelar um momento crítico em que a história é *interrompida* pela potência do *não* das vozes vencidas. Nesse sentido, quando a palavra do *não* é tomada pelo poeta, ela se torna um *Schibboleth*, isto é, uma palavra que une, ao mesmo tempo, acontecimentos e datas, expulsão e afirmação e, sobretudo, o poeta e as vozes a serem lembradas. Em outros termos, o *Schibboleth*, na potência que o *não* dos vencidos lhe confere, configura-se como um interromper histórico que necessita

³Sobre a situação política na Áustria, fazemos referência à negociação entre o chanceler austríaco Kurt Schuschnigg e Adolf Hitler, em fevereiro de 1938, que permitiu aos nazistas ocuparem importantes cargos governamentais na Áustria. Tal intervenção-política nazista, posteriormente, resultou na ocupação e anexação (“*Anschluss*”) da Áustria ao Terceiro Reich, em março de 1938.

4“O TODO EM UM” /// Treze de fevereiro. Na/ boca do coração/ desperto o **Schibboleth**./ Contigo/**peuple**/ de Paris. **No pasarán**. // Ovelhinha à esquerda: o, Abadias,/ o ancião de Osso, vinho com os cachorros/ através do campo, no exílio/ se eleva uma branca nuvem/ de nobreza humana, nos disse/ na mão a palavra que necessitávamos, era/ o espanhol dos pastores, dentro, // a luz de gelo do cruzeiro “Aurora”:/ a mão do irmão saudando com a/ venda retirada dos olhos grandes/ como a palavra - Petrópolis, a/ cidade peregrina dos inviolados te/ chega também a ti, rudimentarmente, ao coração. // Paz as cabanas!” [IN EINS/// Dreizehnter Febr. Im Herzmund/ erwachte Schibboleth. Mit dir, / **Peuple**/de Paris. **No pasarán**. Il Schäfchen zur Linken: er, Abadias, / der Greis aus Hucsca, kam mit den Hunden / über das Feld, im Exil / stand weiß eine Wolke / menschlichen Adels, er sprach / uns das Wort in die Hand, das wir brauchten, es war / Hirten-Spanisch, darin, /// im Eislicht des Kreuzers «Aurora»: / die Bruderhand, winkend mit der / von den wortgroßen Augen / genommenen Binde - Petropolis, der / unvergessenen Wanderstadt lag/ auch dir toskanisch zu Herzen. // Friede den Hätten!] (CELAN, 1999, 187-188, tradução e grifos nossos]

ser rememorado e reconfigurado para a consolidação de outro discurso da história. Esse *não* é uma palavra impregnada de historicidade que não se curva à hegemonia do discurso histórico vencedor, sendo, principalmente, uma palavra de memória que se filia à poesia com a finalidade de revelar a história obscurecida daqueles cujas vozes não foram ouvidas, simbolizando, para dizermos em conjunto com Derrida, “um aperto de mãos, cifra de reconhecimento, signo de filiação, palavra de ordem política” (DERRIDA, 1986, p. 46 – tradução nossa).

A expressão “*No pasarán*”, repetida pelo poeta em “*In Eins*” (“*Todos em um*”)⁴, de *A rosa de ninguém* (*Die Niemandrose*), 1963, tem o seu teor radicalizado quando se conjuga com outras expressões intraduzíveis que dizem de momentos históricos no qual a resistência do *não* se fez valer contra a narrativa global do historicismo. Assim, *Schibboleth* torna-se também uma cifra que se revela na constelação que reúne os fragmentos do histórico obscurecido, exigindo daquele que a contempla um posicionamento ativo frente ao que se ilumina carregado de tensões. Diante disso, defendemos que o “*No pasarán*” fortalece a concepção da poética celaniana como autorreflexiva, como uma poética que não apenas procura trazer à tona outro prisma de observação relevante para a história, como também entende que a poesia não pode ser um simples adorno do real, pelo contrário, ela tem a necessidade de dizer a realidade apontando para os momentos em que as tensões presentes nela ecoam de modo contrário às ideias que a dominam. Ao ser contra, a palavra poética, que se aproxima da realidade, tanto coloca a história a contrapelo – ao dar a ver os momentos que subjazem à estrutura histórica do *continuum* –, quanto demole a ideia de uma realidade positiva que funciona harmonicamente no momento em que a pluralidade das tensões da realidade é colocada em primeiro plano.

Em diálogo com a situação destrutiva de “*Schibboleth*”, o poema “*Quimicamente*” (“*Chymisch*”), de *A rosa de ninguém*, torna-se extremamente eloquente:

QUIMICAMENTE

Silêncio, fundido como ouro,
em mãos
carbonizadas.

Grande, cinzenta,
forma-irmã
próxima como tudo o que se perdeu:

Todos os nomes, todos aqueles
nomes queimados
juntamente. Tanta
cinza por abençoar. Tanta
terra ganha
sobre
os leves, tão leves
anéis
da alma.

Grande. Cinzenta. Sem
escórias.

Tu, outrora.
Tu com a flor
pálida, mordida.
Tu na torrente de vinho.

(Não é verdade que também a nós
nos despediu este relógio?
Bom,
bom, como a tua palavra passado por aqui morreu.)

Silêncio, fundido como ouro, em
mãos carbonizadas,
carbonizadas.
Dedos, finos como fumo. Como coroas, coroas de ar
ao redor --
Grande. Cinzenta. Sem
Rastro.
Ré-
gia.

(CELAN, 1993, p. 107-109)

“Quimicamente” não esconde a dureza de suas palavras sob um véu de falso hermetismo, pelo contrário, as suas imagens revelam, logo de início, que o enfrentamento com a realidade histórica é uma árdua, porém necessária tarefa do poeta e, conseqüentemente, da poesia após Auschwitz. O termo *chymisch*, que intitula o poema, pode referir-se, tanto à química enquanto disciplina científica responsável pela catalogação e determinação das propriedades elementares, quanto ao procedimento alquimista da redução das coisas aos seus elementos primários. A segunda alternativa parece se afirmar de modo mais significativo em “Quimicamente”, pois talvez dialogue diretamente com a barbárie que se faz presente no poema, de modo que, como se sabe, através de um processo quimicamente estabelecido, os judeus foram reduzidos aos seus elementos primários, isto é, a cinzas. Dizemos quimicamente porque o procedimento que levou à Solução Final das câmaras de gás e dos crematórios foi fruto de experiências científicas que, ao fim e ao cabo, determinaram o composto químico *Zyklon B* como o modo mais eficaz de matar. Tendo isso em vista, talvez seja possível afirmar que o poema “Quimicamente” funciona, desde seu emblemático título, como uma alegoria para o evento de extermínio. Assim, contrário à louvação positivista que celebra os avanços das disciplinas científicas que prometem suavizar a luta do homem pela sobrevivência, “Quimicamente” acentua o caráter mortuário presente em tais disciplinas quando essas têm a sua utilização direcionada para fins de propagação da morte.

Na primeira estrofe, é possível indagarmos de qual silêncio (“*Schweigen*”) o poeta fala? Defendemos que talvez esse silêncio seja aquele que recobre as palavras e as vozes dos mortos que se colocam como ouro (*Gold*), isto é, como um tesouro a ser recuperado pelo eu lírico, sujeito capaz de romper com o silêncio para fazer reluzir as palavras carbonizadas, como possibilidade de um outro viés discursivo para o acontecimento. Contudo, a grande e cinzenta ameaça da morte silenciosa, e, conseqüentemente, do esquecimento, espreita a recuperação de tais palavras, visto que a morte é a “forma-irmã” (*Schwestergestalt*) do discurso perdido e sua presença se faz inseparável das palavras a serem recuperadas. Morte que, radicalmente, se coloca como uma sombra no percurso de recuperação da letra dos assassinados, ao passo

que a palavra do poeta parece ser tomada pelo desespero perante tamanha destruição mortuária, conforme podemos inferir nos seguintes versos: “Todos os nomes, todos aqueles/ nomes queimados/ juntamente.” (*Alle die Namen, alle die mit-/ verbrannten/ Namen.*)⁵. É importante atentarmos que Primo Levi (1988), em tom testemunhal – não menos desesperador –, ressalta que a verdadeira iniciação daquele que, despojado de tudo, se tornara uma “criatura dos campos” se dá com a perda do nome por meio de um novo batismo, ou seja, da inscrição do número de identificação tatuado no braço. Nesse sentido, podemos indagar se o que encontramos nas palavras de Celan e nas de Levi não é senão a confirmação e ampliação da perda de qualquer possibilidade de existência subjetiva perante Auschwitz.

Seguindo pela terceira estrofe, avistamos uma analogia entre o extermínio e a teologia cristã, de modo que a última, assumindo as vestes do negativo, funcionaria como uma celebração do extermínio no ato de conferir bênçãos às cinzas. É de conhecimento comum o rito cristão de abençoar as cinzas, que trabalha com a rememoração da fragilidade do homem perante a grandeza da santidade Divina e o arrependimento dos pecados cometidos. Entretanto, ao preceder os versos que revelam a atividade de apagamento do sujeito na queima dos nomes, talvez o ato de conceber bênção às cinzas, destacado pelos versos, “Tanta/ cinza por abençoar” (*Soviel/ zu segnende Asche*), alegorize um tom teológico de aceitação dos procedimentos realizados em Auschwitz, em diálogo com o que foi dito sobre o poema “Schibboleth”. De todo modo, parecemos, na letra do poema, tratar-se de um ritual negativo, isto é, de uma celebração que tem a figura da morte como destino teleológico depositado no acumular das cinzas, ao passo que a sentença proferida pelo algoz, surpreendentemente, atinge um espectro quase transcendental.

É preciso estar atento ao quão perturbador é a teima do diálogo em persistir no terreno lúgubre de “Quimicamente”, pois dificilmente se pode determinar com quem o poema fala. Talvez o diálogo seja travado com a morte, figura que se faz grande (*Große*) e cinzenta (*Graue*) a fim de reforçar o seu local de presença na letra celaniana. Ou talvez o diálogo se dê com a própria palavra que o poeta intenta resgatar, palavra que, no outrora, foi botão de flor (*Knospe*) – campo fecundo

⁵ Acerca dos nomes que se juntam como rastros da barbárie cometida, o trabalho *Nomes próprios - Proper names - 1996/1998* da artista plástica Leila Danziger oferece uma importante contribuição para o assunto. Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/sobre-1-c06e>

de onde proveio o referencial celaniano do amor materno e da tradição literária alemã, a *Muttersprache* (língua materna) celaniana –, mas que agora é botão dilacerado, tomado pela palidez cadavérica e desfeito na torrente de vinho, símbolo inquestionável do sangue.

Por fim, na estrofe final do poema, temos a repetição de suas presenças determinantes: a palavra silenciosa – fundida por mãos carbonizadas – a ser recuperada, a grande e cinzenta sombra da morte e o irremediável esquecimento que revela sua intenção nos últimos versos, qual seja, a de produzir o “sem rastro” (*Fährtelose*). Destacamos que, de modo singular, “Quimicamente” reúne imagens que, além de remeterem diretamente ao acontecimento de barbárie, reforçam a primazia do negativo na poesia celaniana, já que o poema não apenas fala sobre a necessidade de recuperar do esquecimento as palavras e, conseqüentemente, a memória dos mortos perante a enormidade da morte em massa, como também coloca em evidência a história do corpo reduzido quimicamente contra a plenitude do humano que se desenvolve, positivamente, no *continuum* histórico.

Evidentemente que a preponderância de Auschwitz como acontecimento a ser recuperado nos poemas não se resume à análise dos poemas supracitados, pois, como afirma Bollack, o acontecimento de barbárie torna-se, na palavra celaniana, “a referência mais importante, senão a única” (BOLLACK, 2005, p. 15 – tradução nossa).

Levando tudo isso em consideração, podemos defender que é a partir da barbárie, de sua origem inquestionável (datada no 20 de janeiro), que a poesia de Celan adquire sua forma combativa, autorreflexiva, contrária às tentativas de apaziguamento ou embelezamento da realidade. Dizemos ainda que, em Celan, o tempo parece se imobilizar nesse acontecimento insuperável de tal modo que a sua proposta poética se torna inundada pela experiência individual. Entretanto, não se trata somente de dar voz a um indivíduo singular abalado por uma experiência traumática, mas de fazer com que uma voz singular seja capaz de falar em nome do coletivo, isto é, de dizer dos outros que foram despojados de sua capacidade de falar por meio do extermínio em massa. Nesse sentido, Celan se destaca como um poeta da alteridade, ou, nas palavras de Emmanuel Levinas, como construtor de

um “poema que vai em direção ao outro” (LEVINAS, 2008, p. 19 – tradução nossa). Não um outro idealizado na figura plena do Ser, mas, antes de tudo, o oprimido no sentido benjaminiano do termo; o outro subjugado pelo continuísmo da história que renega suas palavras, relegando a elas e a eles o peso brutal do esquecimento. Assim, ao falar singularmente em nome do outro que é seu igual – daqueles que na pele trazem a mesma marca da circuncisão –, a poesia de Celan instaura um tempo no qual os discursos fragmentados atingem a potencialidade de serem ouvidos e reconsiderados para a reconstrução da narrativa historiográfica.

Se, no tocante à história, a polarização ocorre entre o historicismo dominante que tem o progresso como ideologia e uma perspectiva historiográfica de resgate dos discursos e acontecimentos obscurecidos pela marcha progressista da história, na esfera da memória, por sua vez, a dualidade se condensa na dinâmica entre a memória e o esquecimento. De modo geral, Celan parece empreender uma espécie de trabalho de rememoração de Penélope⁶, constituído da tensão entre o *imperativo* de lembrar o extermínio, transformando-o em uma experiência histórica mais vasta, e a *necessidade* de esquecer o ocorrido, ou de recorrer a um esquecimento terapêutico, contudo, impossível. A fim de destacar a tensão entre memória e esquecimento, bem como o modo como os rastros memorialísticos se iluminam na letra celaniana, procederemos por meio da ilustração dos conceitos tomando para tal alguns poemas de Celan.

Para Harald Weinrich (2001), o título da obra inicial do poeta, *Papoila e Memória (Mohn und Gedächtnis)* de 1952, já indica a estrutura tensionada entre a memória e o esquecimento, pois, segundo o crítico, em contraposição à imagem da papoila (*Mohn*), que “no título desse volume de poemas se liga ao esquecimento” (WEINRICH, 2001, p. 244), temos a esfera da memória que reclama seu local central no desenvolvimento de sua poética⁷. Em *Papoila e memória*, poemas como “A areia das urnas” (“*Der Sand aus den Urnen*”) e “Recordação da França” (“*Erinnerung an Frankreich*”) podem servir como exemplos para a leitura da dinâmica entre a memória e o esquecimento. Segue, então, a análise de ambos os poemas, tomando a supracitada tensão como mote investigativo:

⁶ Apropriamo-nos da metáfora utilizada por Benjamin (2012b), no ensaio “A imagem Proust”, a fim de nos referirmos, nesse primeiro momento, à complexa dinâmica entre lembrar e esquecer presente na obra de Celan.

⁷ No poema “A eternidade” (“*Die Ewigkeit*”), Celan explicita a papoila como imagem do esquecimento ao referir-se a no seguinte verso: “fresca como a papoila do esquecimento” (“*frisch wie der Mohn des Vergessens*”) (CELAN, 2014, p. 24-25). Vide que o esquecimento é flor recém-florida e ainda fresca que, de antemão, podemos opor à dureza da pedra memorialística que permanece monumental contra as lufadas de frescor do esquecimento.

A AREIA DAS URNAS

Verde-bolor é a casa do esquecimento.
Diante de casa portão flutuante azuleia o teu músico decapitado.
Bate no tambor feito musgo e amargo pelo púbico;
Com o dedo do pé ulcerado desenha a tua sobrançelha na areia.
Desenha-a maior do que era, e o vermelho dos teus lábios.
Tu enches aqui as urnas e alimentas o teu coração.

(CELAN, 1993, p.7)⁸

⁸“Der Sand aus den
Urnen/// Schimmelgrün
ist das Haus des
Vergessens./ Vor jedem
der wehenden Tore
blaut dein enthaupteter
Spielmann./ Er schlägt
dir die Trommel aus Moos
und bitterem Schmhhaar;/
mit schwärender Zehe
malt er im Sand deine
Braue./ Länger zeichnet
er sie als sie war, und
das Rot deiner Lippe./
Du füllst hier die Urnen
und speist dein Herz.”
(CELAN, 1993, p. 6)

Em “A areia das urnas” é possível entrever o estancamento do tempo em duas imagens que se opõem: o “Verde-bolor” (*Schimmelgrün*), responsável pelo armazenamento do esquecimento, e a “urna” (*Urne*), o recipiente que contém, em *duplo sentido*, os fragmentos da memória.

Primeiramente, sob o paradigma das “caixas mnemônicas”, as urnas poderiam ser vistas como os objetos em que ocorre a “concretização espacial da recordação” em um “espaço móvel e estritamente limitado” (ASSMANN, 2011, p. 125). Nesse sentido, os fragmentos da memória parecem estar a salvo da corrosão do esquecimento e podem ser mobilizados como uma potência capaz de rearticular o ordenamento do presente. Como potência, a memória, entendida “como uma energia com leis próprias” (ASSMANN, 2011, p. 34), torna-se capaz de romper o invólucro em que está contida e, de modo *duplamente* violento, se colocar, como um referencial indispensável para a configuração dos processos da realidade, incluindo os processos de ordem poética-estética. Sublinhamos o *duplamente*, pois, em sua potência de rearticulação das coisas dadas, a memória inflige sua violência tanto sobre o *status* em que a realidade se funda ao trazer para discussão os acontecimentos, os fatos e os discursos que, até então, encontravam-se à margem dos códigos fundamentais da realidade, quanto sobre aquele (ou aquilo) que porta a referente memória. Portanto, não se trata de afirmar que a memória – de modo especial em Celan – é uma simples arte mnemônica fincada na técnica de ordenação, arquivamento e catalogação dos acontecimentos que, ao final, se torna um espaço de conhecimento acumulado cujo valor é inestimável, mas cuja possibilidade de reordenação das coisas é praticamente inexistente. A memória celaniana é uma potência

construtora de realidade que não pode deixar de ser entendida como a “formadora da identidade” (ASSMANN, 2011, p. 33) daquele que escreve, podendo, inclusive, transcender a esfera individual – rompendo os limites da urna como caixa mnemônica singular – e fundar-se como algo coletivamente compartilhado.

Outro sentido que subsiste na urna celaniana e caminha paralelamente com a potencialidade violenta que reside na memória é a ideia de que a urna pode significar, em tons alegóricos, a presença da morte na própria memória, ao se aproximar da imagem da vala comum (*Massengrab*) onde as cinzas dos judeus eram depositadas após a cremação dos corpos. Assim, a urna seria um objeto de rememoração no qual estaria contida a lembrança da morte e da barbárie cometida na Shoah. Desse modo, na urna que paradoxalmente armazena e libera com violência o duro espectro da morte, faz-se determinante o complexo de rememorações que compõe a memória celaniana. Logo, podemos afirmar que falar de memória em Celan é falar de uma memória tomada pelo sentimento irremediável de perda e consumida pela figura gigantesca da morte. Nas palavras de Centeno – cujo tom certo é importante para o presente desenvolvimento –, a memória de Celan é uma “memória negra ou vermelha de sangue – da vida para a morte, do Verbo para o silêncio” (CENTENO, 1993, p. XVII).

Destacando dois significados, entre tantos outros possíveis, para a urna na leitura dos mencionados versos de “A areia das urnas”, podemos inferir que: a) na imagem da urna como caixa mnemônica⁹, a oposição entre o esquecimento e a memória se dá a ver com mais clareza, pois os polos opostos se encontram evidenciados. Isto é, trata-se de identificar a tensão existente entre a força do esquecimento que corrói os resíduos da memória – como *imagem do embolorar* que, posteriormente, dá fim às coisas armazenadas – e a tarefa do poeta em construir um recipiente que não só contenha os fragmentos memorialísticos, mas que, principalmente, os preserve para a utilização poética posterior como contestação das políticas do esquecimento; por outro lado: b) como representação da rememoração efetiva da morte, a urna parece, através de uma transfiguração de seu lugar comum¹⁰, revelar-se como o elemento no qual a memória das cinzas e dos resíduos

⁹ Especulamos que a imagem dos cântaros (*Krüge*), presente no poema “Os cântaros” (“*Die Krüge*”) (*Papoila e memória*), também funciona como uma caixa mnemônica, contudo, conforme parece ser possível inferir nos versos: “Nas longas mesas do tempo/ bebem os cântaros de Deus” (“*And den langen Tischen der Zeit/ zechen die Krüge Gottes*”) (CELAN, 1993, p. 23-23), os cântaros talvez resguardem uma memória teológica, isto é, a rememoração do pacto firmado entre Deus e o povo de Israel, uma vez que estes sentam-se à mesa de Deus e nela bebem de suas palavras. Algo que, conforme mostramos com a análise de “Salmo”, durante e depois de Auschwitz, tornou-se impossível.

¹⁰ Na esteira de Arthur Danto (2010) em *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte* (*The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*), para quem a obra de arte é capaz de ressignificar o entendimento atribuído a um determinado objeto ao incorporar um significado que não é pertencente ao objeto comum, a Urna celaniana no momento em que é entendida como a *Massengrab*, opera uma ressignificação do seu entendimento comum e orienta um novo entendimento para si como recipiente mnemônico, isto é, como objeto no qual a lembrança da morte está, indiscutivelmente, impressa.

será empregada no combate à operação de um esquecimento amplo e irrestrito dos assassinatos. Nesse sentido, Peter Szondi (2005) deixa clara a dimensão que a memória assume em Celan como uma espécie de compromisso ético irrevogável travado entre o poeta e aqueles que pereceram em Auschwitz. Segundo o crítico,

Se há memória – *Gedächtnis, Eingedenken* – é graças aos rastros que foram deixados pelas vítimas que a memória retorna. Graças à palavra. Porém, o que constitui essa memória, e o que faz dela não só um dever, como também uma necessidade poética, é o que atesta a força criadora do verbo, quer dizer, a origem verbal da realidade – ao menos aquela que verdadeiramente importa. Assim, a evocação dos campos de extermínio não é somente a finalidade da poesia de Celan, mas, sobretudo, sua condição. (SZONDI, 2005, p. 94, tradução nossa).

Como dito antes, não se trata da realização do inventário de acontecimentos passados que repousam na memória, mas, pelo contrário, de como os rastros que se conservam na memória – como urna oposta ao esquecimento e objeto que, em potência, preserva a violência cometida – atuam como o substrato obscuro das palavras celanianas, de modo que tal substrato se coloca como um dos paradigmas para a confecção poética de Celan. Assim, a memória dos horrores – a constelação das faces, dos nomes, dos restos e dos traços corporais do cadáver – determina o caminhar de uma poesia que, diante do horror, não desvia os olhos, mas toca a negrura da memória com mãos feridas de barbárie. A “origem verbal da realidade”, de que fala Szondi, assume o peso de tecer uma perspectiva poética que tenha como ética a rememoração dos assassinados com a certeza de que a poesia não pode, sem trair a si mesma, se eximir, de resgatar a lembrança dos mortos para dar-lhes voz. Desse modo, através da incorporação reflexiva dos rastros da barbárie como matéria ética essencial de sua poesia, Celan parece alinhar-se à exigência adorniana de que o pensamento e o agir devem ser direcionados de “tal modo que Auschwitz não se repita, de tal modo que nada desse gênero aconteça” (ADORNO, 2009, p. 302).

Retornando à tensão existente em “A areia das urnas”, em contraposição à urna, temos a *imagem do bolor*, que atua como morada para o esquecimento. Sendo assim, nos versos que dão

início ao poema, o poeta diz o seguinte: “Verde-bolor é a casa do esquecimento” (*Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens*). Comparando o título do poema com seus versos iniciais, parece-nos que a dinâmica entre lembrar e esquecer se instaura, pois, uma vez sujeita ao embolorar proveniente do esquecimento, a memória se torna frágil como areia. Desse modo, talvez o esquecimento aqui tematizado simbolize o agir do tempo sobre a memória do poeta, ação capaz de tornar frágil, embolorada e, por fim, inútil a potencialidade memorialística para a reconfiguração do presente. Assim, as palavras de Celan não poderiam ser vistas como palavras-de-memória, mas sim como palavras-de-areias, isto é, palavras que são facilmente levadas pelo vento – consumidas pelo tempo –, em suma, palavras incapazes de se fixar tanto nos ouvidos do poeta quanto na memória daquele que as lê. Assim, cabe ao poeta, conforme o poema deixa antever em seus versos finais, alargar a imagem da urna a fim de que ela, por sua vez, conserve as palavras em sua potência de rememoração para que, ao fim e ao cabo, as palavras-de-memória se tornem capazes de, alimentando o coração daquele que as expressa, trazer à tona as vozes familiares daqueles que estão mortos.

De modo iluminador, essa tarefa de resgatar as vozes familiares parece reluzir no poema “Recordação de França” (*Erinnerung an Frankreich*):

¹¹ “ERINNERUNG
AN FRANKREICH///
Du denk mit mir: der
Himmel von Paris, die
große Herbstzeitlose.../
Wir kaufen Herzen bei
den Blumenmädchen:/
sie waren blau und
blühten auf im Wasser./
Es fing zu regnen an
in unserer Stube,/ und
unser Nachbar kam,
Monsieur Le Songe, ein
hager Männlein./ Wir
spielten Karten, ich
verlor die Augensterne;/
du liehst dein Haar mir,
ich verlors, er schlug,
ins nieder./ Er trat zur
Tür hinaus, der Regen
folg’ t ihm./ Wir waren
tot und konnten atmen.”
(CELAN, 1993, p. 8-9).

RECORDAÇÃO DE FRANÇA

Tu pensas comigo: o céu de Paris, o grande narciso do outono...

Comprávamos corações na florista:

eram azuis e floresciam na água:

Começou a chover no nosso quarto,

e veio o nosso vizinho, Monsieur le Songe, um magricela.

Jogávamos às cartas, eu perdi as meninas-dos-olhos;

tu emprestaste-me o teu cabelo, eu perdi-o, ele derrotou-nos.

Saiu pela porta, a chuva seguiu-o.

Estávamos mortos e podíamos respirar.

(CELAN, 1993, p. 8-9)¹¹

Segundo Bollack (2005, p. 70 – tradução nossa), “Recordação da França” se constitui como um “objeto de recordação que se vê arrastado para uma concentração particular de memória, transportado para os escombros da guerra de 1939-1945”. Em nossa perspectiva, o poema é um diálogo travado em um raro momento de esperança de que, através das vozes que se intercalam num pensar conjunto, “Tu pensas comigo” (*Du denk mit mir*), seja possível que a interrogação da memória traga as respostas para a necessidade de confrontar-se com Auschwitz. É um *breve e infecundo* instante de iluminação em que o poeta parece não estar sozinho diante da dor esmagadora que se entranha na rememoração e, conseqüentemente, nas palavras – frutos do lembrar. Entretanto, essa colaboração revela-se fadada à derrota, pois um terceiro vetor de tamanha força se insere na estrutura dialógica: o ele (*Er*). Esse que derrota e assassina parece ser o que se avizinha das recordações, o *Monsieur le Songe*, o espectro magricela do sonho transfigurado em pesadelo que, de modo especial, se aproxima do Homem de Areia (*Der Sandman*), de E.T.A. Hoffman, devido à predileção pelos olhos: “eu perdi as meninas-dos-olhos” (*ich verlor die Augensterne*), diz o eu lírico, antes de revelar a derrota precedida pela perda dos cabelos da amada.

Todo esse movimento que conduz o poeta e as vozes que falam com ele à derrota coloca em evidência que até mesmo uma concentração particular de memórias não pôde deixar de se contaminar pela presença dominante do acontecimento de barbárie. Nesse sentido, inclusive os momentos em que o poeta pensa em conjunto com aqueles que lhe são especiais, momentos em que a língua se torna um pequeno manancial de esperança depositado na recordação compartilhada, estão indiscutivelmente marcados pela morte que contamina o cerne do pensar, do lembrar e do poetizar.

O verso que finaliza o poema: “Estávamos mortos e podíamos respirar” (*Wir waren tot und konnten atmen*) aproxima-se da colocação de Siscar acerca da relação entre a palavra do poeta, seu sacrifício e a possibilidade de salvação, de modo que, para o crítico, “[p]articipar da culpa do outro significa, também, abalar a indenidade – a soberania e a salvação” (SISCAR, 2010, p. 47). Incluir-se no coro dos mortos significa que o poeta atribui a si a mesma culpabilidade conferida aos mortos por parte dos algozes. Quando Celan assume essa perspectiva, a

de estar morto e poder respirar, atesta a responsabilidade de falar em causa do outro e, principalmente, de rechaçar qualquer positividade relegada ao cadáver por meio de sua assunção ao perdão amplo e irrestrito de seus torturadores. Nesse contexto, não subsiste na poesia de Celan qualquer possibilidade de redenção destinada a ele ou aos mortos.

Caminhando um pouco mais na companhia de Siscar, podemos dizer que a menção à França (*Frankreich*) não é gratuita, uma vez que é possível ampliá-la tanto nos termos de uma filiação celaniana à tradição poética francesa – no sentido de, em tons de Mallarmé, alargar a linguagem até às últimas consequências, conferindo-lhe a possibilidade de tocar as raias do indizível – quanto de um posicionamento perante a crise de representatividade da poesia. Desse modo, a colocação do crítico de que “o peso do acontecimento”, isto é, o peso da crise da poesia e do poeta na modernidade, “para Baudelaire, é o peso do não poder desviar o olhar, do dever de *dizer tudo* o que diz respeito ao crime, em suma, de explicitar o conteúdo do conflito que se estabelece a partir daí” (SISCAR, 2010, p. 48) aproxima-se do imperativo celaniano de fazer com que a poesia responda ao acontecimento de barbárie, tomando-o como um momento paradigmático para sua continuação. O peso que se coloca para Celan no instante em que, filosoficamente, a possibilidade da poesia é posta em questão é o de revirar os restos memorialísticos do cadáver e fazer frente às ideias que intentam apagar os vestígios da barbárie em poéticas e linguagens apaziguadoras do clamor do negativo e dos discursos dos mortos. Assim, a poética celaniana, aproximando-se mais uma vez de Baudelaire, é também uma poesia da “vítima profanada” (SISCAR, 2010, p. 48) pelas mãos do próprio poeta que, em seu ofício, intenta trazer à luz os apelos fúnebres dessa mesma vítima. Portanto, de modo contrário, profanar a poesia de Celan é exigir que ela fale a linguagem benevolente do perdão e da abertura para restituição daquilo que não é restituível, deixando no esquecimento os gritos excruciantes que ecoaram das câmaras de gás.

Indo em direção a Weinrich (2001, p. 244), vemos que em Paul Celan a tessitura da “lembrança predomina em relação ao esquecimento”. Essa dinâmica entre memória e esquecimento em sua poesia não é apenas uma oposição comum entre esses

pares contrários. Nesse sentido, é interessante lembrarmos a pergunta feita por Paul Ricœur (2007, p. 424): “O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para achar, às cegas, a medida exata de seu equilíbrio com ele?”. Sobre esse emaranhado entre memória e esquecimento, a primeira estrofe de “*Argumentum e Silentio*” (“*Argumentum e Silentio*”), da obra *De limiar em limiar*, oferece uma contribuição importante:

Acorrentada,
entre ouro e esquecimento:
a noite.
Ambos a desejaram.
A ambos se ofereceu.

(CELAN, 1993, p. 69)¹²

¹² “An die Kette gelegt/
zwischen Gold und
Vergessen:/ die Nacht./
Beide griffen nach ihr./
Beide ließ sie gewähren.”
(CELAN, 1993, p. 68).
Noite, ou palavra-noite
(*Nachtwort*), derivada
da negatividade capaz
de contaminar as
fibras da letra poética,
sujeitando esta última
a seguir escura,
silenciosa, manchada,
desde as raízes, pela
negrura do horror
mortuário.

Vejam, portanto, que a noite (*die Nacht*), entendida aqui como metáfora para a palavra poética, se coloca entre o ouro da memória e os benefícios do esquecimento. Assim, ela, a palavra da poesia, situa-se no limiar entre a atividade de rememorar o tesouro dos afogados – a memória dos mortos – e o esquecimento que se coloca como algo desejado, isto é, como uma espécie de remédio e veneno para as dores e as feridas da realidade que acometem o poeta.

No limiar da rememoração e do esquecer, a poesia, ciente de sua insuficiência perante as exigências abissais da rememoração e o desejo frenético do esquecimento, imobiliza-se diante de ambas as noções, pois, de fato, a memória não é capaz de rememorar o evento em sua totalidade e nem se deve deixar consumir pelas águas escuras do *Lete*, o rio do esquecimento. Nesse sentido, torna-se necessário que o poeta se esqueça de si mesmo para que a poesia fale em nome do outro e, desse modo, amplie sua experiência singular de rememoração compartilhada com as vozes mortas. Em outros termos, o poeta tece a memória para dizer em coletivo, esquecendo-se de si mesmo (de sua sanidade, de sua família e, de certo modo, de sua voz) para que a poesia se torne a “PALAVRA-SEIXO” (*VERKIELSENTEN SPRUCH*) (CELAN, 1993, p. 130-131) ou

o selo de compromisso firmado *com* a dureza da memória mortuária e *pela* memória dos mortos, transformando-se, assim, em um “*medium* de memória” (ASSMANN, 2011, p. 196) contra um segundo assassinato, aquele por esquecimento.

A tensão existente entre a memória, enquanto potência capaz de reordenar a realidade, e o esquecimento, aquilo desejado, contudo, impossível, que se ilumina na estofe inicial de “*Argumentum e Silentio*”, percorre a totalidade da obra celaniana de tal modo que parece ganhar corpo no poema “O escrito” (*Das Geschriebene*), de *Sopro, viragem, (Atemwende)*, de 1967:

O ESCRITO cava-se,
o falado, verde-mar,
arde nas enseadas,

nos
nomes liquefeitos
apressam-se as toninhas,

no Nenhures eternizado, aqui,
na memória do sino rui-
doso em – mas onde?,

quem
neste
quadrado de sombra
arfa, quem
debaixo dele
cintila, cintila, cintila?

(CELAN, 1993, p. 129)¹³

¹³ “DAS
GESCHRIEBENE höhlt
sich, das/ Gesprochene,
meergrün,/ brennt in
den Buchten, // in den/
verflüssigten Namen/
schnellen die Tümmeler, //
im geewigten Nirgends,
hier,/ im Gedächtnis der
über-/lauten Gloken
in – wo nur? // wer/ in
diesen/ Schattengeviert/
schmaubt, wer/ unter ihm/
schimmert aufschimmert
auf, schimmert auf?”
(CELAN, 1993, p. 128).

O que se apresenta como material desejado por esse poema senão o escrito (*Das Geschriebene*) e o falado (*Das Gesprochene*)? Nele, para se chegar até o escrito, é necessário cavar e cavar; ele é o vestígio submerso, silencioso e, tal como o falado, tomado pela coloração verde – cor que, em “A areia das urnas”, se refere ao esquecimento –, revela-se nos nomes e nas lembranças liquefeitas de homens reduzidos a cinzas. Contudo,

conforme salientado na terceira estrofe, Celan não sabe de qual fruto sobrevém o escrito e o falado, pois eles estão tanto na memória quanto sujados pelo verde-terra do esquecimento. A memória em que eles se encontram é barulhenta e não permite ao poeta ouvir os frágeis nomes afogados no meio da matéria que deve ser esquecida para dar lugar às vozes que, em potência, são capazes de corresponder à exigência de responder ao acontecimento de barbárie. O travessão (–) que antecede a primeira pergunta, significativo como uma pausa, “mas onde?” (*wo nur?*), sugere a perplexidade de Celan diante da confusa trama de lembrar e esquecer. Mas onde, em qual lugar se encontram os vestígios dos nomes liquefeitos e os restos daqueles que estão mortos?

Na tensão que se instaura entre o verde-terra do esquecimento e a memória ruidosa, o poeta se imobiliza em torno de duas aporias: quem cintila? Quem necessita ser iluminado através de falados e de escritos? Tomando em consideração essas questões, podemos inferir a existência de uma quadratura de sombra (*Schattengeviert*) ou de uma zona de indeterminabilidade que se coloca entre a atividade poética da lembrança e a matéria escrita e falada a ser lembrada, mas é impossível ir além do sombreado – o núcleo de obscuridade permanece. Nesse sentido, a sombra se tenciona como uma dialética imóvel entre a memória e o esquecimento, instaurando, assim, o impedimento da poesia em *ver* (abaixo da terra do esquecimento) e *ouvir* (além da memória que se coloca como ruído) aqueles que, apesar da camada mortuária que se coloca, *cintilam*, brevemente, um conteúdo outro para as ordens da escrita e do falado. Desse modo, próximo de Maurice Halbwachs (1990), é necessário termos a consciência de que o ato do lembrar se torna um ato dependente da relação que o poeta trava com os outros (os mortos) e, sobretudo, da atitude de o poeta de reencontrar-se consigo mesmo e se posicionar como o agente construtor dos laços da lembrança que transcendem a ordem do individual apontando para o coletivo. Assim, dotado da noção de que a lembrança se concentra no laço entre o falar, ao mesmo tempo, *em nome do outro e em causa própria*, a poesia pode alcançar a luminosidade que se coloca para além da cova do esquecimento e dos ruídos que subvertem o direcionamento restaurador da memória.

Podemos, então, apoiando-nos em Ricœur (2007), determinar a visada poética de Celan como uma poesia de *Si mesmo como um outro* (*Soi-même comme un autre*), o que fica claro na postura de rememorar a experiência *vivida* em consonância com a recuperação dos rastros da memória do outro em prol da elevação das experiências perdidas de uma *comunidade* arrasada pelo extermínio, pelas políticas do esquecimento e pelas ações negacionistas e revisionistas.¹⁴

¹⁴ Assim, no sentido de uma rememoração de si (interior) em conjunção com a reordenação do discurso do outro que lhe é exterior, podemos acrescentar ao entendimento da poesia celaniana como uma poesia que também se faz um instrumento de alteridade, o posicionamento de Collot (2013, p. 224) que reforça que “somente saindo de si que ele [o sujeito lírico] coincide consigo mesmo, não ao modo da identidade, mas ao da ipseidade, que não exclui, mas ao contrário, inclui a alteridade”. Assim podemos sugerir a existência, nos termos de Collot, de uma dialética do dentro e do fora na poesia de Celan que o coloca, conforme já dissemos anteriormente, em um lugar de limiar ou, em outros termos, em um poetificar do limiar.

Segundo Mandel (1987, p. 272 – tradução nossa), no artigo “Celan’s Memory Poems and Traditions in English Literature”, a “palavra ‘Gedächtnis’ aparece no título de uma coleção de poemas celanianos e expressa não apenas a necessidade e a capacidade de recordar eventos e pessoas do passado, como também o ato de os trazer vividamente de volta à mente”. Parece-nos que a colocação de Mandel se aproxima do que tentamos construir acerca da memória em Celan, no sentido de que a rememoração assume em seus escritos a posição de fornecer conteúdos que, uma vez apropriados na letra poética, se tornam capazes de abalar a ordem do vivido ao apresentarem uma negatividade impossível de ser esquecida e, conseqüentemente, dissociada da construção da realidade. Tais conteúdos da memória do poeta, para Mandel, se inter cruzam com a história da humanidade em uma listagem composta dos seguintes temas:

[...] campos de trabalhos forçados, deportação e assassinato de seus pais, ocupação alemã e russa, vida no gueto, fuga e exílio, a experiência judaica histórica e contemporânea, as traições durante a Guerra Civil Espanhola que levaram ao triunfo de Franco, um senso de desamparo, ou grandes e pequenas queixas pessoais. (MANDEL, 1987, p. 272, tradução nossa)

Esses temas adentram a tensão entre o recordar e o esquecer de tal modo que inclusive os conteúdos teológicos parecem assumir as vestes de uma memória nefasta, conforme atesta o poema “Rememoração” (*Andenken*), da obra *De limiar em limiar*:

¹⁵ "ANDENKEN///
Feigengenährt sei das
Herz, / darin sich die
Stunde besinnt/ auf das
Mandelaug des Toten/
Feigengenährt. // Schoff,
im Anhauch des Meers,/
die gescheiterte/ Stirne,/
die Klippenschwester.//
Und um dein Weißhaar
vermehrt/ das Vlies/ der
sömmernden Wolke."
(CELAN, 1999, p. 102)

¹⁶ Deuteronomios 8:
"terra que produz
muito trigo e cevada,
videiras e figueiras,
romãzeiras, azeite de
oliva e mel;" *Bíblia
Sagrada*, disponível em:
<http://bibliaportugues.com/deuteronomy/8-8.htm>. Acesso em: 29
dez. 2020.

¹⁷ Jeremias 24 1-10: "1
E o Senhor mostrou-me
dois cestos de
figos postos diante do
templo do Senhor. Isso
aconteceu depois que
Nabucodonosor levou
de Jerusalém, para o
exílio na Babilônia,
Joaquim, filho de
Joaquim, rei de Judá,
os líderes de Judá, e
os artesãos e artífices.
2 Um cesto continha
figos muito bons, como
os que amadurecem no
princípio da colheita;
os figos do outro
cesto eram ruins e
intragáveis. 3 Então o
Senhor me perguntou:
O que você vê,
Jeremias? Eu respondi:
Figos. Os bons são
muitos bons, mas os
ruins são intragáveis.
4 Então o Senhor me
dirigiu a palavra,
dizendo: 5 Assim diz
o Senhor, o Deus de
Israel: 'Considero como
esses figos bons os
exilados de Judá, os
quais expulsei deste
lugar para a terra
dos babilônios, a fim
de fazer-lhes bem. 6
Olharei favoravelmente
para eles, e não os
trarei de volta a esta
terra. Eu os edificarei
e não os derrubarei; eu
os plantarei e não os
arrancarei. 7 Eu lhes

REMEMORAÇÃO

Nutrido de figos seja o coração,
onde a hora recorda
o olho amendoado do morto.
Nutrido de figos.

Abrupta, abaixo do golpe do mar,
a fracassada
frente,
a irmã da arrebentação.

E por tua branca cabeleira acrescentado
o velocino
de nuvem veraneia.

(CELAN, 1999, 102, tradução nossa)¹⁵

Vejam os como, através de uma língua que se encaminha em direção ao silêncio, a palavra se torna eloquente para expressar as dores da memória. A simbologia do "figo" é salutar para o desvelamento do poema, sobretudo porque na leitura teológica, ao lado da videira, a figueira é a árvore mais presente nas *Escrituras* e seus frutos são consumidos em abundância na Terra Prometida de Canaã, conforme sugerido pelo livro dos *Deuteronomios* (8:8)¹⁶. Inclusive, em uma passagem do *Novo Testamento* (Je 24: 1-10)¹⁷, a figueira é comparada à nação israelita, e seu fruto é o alimento principal dos homens e mulheres de Israel. No entanto, o uso profético atribuído à figueira aponta para duas possibilidades significativas, predizendo tanto as condições de paz, prosperidade e libertação quanto épocas arruinadas devido à probabilidade de perecimento de seus frutos. Pensando com Siscar (2012), segundo o qual, pela via da *profanação*, se representa no elemento divino um problema tipicamente humano, talvez o nutrir-se dos figos de que fala o poema aponte não apenas para a generalização do sentimento de copertencimento à nação e à tradição judaico-israelita, mas, principalmente, ateste a intrínseca relação de Celan com a memória que se acumula no cadáver, isto é, no olho amendoado do morto que, desde a tenra infância, teve no figo a certeza teologicamente fundada do alcance das benesses

darei coração capaz de conhecer-me e de saber que eu sou o Senhor. Serão o meu povo, e eu serei o seu Deus, pois eles se voltarão para mim de todo o coração. 8 'Mas como se faz com os figos ruins e intragáveis', diz o Senhor, 'assim lidarei com Zedequias, rei de Judá, com os seus líderes e com os sobreviventes de Jerusalém, tanto os que permanecem nesta terra como os que vivem no Egito. 9 Eu os tornarei objeto de terror e de desgraça para todos os reinos da terra. Para onde quer que eu os expulsar, serão uma afronta e servirão de exemplo, ridículo e maldição. 10 Enviarei contra eles a guerra, a fome e a peste até que sejam eliminados da terra que dei a eles e aos seus antepassados'".
Bíblia Sagrada, disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/jr/24> Acesso em 12 dez. 2020.

prometidas. Desse modo, o lembrar torna-se a rememoração da dor compartilhada entre aqueles que têm no figo o alimento principal de sua dieta. Assim, fugindo do uso profético que institui o figo como símbolo de prosperidade e paz, pode-se afirmar que, no poema, nutrir o coração com figos significa nutrir-se da lembrança de uma época arruinada, época em que a dor da morte se faz presente na imagem do cadáver como símbolo de uma colheita de humanos que pereceram.

O cabelo, como traço do corpo arruinado, retorna em "Rememoração" tomado pela branca coloração que remete à imagem da neve e, conseqüentemente, da morte, pois o branco celaniano não é, de modo nenhum, a cor do apaziguamento, mas sim a cor da morte, ligada à neve onde os cadáveres se acumulam. O "velocino" surge como uma lufada de esperança que se contrapõe ao sentimento de perda irremediável da segunda estrofe e perde a sua força, já que perdidas estão tanto as palavras quanto as memórias afogadas pela fúria do mar e de suas arrebentações. Nesse sentido, podemos entender a segunda estrofe como um posicionamento celaniano contrário ao apaziguamento da fúria memorialística em arrebentações de falatórios que, ao fim e ao cabo, almejam reduzir a negatividade dos acontecimentos à letra apaziguadora das palavras-irmãs do simples dizer. Contudo, o poema resguarda o núcleo obscuro do negativo, uma vez que o alimentar-se com os figos não traz a paz e a restauração do copertencimento à plenitude da comunidade milenar, mas atesta que, depois de Auschwitz, o sentimento de pertencer à comunidade judaica encontra-se tomado pela negatividade que acompanha sua historicidade. Assim, o ato de lembrar que intitula o poema não sugere uma atividade de rememoração positiva que celebra a lembrança do rito de alimentar-se com os figos como remédio para as dores do coração, mas, diferentemente disso, trata-se de um lembrar negativo, isto é, de se certificar, por meio da reflexão poética, que – juntamente com o cadáver que jaz na neve – os ritos e as certezas teologicamente instituídas também fracassaram diante do extermínio e das palavras-irmãs do esquecimento.

Enfim, trazendo, brevemente, "O meridiano" (*Der Meridian*), é possível dizer que, na poesia de Celan (1996), a atividade de rememoração está intrinsecamente relacionada com a atividade racional da reflexão. Com base nisso podemos

afirmar que *poetizar e pensar é também rememorar*. Desse modo, a tríade substancial na poética celaniana – poetizar, pensar, rememorar – indica que o caminho para a poesia que segue falando em nome do outro, em direção ao encontro com o outro e na língua do outro não se pode eximir de enfrentar a negrura do abismo em que a memória se encontra. Contudo, em Celan, rememorar a barbárie, a herança judaica, a cultura materna e poetizar o acontecido através de uma língua que é sua e que ao mesmo tempo não lhe pertence não significa uma atitude testemunhal de apaziguamento e processo de cura das feridas da memória, conforme sugere Márcio Seligmann-Silva acerca da literatura de testemunho ao destacar que “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Com efeito, não há, na poesia de Celan, momentos em que ocorra o renascimento do poeta por meio das palavras testemunhais, pelo contrário, o tom balbuciante das palavras que, ao longo do tempo, sofrem cada vez mais com a contração de suas sílabas na tentativa de exprimir o inexprimível, sugere a impossibilidade de um testemunho legível, pleno de restauração e significado. Nesse sentido, a atividade poética celaniana tem obrigação para com os mortos, uma obrigação com o trazer à tona as vozes e rastros memorialísticos que subjazem por debaixo dos horrores dos assassinatos cometidos, mas não com o intuito de restituir aos mortos as suas presenças – visto que eles são, no presente do poeta, apenas cinzas que foram levadas pelos ventos sem memória –, e sim para afrontar a morte e o esquecimento, reafirmando a primazia do imperativo do recordar em nome de si mesmo e, sobretudo, do outro.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Tradução de M.A. Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ANÔNIMO. *Bíblia Sagrada online*. Disponível em:

<https://www.jw.org/pt/publicacoes/biblia/nwt/livros/Isa%C3%ADas/56/>. Acesso em 12 dez. 2020.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

BOLLACK, Jean. *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Tradução de Yael Langella, Jorge M. Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano-Sued y Ana Nunõ. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

CELAN, Paul. *Não sabemos mesmo o que importa – Cem poemas*. Tradução e Organização de Gilda Lopes Encarnação. Lisboa: Relógio d'água editores, 2014.

CELAN, Paul. *Obras completas*. Tradução de José Luis Reina Palazón. Madrid: Editorial Trotta, 1999.

CELAN, Paul. *A arte poética: O meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Tradução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1993.

CENTENO, Yvette K. Paul Celan: o Sentido e o Tempo. In: CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Tradução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1993.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. *Revista Signótica*, Goiânia, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/25715> Acesso em: 30 dez. 2020.

DANTO, Arthur. *A Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990.

KOTHE, Flávio René. *A poesia hermética de Paul Celan*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2016.

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

LEVINAS, Emmanuel. *Paul Celan de l'être à l'autre*. Saint Clément de Rivière: Éditions Fata Morgana, 2008.

MANDEL, Siegfried. *Celan's Memory Poems and Traditions in English Literature*. In: *Argumentum e silentio*. Internationales Paul Celan Symposium. Berlin: De Gruyter, 1987. p. 272-281.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2020.

SISCAR, Márcio. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise” da poesia como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SZONDI, Peter. *Estudios sobre Celan*. Tradução de Arnau Pons. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

WEINRICH, Henrich. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.

ABSTRACT

Constellations of barbarism: history and memory in Paul Celan's poetry

The purpose of this article is to discuss the representations of history and memory in the selected corpus of Paul Celan's poetry, emphasizing, above all, the recovery of the barbarism experience of barbarism in view of bringing up the memory of the dead that, programmatically, was rejected by the ones currents responsible for writing history. Thus, it seeks to understand/present the celanian poetics as a poetry committed to being founded as a discourse on history and on the memory of those who were obscured/forgotten by the death march in Auschwitz.

Keywords: *Celan; poetry; history; memory; barbarism.*

Jorge Benedito de Freitas Teodoro é Professor Titular I da Faculdade Única de Ipatinga (FUNIP), onde atua na coordenação do curso de Filosofia na modalidade de Ensino a Distância. Atualmente, realiza doutorado em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). É Doutor em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É Mestre em Filosofia: Estética e Filosofia da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).