

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

JORGE BENEDITO DE FREITAS TEODORO

***A poesia da negatividade: a poética de Paul Celan sob o olhar teórico de
Walter Benjamin***

Belo Horizonte
2018

JORGE BENEDITO DE FREITAS TEODORO

***A poesia da negatividade: a poética de Paul Celan sob o olhar teórico de
Walter Benjamin***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para obtenção de grau de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Nível: Doutorado

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto

Belo Horizonte
2018

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C392.Yt-p

Teodoro, Jorge Benedito de Freitas.

A poesia da negatividade [manuscrito]: a poética de Paul Celan sob o olhar teórico de Walter Benjamin / Jorge Benedito de Freitas Teodoro. – 2018.

221 f., enc.

Orientadora: Sabrina Sedlmayer Pinto.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 210-221.

1. Celan, Paul, 1920-1970. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Benjamin, Walter, 1892-1940. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Poesia alemã – História e crítica – Teses. 4. Negatividade (Filosofia) na literatura – Teses. 5. Memória na literatura – Teses. 6. História na literatura – Teses. I. Sedlmayer-Pinto, Sabrina. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 831.912



Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *A poesia da negatividade: a poética de Paul sob o olhar teórico de Walter Benjamin*, de autoria do Doutorando JORGE BENEDITO DE FREITAS TEODORO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP

Prof. Dr. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado - UNIFESP

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 22 de junho de 2018.

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha - 31270-901 - Belo Horizonte, MG
Telefone (31) 3409-5112 - www.poslit.letras.ufmg.br - e-mail: poslit@letras.ufmg.br

AGRADECIMENTOS

À Ana Luíza, minha companheira, amiga e leitora, presente nos meus melhores e, principalmente, nos meus piores dias, pela paciência em abundância, pelo carinho apaziguador, pela esperança no porvir, pela vida e amor compartilhado. Sem isso, este trabalho seria uma tarefa ainda mais impossível. A você, meu coração esperançoso.

À Sabrina Sedlmayer, pela orientação gentil e precisa, pela leitura carinhosa e sempre atenta que me apontou novos caminhos a serem trilhados. Obrigado pela paciência e pela calma na condução desta pesquisa e deste aluno em constante estado de tensão.

À professora Maria Filomena Molder, da Universidade Nova de Lisboa, pela receptividade carinhosa em Lisboa.

Aos professores Élcio Cornelsen e Georg Otte, pelas indicações de leitura no projeto definitivo e na qualificação.

À professora Elisa Amorim, pela atenção e carinho.

Aos membros da banca, pela gentil aceitação do convite e pela disponibilidade de leitura deste trabalho.

À minha mãe, Irene, pela confiança e carinho.

Às minhas sogras, Djanira e Rosângela, pelo apoio e carinho.

Aos amigos, Goollbery Nunes, Ranielle Menezes, Luís Otávio Hott, Suellen Knust, Alex Marcolino, Vinícius Expedito e Maurício de Assis pelo convívio e conversas.

À Universidade Federal de Ouro Preto, pelo início e seus desdobramentos.

À Universidade Federal de Minas Gerais, pela vaga de doutorado.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

*Se trata sempre do começo e do final. Entre
ambos está o instante*

Paul Celan

RESUMO

Este estudo se propõe a investigar a poética de Paul Celan (1920-1970) sob o olhar teórico de Walter Benjamin (1892-1940). Para tanto, cotejaremos, através de uma análise comparativista, o que ambos autores consideram como história, memória e linguagem. Pretende-se, assim, construir uma leitura da poesia celaniana como “poesia da negatividade”, priorizando o seu aspecto negativo, ao contrário das críticas que destacam apaziguamento ou síntese da violência em sua obra. Deste modo, no desenvolvimento do estudo, a tensão típica do pensamento de Benjamin assume uma importância determinante, pois a presença da história em Celan é compreendida por meio da distinção entre o historicismo dos vencedores e um modelo histórico que reivindica a presença da barbárie. A marca da memória, por sua vez, assemelha-se aos contornos da teoria benjaminiana ao empreender uma dinâmica entre a necessidade de rememorar aqueles que estão mortos e o combate à voracidade do esquecimento. Quanto à linguagem, avistamos uma dualidade irremediável entre a língua materna (*Muttersprache*) e a língua dos assassinos (*Mördersprache*) na composição da contrapalavra (*Gegenwort*) celaniana que, ao fim e ao cabo, se distancia radicalmente da transcendentalidade da língua pretendida por Benjamin. Ao longo deste percurso, destaca-se a primazia da negatividade como fio condutor do diálogo entre o poeta e o pensador.

Palavras-chave: Celan. Benjamin. História. Memória. Linguagem. Negatividade.

ABSTRACT

This study aims to investigate Paul Celan's (1920-1970) poetics under Walter Benjamin's (1892-1940) theoretical gaze. In order to do so, we will gauge, through a comparative analysis, what both authors consider history, memory and language. We intend, thereby, to make a reading of the Celanian poetry as "poetry of negativity", prioritizing its negative aspect, unlike readings that highlight appeasement or synthesis of violence in his work. Thus, in the development of this study, the typical tension in Benjamin's thoughts assumes a determinant importance, for the presence of history in Celan is understood through the distinction between the historicism of the winners and a historical model that claims the presence of barbarism. The mark of memory, in its turn, resembles the outlines of Benjaminian theory as it engage in a dynamic between the necessity of remembering those who are dead and the fight against the voracity of oblivion. As to language, we see an irremediable duality between the mother tongue (*Muttersprache*) and the murderers' tongue (*Mördersprache*) in the composition of the Celanian counter-word (*Gegenwort*) that, after all, radically diverges itself from the transcendentality of language intended by Benjamin. Along this path, the primacy of negativity stands out as a conducting wire of the dialog between poet and thinker.

Keywords: Celan. Benjamin. History. Memory. Language. Negativity.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Studie möchte die Poesie von Paul Celan (1920-1970) unter der theoretischen Sicht von Walter Benjamin (1892-1940) erforschen. Aus diesem Grund, wollen wir anhand einer Analyse vergleichen, was beide Autoren als Geschichte, Erinnerung und Sprache betrachten. So ist es beabsichtigt, eine Lesung von celanischer Poesie als "Poesie der Negativität" zu konstruieren, wobei ihr negativer Aspekt, im Gegensatz zu Kritiken die die Beschwichtigung oder Synthese von Gewalt in seiner Arbeit hervorheben, priorisiert wird. Auf diese Weise, in der Entwicklung der Studie, ist die typische Spannung von Benjamins Denken von entscheidender Bedeutung, da die Präsenz von Celans Geschichte durch die Unterscheidung zwischen dem Historismus der Sieger und einem historischen Modell, das die Barbarei beansprucht, verstanden. Das Erinnerungszeichen wiederum ähnelt die Konturen von Benjamins Theorie, indem es sich in einer Dynamik zwischen der Notwendigkeit die Toten zu erinnern und dem Kampf gegen die Begierde des Vergessens bewegt. Was die Sprache anbetrifft, sehen wir eine unwiederbringliche Dualität zwischen der Muttersprache und der Mördersprache in der Komposition des Gegenwortes Celans, das sich schließlich radikal von der Transzendentalität der beabsichtigten Sprache von Benjamin entfernt. Entlang dieser Route, fällt der Vorrang der Negativität als Mittelpunkt des Dialogs zwischen Dichter und Denker auf.

Schlüsselwörter: Celan. Benjamin. Geschichte. Erinnerung. Sprache. Negativität.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 PAUL CELAN	17
2.1 “O meridiano”	17
2.1.1 <i>A situação da poesia: engrenagens ou mudança na respiração?</i>	17
2.1.2 <i>O encontro, o diálogo, o outro</i>	22
2.1.3 <i>A data e o meridiano</i>	26
2.2 Do hermetismo à abertura, no entre a obscuridade do não-idêntico.....	28
2.2.1 <i>Hermetismo, obscuridade e não-identidade</i>	28
2.2.2 <i>Na direção contrária à abertura para a presença do humano</i>	33
2.3 A poesia da negatividade	43
2.3.1 <i>Nelly Sachs e Rose Ausländer</i>	43
2.3.2 <i>A poesia da negatividade</i>	53
2.3.3 <i>Figuras da negatividade: um corpo que jaz fragmentado</i>	59
2.3.4 <i>Gegenwort e Genicht</i>	66
2.4 A história, a memória e a língua.....	71
2.4.1 <i>História</i>	72
2.4.2 <i>Memória</i>	81
2.4.3 <i>Língua</i>	94
3 WALTER BENJAMIN	105
3.1 A noção benjaminiana de história.....	105
3.1.1 <i>A história e seu modelo de apresentação constelacional</i>	108
3.1.2 <i>A história e sua atitude rememorativa</i>	112
3.1.3 <i>História: progresso e catástrofe</i>	116
3.1.4 <i>A dialética da imobilidade e a imagem dialética</i>	118
3.2 A memória e o esquecimento	128
3.2.1 <i>O colecionador como figura da salvação e expoente de memória</i>	130

3.2.2 Proust e a memória-esquecimento	133
3.2.3 O “Kafka” de Benjamin: uma parábola política do esquecimento	142
3.2.4 A narração, a memória e a experiência	146
3.3 Ecos da linguagem em Benjamin.....	152
3.3.1 Linguagem: convergências e divergências rumo à língua pura.....	152
4 DE PAUL CELAN PARA WALTER BENJAMIN	162
4.1 O judaico singular: sobre a redenção e a sua impossibilidade	163
4.2 Guerra, nazismo e literatura.....	168
4.3 “Port Bou – alemão?”	177
4.4 Poesia da dialética da imobilidade	185
4.4.1 A imagem dialética do cadáver na poesia de Celan.....	194
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	210

1 INTRODUÇÃO

Bebam, bocas, bebam!
 A quem se destina o fogo liquefeito?
 Sorvido on the rocks, on the rocks.
 (Paul Celan, *Il cor compunto*)

O historiador é o arauto que convida os defuntos à
 mesa.
 (Walter Benjamin, *Passagens*)

Junto a Walter Benjamin (1892-1940), este trabalho se propõe a pensar a poética de Paul Celan (1920-1970) no que tange a noção benjaminiana de dialética da imobilidade (*Dialektik im Stillstand*)¹. Deste modo, através de uma leitura interdisciplinar, buscaremos por meio do gesto comparativo que põe em diálogo o que ambos entendem como história, memória e linguagem, compreender a poesia celaniana enquanto “poesia da negatividade”.

Como se sabe, Paul Celan, anagrama de Paul Antschel, poeta judeu nascido em 23 de novembro de 1920, na cidade de Czernowitz, região da Bucovina (Romênia), prisioneiro no campo de trabalhos de Buzau (Tabaresti/Romênia), cujos pais foram assassinados pelo regime nazista, tem Auschwitz² como o evento histórico paradigmático de sua poesia, que se divide entre as publicações *Papoila e memória (Mohn und Gedächtnis)*, 1952; *De limiar em limiar (Von Schwelle zu Schwelle)*, 1955; *Grade de linguagem (Sprachgitter)*, 1959; *A rosa de ninguém (Die Niemandrose)*, 1963; *Sopro, Viragem (Atemwende)*, 1967; *Sóis desfiados (Fadensonnen)*, 1968; *A força da luz (Lichtzwang)*, 1970; *Parte de neve (Schneepart)*, 1971; *A cerca do tempo (Zeitgehöft)*, 1976.³

¹ É importante destacar que a noção de dialética da imobilidade não foi concluída por Benjamin no decorrer de seus escritos. Para a tentativa de entendimento dessa noção, apoiaremos-nos, inicialmente, em dois fragmentos do arquivo “N - Teoria do conhecimento, Teoria do Progresso” do Projeto das *Passagens* ([N 2a,3] / [N 3,1]), em que a dialética da imobilidade pode ser entendida como a suposta configuração de um momento de imobilização ou interrupção do movimento linear e progressivo do passado em direção ao presente e, conseqüentemente, a um suposto futuro. Por sua vez, tal momento é capaz de instaurar uma tensão insolúvel no interior da lógica dialética impossibilitando o terceiro momento, a síntese. É a partir desses fragmentos dispersos na escrita benjaminiana que buscaremos montar o mosaico acerca da dialética da imobilidade com o objetivo de lermos a poesia de Celan utilizando-nos desse arcabouço teórico.

² Optamos por nos referir a Auschwitz como nomenclatura do ato maior de extermínio, em proximidade com a posição defendida por Detlev Clausen, no artigo “A banalização do mal: sobre Auschwitz, a religião do cotidiano e a teoria social”, isto é, de que “[o] topônimo Auschwitz remete a um lugar concreto, histórico e geográfico, do acontecido. Auschwitz representa, enquanto parte de um todo, o universo dos campos de concentração e extermínio, cujo fenômeno mais forte ocorreu no território da Polônia. Com um nome alemão para um local na Polônia, Auschwitz remete à autoria alemã de um ato criminoso, que, sem o projeto dos nazistas de se tornar uma potência mundial, não seria compreensível. A denominação alemã de um lugar polonês simboliza esse projeto” (Clausen, 2012, p. 05-06).

³ Os dois últimos títulos foram publicados postumamente. A título metodológico, ressaltamos que nosso trabalho projeta um percurso pela totalidade da obra de Celan, por dois motivos primordiais: a) o de recolher os poemas

Imersa na tradição poética de língua alemã, a escrita de Celan se insere, como pretendemos demonstrar com a análise do discurso “O meridiano” (*Der Meridian*), como uma poesia que instaura uma tensão na ordem do poético ao questionar se ela, a poesia, deve se ater aos procedimentos técnicos de feitura ou se, no curso de sua produção, deve ser capaz de provocar uma modificação no fluxo da respiração. Assim, essa dualidade celaniana parece acentuar – em tons próximos ao *dictum* adorniano – a discussão acerca da situação da poesia após Auschwitz, ao se questionar sobre uma poesia que contribuiu para o acontecimento de barbárie e uma que, no curso de sua produção, adotou a barbárie cometida em Auschwitz como temática determinante para sua escrita. A primeira refere-se à poesia utilizada pelo regime nazista, atuando *positivamente* como fermento ideológico para a ascensão do imaginário nacional-socialista, tal como a Literatura Sangue e Solo (*Blut und Boden Literatur*) e a segunda corrente, por sua vez, objetivou demonstrar a *negatividade* que habita referente às apropriações literárias em prol da construção de um totalitarismo capaz de exercer a sua violência em todas as esferas de atuação do sujeito, entre elas, a estética. Nessa direção contrária ao curso da tradição, destacaremos nomes como Rose Ausländer, Nelly Sachs e o próprio Celan.

Esperamos demonstrar que a importância da poesia celaniana no cerne de tal dualidade pode ser ressaltada por particularidades que não se repetem em outros poetas, como é o caso de Ausländer e Sachs. Evidenciaremos essa dualidade através da recorrência, em Celan, dos seguintes temas: a remissão à presença da voz oriunda do cadáver como composição poética; a ausência de perdão aos algozes; a experiência paradoxal travada com a língua alemã; o movimento de contração que a sua poesia sofre ao longo das obras, em que a linguagem, aos poucos, torna-se mais fragmentária, mais *silenciosa em vias de expressar o negativo* e, sobretudo, as confissões da adoção de uma noção poético-combativa frente à palavra que assassina. Nesse sentido, buscaremos salientar dois direcionamentos na poética de Celan: um

que possam fazer jus às análises do bloco conceitual em questão [história, memória e linguagem]; e b) o de atestar o movimento de contração da linguagem celaniana que em obras iniciais apresenta versos longos e bem estruturados, e, nas obras finais, versos fragmentados e, algumas vezes, até apenas silábicos. Dito isso, destacamos que as seguintes obras serão consultadas no decorrer dessa pesquisa: 1) Paul Celan, (em alemão): *Gesammelte Werke* (2000), organizada em 9 volumes, entre poesias e textos críticos, por B. Alemman e S. Reichert; traduções: (português/ Portugal). *A arte poética: O meridiano e outros textos*. (1996) Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro; *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. (1993), tradução de João Barrento e Y.K. Centeno. *A morte é uma flor: poemas do Espólio* (1998), tradução de João Barrento. *Não sabemos mesmo o que importa – Cem poemas* (2014), tradução de Gilda Lopes Encarnação; (português/ Brasil): *Cristal/Paul Celan* (2011), tradução de Cláudia Cavalcanti. *A poesia hermética de Paul Celan* (2016), tradução de Flávio Rene Kothe; (espanhol/Espanha): *Obras completas* (1999), tradução de José Luis Reina Palazón. Destacamos que realizaremos um trabalho de cotejamento das traduções existentes. Ressaltamos, também, que em relação ao idioma português daremos prioridade às traduções realizadas por João Barrento devido à acuidade salientada por diversos comentadores e pela proximidade de Barrento com o pensamento benjaminiano.

que diz respeito ao posicionamento *negativo* radical, que não admite nenhuma reparação, em face do positivismo atribuído à lírica alemã; e um segundo que se refere ao modo crítico e reflexivo empreendido por Celan à poesia que questiona, inclusive, os mecanismos de feitura poética em prol da interrupção e consideração pelos restos do passado que brotam das vozes silenciadas na barbárie.

Considerando o que foi dito acima, parece-nos, de início, ser possível inferirmos uma espécie de tensão dialética no interior da escrita celaniana. Desse modo, o problema que se avista nesta tese é o seguinte: pode a poesia de Celan ser lida sob a chave de leitura dialética nos termos propostos por Benjamin, visando a sua constituição como uma *poética negativa* escrita a contrapelo da tradição alemã e alheia as tentativas de apaziguamento ou síntese previstas pela positividade? Diante disso, traçaremos uma contraposição às duas correntes interpretativas mais difundidas acerca da poesia celaniana, a saber: a) a primeira que a define como “poesia hermética”, portanto, tomada pela impossibilidade da investigação de seus possíveis sentidos; b) a segunda corrente que, positivamente, define a poesia e, conseqüentemente, o poeta como direcionados à abertura poética do mundo ao humano, cujo referencial se aproxima das noções poéticas definidas por Martin Heidegger.

Inicialmente, entendemos a perspectiva da dialética benjaminiana como a instauração de um momento de tensão constante entre os polos opostos, capaz de imobilizar o movimento dialético em direção a qualquer espécie de síntese apaziguadora, ou, nos termos do pensador alemão, tensão e impossibilidade caracterizariam a dialética na imobilidade que, conforme pretendemos demonstrar atravessam as noções principais do pensamento de Benjamin, a saber, as noções de história, memória e linguagem.

A nossa tarefa, portanto, se estende e ganha força quando lemos a história, a memória e a linguagem na poesia celaniana conjuntamente às mesmas noções benjaminianas, pois cada uma delas parece se apresentar em um irresoluto campo de batalha dialético. Nesse sentido, objetivaremos traçar um percurso que apresente a noção de história em Celan como capaz de se colocar em oposição ao tradicional historicismo dos vencedores ao reivindicar a presença da barbárie nessa mesma história. Isso é algo que nos legitima perguntar se a visão celaniana da história se aproxima da noção benjaminiana da “*catástrofe como contínuo da história*” (Benjamin, 2012, p. 190). Com relação à dinâmica entre a memória e o esquecimento, procuraremos destacar as semelhanças e as diferenças com relação a Benjamin, pois, se de início, o poeta, em tons benjaminianos, parece empreender-se em uma dinâmica entre a necessidade ético-teológica de rememorar e representar aqueles que estão mortos e a voracidade do esquecimento, em um segundo momento, ele se distancia no que diz respeito à

potência reconfiguradora atribuída ao esquecimento. Quanto à linguagem celaniana, o problema que rege os caminhos desta tese adquire contornos quase palpáveis, pois o que possivelmente concede forma à poesia de Celan é o trabalho com uma tensão insolúvel entre a língua materna (*Muttersprache*) e a língua dos assassinos (*Mördersprache*). Entretanto, tentaremos salientar que essa linguagem altamente marcada pela realidade dos campos de concentração se distancia da preponderância teológica da linguagem como o quer Benjamin, sobretudo no ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens” (“*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*”), suscitando, desse modo, mais distanciamento do que aproximações.

Frente a tais direcionamentos, introduzimos algumas questões norteadoras do nosso caminho comparativo e, conseqüentemente, do percurso adotado na tese. A começar, a poesia celaniana pode ser lida sob a noção benjaminiana de dialética da imobilidade?

Para nos aproximarmos dessa questão, procuraremos delimitar os componentes principais da dialética da imobilização. Contando com o auxílio das teses “Sobre o conceito de história” (“*Über den Begriff der Geschichte*”), de fragmentos do arquivo temático “N” do Projeto das *Passagens (Das Passagens Werk)* e alguns lampejos da teorização acerca da dialética negativa do filósofo Theodor W. Adorno, tentaremos reconstruir o percurso crítico feito por Benjamin, que propõe a imobilização da lógica do pensamento e da história em face da análise dos momentos de irrupção da alteridade no interior do discurso dominante. No que diz respeito a Adorno, colocaremos à prova se a dialética livre de sua condição afirmativa e a consideração pelo não-idêntico como algo que escapa do logocentrismo identitário do movimento dialético tradicional (tese, antítese e síntese) podem servir como instrumentos de fortalecimento da noção benjaminiana de dialética da imobilidade e também como vetores para o entendimento de um aspecto determinante da poesia da Celan: a obscuridade. Para isso, recorreremos à leitura dos escritos tardios de Adorno, com ênfase nas obras *Dialética negativa (Negative Dialektik)*, de 1966, *Teoria Estética (Ästhetische Theorie)*, de 1970, e as correspondências trocadas entre Benjamin e Adorno, organizadas nas *Correspondências - 1928-1940 (Briefwechsel 1928-1940)*, de 1994. A partir da tentativa de entendimento da noção benjaminiana de dialética da imobilidade, passaremos a utilizá-la como um “código mestre” para a leitura da poesia celaniana. Assim, investigaremos se o movimento celaniano de confronto com a positividade atribuída à tradição poética alemã é capaz de iluminar um outro direcionamento para a poesia pós-Auschwitz que dê a ver a presença maciça do negativo em Celan.

Outra questão central é: a poesia de Celan possui afinidades com o caráter destrutivo da história apresentado por Benjamin nas teses “Sobre o conceito de História”? Averiguaremos a possibilidade de existirem afinidades ente a poesia celaniana e o caráter catastrófico que Benjamin confere à história, depositado, sobretudo, na alegoria do *Angelus Novus*, da nona tese “Sobre o conceito de história”, de 1940. Desse modo, confrontaremos a leitura do Anjo da história com a ação rememorativa do poeta. Partiremos da hipótese de que o desejo do Anjo, ao voltar-se para o passado, afim de reconstruí-lo a partir dos seus fragmentos, assemelha-se à atitude de Celan ao se dirigir à parte mais escura de sua memória, com vistas à reconstrução da lembrança daqueles que foram exterminados.

É importante, desde já, destacar que nesse gesto comparativo uma questão parece colocar-se no caminho, a saber: a poesia celaniana prossegue em direção à redenção messiânica – ainda que frágil –, conforme atesta o movimento benjaminiano de outra escrita da história? Essa questão, cabe frisar, será crucial para o desenvolvimento desta tese. Além disso, existe no interior das ruínas da poesia de Celan algo passível de lido sob a égide das imagens-dialéticas de Benjamin?

Reside nessa última questão uma dupla dificuldade. A primeira é a de conseguirmos delimitar a noção benjaminiana de imagem-dialética, visto que o próprio Benjamin não elabora o que vem a ser tal termo. A segunda reside em verificar se no interior da poesia celaniana ocorre um movimento semelhante ao que Benjamin procurou chamar de imagem-dialética. Nesse sentido, investigaremos se a poética de Celan apresentaria configurações referentes à imagem-dialética, ou seja, se em Celan ocorrem momentos de iluminação do outrora no agora onde é possível capturar as singularidades históricas que permaneceram fora da linearidade historicista, momentos esses capazes de “explodir o contínuo da história” (Benjamin, 2012, p. 19). Especulamos, inicialmente, que talvez a chave de leitura para essa noção na poesia celaniana, resida, sobretudo, na negatividade referente ao cadáver, conforme buscaremos demonstrar mais adiante.

Existe proximidade entre a tendência da poesia celaniana ao dirigir-se à negatividade da expressão do cadáver e a noção de sem-expressão (*das Ausdruckslose*) de Benjamin? Investigaremos se a categoria do sem-expressão – visto como “aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos” (Benjamin, 2009a, p. 92), como um tipo de violência residual que resiste na representação da beleza – apresenta alguma afinidade com os resíduos da violência e da negatividade encontrados no cadáver da poesia de Celan em vias de expressar o inexprimível através da poesia.

Em sua agressão, o sem-expressão revela ainda “a totalidade falsa, enganosa” da representação através do despedaçamento da obra, “fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro” (Benjamin, 2009a, p. 92). Isso talvez seja algo que possa se aproximar da noção de uma língua combativa – típica do idioma celaniano – que se opõe à restituição da linguagem e, possivelmente, à falsa aparência de uma totalidade harmônica que rejeita aquilo que escapa aos seus propósitos de embelezamento estético/ideológico.

Por fim, a questão: há afinidade entre a memória em Celan e a noção benjaminiana da memória como uma dinâmica entre lembrar e esquecer? Buscaremos averiguar se ocorre na poesia celaniana um movimento semelhante à dinâmica entre o lembrar e o esquecer proposta por Benjamin em sua teorização sobre a relação entre a memória e o esquecimento, enfatizando, inicialmente, que tal dinâmica se faz explícita nos escritos de Celan, principalmente em sua obra inicial, *Papoila e memória*.

Desse modo, buscaremos, portanto, realizar um trabalho teórico que realize o cotejamento de noções caras a Celan e Benjamin buscando a delimitação de um percurso de leitura que evidencie a preponderância da negatividade enquanto motivo de uma poética e, conseqüentemente, de um pensamento que se dirige aos restos da barbárie. No relampejar dessa negatividade inerente a ambos os autores, pretendemos avistar os elementos necessários ao entendimento de um momento crítico teórico/poético capaz de interromper a linearidade harmônica das coisas dadas e propor um outro direcionamento atento ao cadáver, aos restos e, principalmente, ao negativo que habita os discursos oprimidos.

2 PAUL CELAN

A poesia, minhas Senhoras e meus Senhores – esta manifestação infinita de mortalidade e vanidade.
(Paul Celan, “O meridiano”)

2.1 “O meridiano”

2.1.1 A situação da poesia: engrenagens ou mudança na respiração?

O discurso “O meridiano”, proferido na ocasião de recebimento do Prêmio Büchner, em 22 outubro de 1960, na cidade alemã de Darmstadt, constitui a peça teórica de maior importância de uma suposta poética celaniana⁴. Considerado por John Felstiner como “um manifesto sobre poesia” (Felstiner, 2001, p. 163)⁵, “O meridiano”, publicado em 1961 no *Jarbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, coloca em questão o caminho que a arte, em especial, a poesia, deve seguir a fim de continuar existindo como contrapartida à realidade fraturada pela barbárie. O tom obscuro do discurso celaniano, permeado pelas peças do dramaturgo Georg Büchner, sobretudo por *Lenz* (“Lenz”) e *A morte de Danton* (“*Dantons Tod*”), intenta traçar uma saída para a encruzilhada em que a arte se encontra após Auschwitz. Encruzilhada que, de modo irremediável, coloca a seguinte questão: a poesia deve se ater aos seus procedimentos técnicos de feitura, como *arte de engrenagens*, ou se deve ser capaz de ocasionar uma *mudança na respiração*, modificando assim o seu próprio caminho.

De acordo com Ricardo Ibarlucía, “O meridiano”, antes de tudo, “constitui uma defesa da poesia depois de Auschwitz” (Ibarlucía, 1998/1999, p. 134)⁶, o que dialoga diretamente com o *dictum* do filósofo Theodor W. Adorno, inicialmente no ensaio “Crítica cultural e sociedade” (“*Kulturkritik und Gesellschaft*”), de 1949, enfatizado pela seguinte afirmação: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o

⁴ Segundo Luiz Costa Lima, “O meridiano” serve “de esboço à poética que [Celan] não compôs.” (Costa Lima, 2012, p. 353).

⁵ “*a manifest in poetry*” (Felstiner, 2001, p. 163). Todas as traduções do livro de John Felstiner (2001), *Paul Celan. Poet, Survivor*, são nossas.

⁶ “*constituye una defensa de la poesía después de Auschwitz*” (Ibarlucía, 1998/1999, p. 134). Todas as traduções do artigo de Ibarlucía, “*Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz*”, são nossas.

conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (Adorno, 1998, p. 26). Como se sabe, o filósofo, ao travar contato com a poesia celaniana, se propôs a repensar o *dictum*⁷, chegando a afirmar que o “sofrimento real não permite esquecimento” (Adorno, 1991, p. 64) e, logo, possui amplo direito de expressão. Contudo, não é uma expressão cínica que vê na linguagem apenas beleza e harmonia, mas, pelo contrário, uma expressão sofrida que escorre como um berro, um balbucio, um ato de resistência à impossibilidade de sua escrita, conforme destacado por Adorno no ensaio “*Engagement*”⁸.

Seguindo por esse caminho, distante da estilização estética que imprime na arte a conformidade com o *status quo* e compele a ela a tarefa de se figurar como um sucedâneo harmônico da realidade, a arte – e, conseqüentemente, a poesia, em sua tarefa de exprimir o inexprimível – adota as vestes da resistência e, perante a enormidade da barbárie, subverte os procedimentos estilísticos que possui ao seu dispor, ou, conforme destaca Costa Lima, a arte rompe “com os espartilhos, ou seja, com as convenções correntes” (Costa Lima, 2012, p. 355). É, exatamente, essa dualidade que Celan nos fala em “O meridiano”, em um posicionamento poético que questiona se a poesia deve seguir o caminho da estilização estética – afeita às engrenagens que se colocam a serviço da harmonia e da beleza – ou a vereda da resistência, da mudança na respiração, da palavra que é contra e subverte. Vale dizer que tal dualidade não é solucionada – a estrutura tensionada irá permanecer e seguir ecoando nos poemas celanianos –, a arte, segundo o poeta, continua sendo um “ser jâmbico de cinco pés”, um ser “sem descendência”, um problema “mutável, resistente e perene, que o mesmo é dizer, eterno” (Celan, 1996, p. 41-43). Entretanto, o viés da poesia como palavra de resistência e enfrentamento parece assumir a preponderância no decorrer do discurso celaniano, conforme veremos a seguir.

Em “O meridiano”, Celan, apropriando-se, de um lado, de Büchner, afirma que a arte é “mecanismo, é só papelão e engrenagens!” (Büchner apud Celan, 1996, p. 42)⁹, ou seja, é

⁷ Um importante momento no pensamento adorniano ressalta a posição de repensar o *dictum* que condena a escritura de poemas após Auschwitz. Tal momento surge na seção “Meditações sobre a metafísica”, da obra *Dialética Negativa* (2009), em que o filósofo afirma que “O sofrimento perene tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar; por isso, é bem provável que tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz não é mais possível escrever nenhum poema.” (Adorno, 2009, p. 300).

⁸ No ensaio “*Engagement*”, Adorno afirma que “a poesia precisa resistir a esse veredito” (o veredito de sua impossibilidade) e “ser portanto de tal modo que não tome a si pela sua simples existência depois de Auschwitz, o cinismo.” (Adorno, 1991, p. 64). É interessante ressaltar que Jeanne Marie Gagnebin (2006), no ensaio “Após Auschwitz”, destaca não o caráter de proibição imposto pelo *dictum* adorniano, mas sim o caráter de urgência que tal sentença impõe ao pensamento, exigindo desse último uma postura impiedosamente crítica e reflexiva perante o acontecimento, capaz de colocar em evidência “a necessidade da cultura enquanto negativa e utópica, contra sua degradação à máquina de entretenimento e de esquecimento” (Gagnebin, 2006, p. 72).

⁹ Tal passagem de Büchner se encontra na obra *Leonce e Lena*. Na tradução disponibilizada em domínio público pela Universidade da Amazônia ela se encontra da seguinte maneira: “Nada mais do que arte e mecanismo, nada

uma acompanhante da realidade que fala a ouvidos que surdos e olhos que, ao fim e ao cabo, não conseguem ver. É, em suma, um procedimento ilusionista que visa tecer um véu sobre a dureza da realidade, afirmando-a como um local harmônico onde as promessas de felicidade podem ser falsamente saciadas. Nesse sentido, de acordo com Costa Lima, a arte como objeto feito de engrenagens é fruto estéril de uma “*tékhne* sem requintes” e esse “caráter”, desprovido de vida, “lhe permitiria servir tanto de divertimento, como ser destruída sem dores na consciência” (Costa Lima, 2012, p. 353). Em termos celanianos, a supremacia da *tékhne* configuraria uma arte de marionetes, isto é, um constructo inerte e sem vida, cujos movimentos estão sujeitos aos mandos e desmandos daquele que o controla e dita o compasso de suas investidas no real.

A arte de marionetes discutida pelo poeta não é aparentada daquela que Heinrich von Kleist nos fala em *Sobre teatro de Marionetes (Marionettentheater)*, em que a marionete – provida da mais pura inocência – é capaz de, em um movimento singular, reluzir o estado de graça original perdido quando o homem, ao provar o fruto da Árvore do Conhecimento, teve ciência do bem e do mal. É, antes, aquela arte de marionetes – desprovida da inocência original – submissa aos movimentos do homem caído do estado graça. Esse mesmo homem que, por sua vez, confiante nos avanços e promessas da *tékhne*, conduziu a humanidade ao fatídico 20 de janeiro (*Jänner 20*)¹⁰. É a arte que ilusoriamente propõe o triunfo da marionete e do arame diante das atrocidades cometidas em Auschwitz ao procurar se afastar de uma negatividade inerente à própria realidade.

Por outro lado, diante da primazia da marionete, Celan evoca a palavra singular de Lucile de Büchner, personagem de *A morte de Danton*, que se encontra “cega para a arte” dos arames berrando mais alto do que as outras vozes: “Viva o Rei!” (Büchner apud Celan, 1996, p. 44)¹¹. É uma contra-palavra (*Gegenwort*), conforme destaca Celan, “que faz romper o ‘arame’”, uma “palavra que não se curva diante dos cavalos de parada nem dos pilares da História, é um acto de liberdade. É um passo” (Celan, 1996, p. 45). É a contra-palavra que presta homenagem à presença do humano perante a “majestade do absurdo” (Celan, 1996, p. 46) que se repete continuamente na história. Em outros termos, parece-nos que a homenagem,

mais do que papelão ou molas do relógio!” (Büchner, p. 20. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00108a.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2016.)

¹⁰ Conforme veremos mais adiante, a data 20 de janeiro de que fala Celan refere-se à Conferência de Wannsee, em 1942, onde os nazistas ratificaram a Solução Final como resolução do problema judaico na Europa.

¹¹ Essa passagem pode ser encontrada em: BÜCHNER, G. *A morte de Danton*. São Paulo, Brasiliense, 1992, p. 99.

além de revelar a predileção do poeta por autores anarquistas¹², afirma – por meio de uma palavra que é contra: contra a arte de marionetes, contra o embelezamento das letras, contra a permanência da tradição e, sobretudo, contra o ignorar da negatividade que habita as palavras – a capacidade humana de trazer à tona não apenas o discurso que se encontra soterrado pela falsa harmonia da palavra, como também iluminar uma temporalidade diversa do tempo hegemônico, na qual estão contidos acontecimentos outros a serem lembrados.

Nossa leitura se reforça quando se apoia na necessidade atestada por Celan – tendo Büchner como inspiração – de que a arte seja capaz de estraçalhar os calendários e os relógios que estão diante da vista, dando, assim, a possibilidade de inferirmos que em Celan subsiste um impulso anárquico que celebra a imobilização da história durante a Revolução Francesa por meio da destruição e interrupção dos calendários e dos relógios. Isso o aproxima de Walter Benjamin, posto que o crítico, conforme veremos mais adiante, celebra a destruição dos relógios e calendários como motivos para a imobilização da história e, conseqüentemente, para o redirecionamento da mesma, no sentido de que, conforme destaca a 15ª tese “Sobre o conceito de História”, tal ato destrutivo revela como uma outra consciência histórica vem à tona e ganha expressão com a destruição dos dispositivos “de concentração do tempo histórico” (Benjamin, 2012, p. 18).

Enveredando na complexa trama da contra-palavra celaniana, nós a defenderemos como um passo dado pelo poeta em direção ao encontro com o abismo e, por conseguinte, com a morte, pois não julgamos que se trate de um restabelecimento da linguagem poética, muito menos de uma pretensa restituição do humano através da palavra, mas sim da compreensão de que a poesia celaniana adota como núcleo fundamental uma *negatividade* que resiste às tentativas de apaziguamento de suas tensões. Essa negatividade, convém ressaltar, será trabalhada detalhadamente no tópico “Poesia III: A poesia da negatividade”, mas, inicialmente, podemos apresentá-la como a constelação de lembranças mortuárias de Auschwitz que teima em retornar, sendo responsável, sobretudo, por conferir à morte uma presença determinante na poética de Celan.

Após esse breve desvio, retornamos à contra-palavra de modo a entendê-la como uma palavra irmanada com a morte, aproximando-nos assim da definição de *Gegenwort* apresentada por Amy D. Colin, para quem a contra-palavra pronunciada por Lucile e retomada por Celan constitui “uma mudança no sentido de movimento” de poesia e de linguagem, em suma, “uma mudança de significado e uma mudança da vida para a morte”

¹² Em uma passagem anterior de “O meridiano”, Celan revela que “cresceu também com as obras de Pietr Kropotkin e Gustav Landauer” (Celan, 1996, p. 45), dois autores do anarquismo europeu.

(Colin, 1987, p. 178 – tradução nossa)¹³. Talvez a contra-palavra seja a resposta dada pelo poeta ao *dictum* adorniano, uma resposta que não apenas se embebe da negatividade residente na experiência singular de sobreviver ao massacre de Auschwitz – fugindo, deste modo, da banalização do acontecimento –, como também assume a tarefa de fazer jus ao resgate da memória daqueles que estão mortos.

A contra-palavra retira suas forças do emudecimento que acomete poeta e leitor frente à negrura radical da realidade das palavras. Esse emudecimento conserva as tensões inerentes à tarefa de dar voz ao indizível através de um movimento de renúncia à plenitude da expressão ao se voltar negativamente para as palavras e para o silêncio, tendo no balbucio seu principal veículo expressivo. Assim, o emudecimento se torna, paradoxalmente, eloquente diante do confronto com a cabeça de Medusa que tudo petrifica em prol da perpetuação do esquecimento irrestrito dos acontecimentos de barbárie. Desse modo, na eloquência silenciosa da contra-palavra, num breve e excepcional momento de tensão e de modificação da respiração, pode a poesia “falar também em causa *alheia*” (Celan, 1996, p. 55), ou seja, falar em nome daqueles cujas vozes encontram-se soterradas pelos discursos dominantes da história.

Ademais, a contra-palavra parece assumir as vestes adornianas acerca da impossibilidade de que depois de Auschwitz seja concebível uma arte encantadora, adotando o compromisso de, como ato de liberdade, berrar ou balbuciar as imagens letais do extermínio, tais como a constelação de fragmentos corporais, o canto lutuoso pela morte materna e, sobretudo, a presença inquestionável da morte como par dialógico. Assim, a letra celaniana se torna uma palavra que é contra, capaz de instaurar a tensão no cerne da própria *poiesis*, não apenas por questionar os procedimentos estéticos de criação poética, rompendo com os mecanicismos, os temas e os artifícios poéticos costumeiramente utilizados, mas, principalmente, por se colocar no limiar daquilo sobre o qual se pode falar ao tocar a negatividade radical da morte em massa.

Entendemos que a contra-palavra não pode, de modo algum, ser entendida como uma palavra positiva, tributária da falsa harmonia que reveste a realidade pós-Auschwitz e que promete a abertura para a restituição da própria realidade e, conseqüentemente, do humano. Pelo contrário, conforme ressalta Adorno, a palavra celaniana é uma contra-palavra que possui o “negativo” como “conteúdo de verdade” e que “está impregnada da vergonha da arte

¹³“a turn in the sense of movement” // “a turn of meaning, and a turn from life to death.” (Colin, 1987, p. 178)

perante o sofrimento, que se subtrai tanto à experiência quanto à sublimação” (Adorno, 1982, p. 354).

O ato de adotar a negatividade da morte em massa como seu conteúdo essencial talvez aponte para dois possíveis significados: a) aceitar que após o evento de barbárie não existe mais possibilidade de uma poesia que não se contraponha com a brutalidade inerente a tal evento, capaz de contaminar todas as esferas da realidade – principalmente a linguagem que traz em si a herança do horror cometido também pela língua; b) expor que a poesia que não tenha como princípio determinante a autorreflexão sobre seus procedimentos é inerte e falaciosa. Desse modo, ao tomar a contra-palavra como linguagem de expressão, a poesia celaniana pode ser entendida como uma poesia negativa que, de modo similar ao procedimento adorniano de pôr em causa o pensamento através de uma dialética negativa, *coloca em questão a poesia depois de Auschwitz* ao questionar se sua subserviência aos procedimentos estéticos faz jus ao imperativo que se coloca ao humano após a Shoah, a saber, impedir que o acontecimento de barbárie se repita, conforme veremos detalhadamente no tópico “Poesia III: A poesia da negatividade”.

2.1.2 *O encontro, o diálogo, o outro*

Poesia como encontro e como caminhada que se dirige ao outro na tentativa de construir o diálogo¹⁴ são algumas das temáticas que tangenciam a dualidade da situação da poesia pós-Auschwitz e, evidentemente, da poética de Celan. O poeta, na transmissão de seu discurso, salienta que o poema – atravessando as sendas da impossibilidade de dizer o indizível – mantém-se fiel à “sua rota em direção àquele ‘Outro’” (Celan, 1996, p. 55) que permanece, paradoxalmente, alcançável e misterioso, tal como um interlocutor que fala, diretamente, de um reino sombrio.

O mistério do outro, esse interlocutor insaciável presente no poema, um dos referenciais para o qual o poema se oferece, aparece na seguinte passagem celaniana: “Cada coisa, cada indivíduo é, para o poema que se dirige para o Outro, a figura desse Outro”

¹⁴ Ao apresentar a poesia como diálogo, Celan procura se distanciar da noção poética cunhada por Gottfried Benn, para quem a essência da poesia é monadológica.

(Celan, 1996, p. 57). Essa afirmação adquire tons benjaminianos¹⁵ da noção de alegoria, conforme a *Origem do drama trágico alemão* (2011) (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*), em que Benjamin salienta que “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa” (Benjamin, 2011, p. 186). É notável a aproximação entre o que pode vir a ser o Outro na poesia celaniana e a passagem de Benjamin que revela a pluralidade de sentidos inerentes à alegoria, de modo que a relação é tão aparente que podemos determinar o Outro, o “radicalmente Outro” (Celan, 1996, p. 55), não como uma figura da positividade, isto é, da restituição da língua e, conseqüentemente, do claro sentido de consolidação do humano através da retomada do diálogo, mas como a presença irreduzível da morte, do cadáver e da memória lutuosa que habitam os poemas.

Duas características essenciais determinam a concepção benjaminiana de alegoria, a saber, o luto pelas certezas perdidas e o jogo de significações na tentativa de restabelecimento, mesmo que provisório, do significado. Assim, ao entendermos o “Outro” celaniano como uma alegoria da negatividade, cujo diálogo torna-se, ao fim e ao cabo, um ato fúnebre e “desesperado” de um “sujeito que insiste em ser um sujeito de percepção” (Celan, 1996, p. 57), torna-se possível afirmarmos as mesmas determinantes benjaminianas, o luto e o jogo, como pares essenciais para a constituição do diálogo poético proposto por Celan. Esse diálogo se dá na esfera do luto irreparável pela morte fabricada em massa e tenta, por meio de um jogo que determina que cada coisa ou indivíduo possa se configurar como o par dialógico, restituir as vozes silenciadas pelo seu rolo compressor.

A partir do jogo dialógico e lutuoso de Celan, como, então, responderíamos à colocação celaniana acerca do “mistério do encontro” (Celan, 1996, p. 57) com o outro? Talvez afirmando que o poema, em outras palavras, a poesia da *Gegenwort*, da palavra como cadáver, conforme veremos mais adiante, tem na “entidade apostrofada”, no irremediável “Tu” (Celan, 1996, p. 58), a figura da morte dos homens e das palavras como seu par dialógico. Desse modo, apoiados em considerações benjaminianas e adornianas, o diálogo com o Outro seria uma experiência radical de confrontação com o acontecimento para o qual linguagem convencional é “impotente para exprimir, algo diante do qual nos falta a expressão” (Chiarello, 2002, p. 138).

No decorrer do discurso, em uma passagem singular, o poeta diz o seguinte:

¹⁵ Felstiner (2001, p. 164), ressalta que Celan encontrava-se “Lendo Benjamin em Dezembro de 1959” (“*Reading Benjamin in December 1959*”).

Será então que, quando pensamos poemas, será que seguimos tais caminhos com o poema? São essas vias apenas des-vios, caminhos ínvios de ti a ti? Mas são também, no meio de sabe-se lá quantos outros caminhos, caminhos nos quais a língua ganha voz para um Tu que recebe, caminhos da criatura, projectos de existência, talvez, uma antecipação a nós próprios para nos encontrarmos, em busca de nós próprios... Uma espécie de regresso a casa. (Celan, 1996, p. 61)

Conforme a citação acima, Celan coloca em questão se no poema que segue um caminho em direção ao diálogo com o “radicalmente Outro” estaria inserido o poeta, aquele que pensa e realiza a escrita. Parece-nos que Celan ressalta que o poema, entendido como contra-palavra, sugere um desvio em direção ao encontro com o tu e, nesse percurso de confrontação com a negatividade que anima o diálogo, o poeta fala desse des-vio como uma espécie de demarcação, um ponto de partida ou de regresso à casa, o reencontro com a entidade apostrofada, enfim, uma data, o “*meu*” 20 de Janeiro (Celan, 1996, p. 60-61, grifos nossos). O 20 de janeiro celaniano é um *Schibboleth*, isto é, uma constelação na qual se condensam diversos acontecimentos factuais, embora um deles reluza, paradigmaticamente, com maior luminosidade, como data, marca e origem que transformou Antschel em Celan. Tal acontecimento – o ‘20 de janeiro’ – é a data da Conferência de Wannsee (*Wannsee-Konferenz*), na qual foi estabelecido o procedimento da Solução Final (*Endlösung*) para a questão judaica. De posse dessa referência mortuária, o diálogo poético em direção ao Tu já se inicia marcado pelo desvio em direção à barbárie, dando a possibilidade de inferirmos que o encontro se configura como a revelação de que a presença da morte é pungente desde a origem. O diálogo é, portanto, negativo. O encontro de si próprio, daquele que caminhou pelas trevas e foi despojado de tudo, sobretudo dos vínculos familiares e comunitários, talvez reconheça que o retornar à casa – à origem – só é possível se poema e poeta aceitarem que, de antemão, a casa está, irremediavelmente, arrasada, e que apenas a morte fornece um simulacro para um encontro com as palavras e com os restos familiares.

No tocante a tal diálogo, “Sou tu quando sou eu” (“*Ich bin du, wenn ich ich bin*”) (Celan, 1993, p. 12-13), afirma Celan no poema “Elogio da distância” (“*Lob der Ferne*”), de *Papoila e memória* (*Mohn und Gedächtnis*), remetendo-se à teoria dialógica do rabino Martin Buber, para quem o “homem se torna Eu na relação com o Tu” (Buber, 2001, p. 60). Entretanto, subvertendo a máxima de Buber, para quem a relação dialógica supõe um elo transcendental entre sujeito e divindade, o poeta sugere, com esse verso, o elo entre ele e a figura da morte, de modo que o instante da libertação da língua de seus mecanismos estéticos e apaziguantes, somente acontece se abraçado à insuficiência do eu lírico perante a enormidade da morte, elo que se reforça no verso: “Mais negro no negro, estou mais nu”

(“*Schwärzer im Schwarz, bin ich nackter*”) (Celan, 1993, p. 12-13), também de “Elogio da distância”.

Relendo esse verso, é possível dizer que apenas ciente da negrura radical da morte em massa é que a contra-palavra poderá fluir livre da linguagem poética preexistente, assumindo a postura de uma poesia autorreflexiva capaz de, conforme veremos adiante, refletir sobre a língua em todas as suas esferas, sejam elas artísticas ou meramente comunicativas, e sobre o acontecimento de barbárie.

Desse modo, seguindo a perspectiva de que o encontro se configura como o momento dialógico entre o poeta e a morte, não podemos deixar de citar uma passagem de outro texto de Celan, a saber, o “Diálogo na Montanha” (“*Gespräch im Gebirg*”), que aborda um encontro malfadado entre Celan e Adorno:

– Estive deitado sobre a pedra, naquele tempo, tu sabes, nos ladrilhos de pedra; e ao meu lado estavam deitados outros que eram como eu, outros que não eram como eu e eram iguaizinhos, os meus irmãos; estavam ali deitados e dormiam, dormiam e não dormiam, e sonhavam e não sonhavam, e não me amavam e eu não os amava, porque eu era um, e quem é que quer amar Um, e eles eram muitos, muitos mais do que os que ali estavam deitados á minha volta, e quem pode querer amá-los todos? E, não te escondo, eu não os amava, àqueles que não podiam me amar, eu amava a vela que ardia ali à esquerda num canto, amava-a porque *ela* ia desaparecendo ao arder, não porque *ela* ia desaparecendo ao arder, essa era a vela *dele*, a vela que ele, o pai de nossas mães, tinha acendido, porque nessa noite começava um dia, um determinado dia que era o sétimo, o sétimo que se seguiria ao primeiro, o sétimo e não o último; eu, meu irmão, não os amava, eu amava vê-los desaparecer à medida que iam ardendo, e, sabes, desde essa altura não amei mais nada; (Celan, 1996, p. 39)

É evidente a presença da morte como determinante de tal passagem, tornando possível visualizar que não se trata de um simples diálogo entre poeta e filósofo, mas de algo além, uma espécie de questionamento das imagens de morte para que delas – essa radicalmente Outra – brotem as memórias soterradas. As imagens que ressoam são de destruição e solidão. Os irmãos deitados ao lado do poeta são, ao mesmo tempo, iguais e diferentes dele. Parecem se aproximar da figura do cadáver, cuja aparência “é inegavelmente a de alguém e, contudo, a de mais ninguém” (Chiarello, 2002, p. 137), e sugerir o procedimento nazista de empilhamento dos corpos assassinados em imensas valas compartilhadas.

Ainda na passagem acima, o poeta revela a impossibilidade de existência do amor entre aqueles que jazem sobre a pedra (*Stein*) – alegoria que aqui podemos aliar à imagem da realidade infectada pela dureza do extermínio –, impossibilidade que se estende ao amor divino, indicando, em sentido teológico, a ruptura com o pacto de amor entre o povo escolhido e Deus. Assim, na realidade fúnebre dos campos de concentração, não é possível

amar nem esperar o acalento do amor, seja ele proveniente da esfera terrestre ou transcendental. Contudo, uma fagulha de luz ilumina a escuridão após o abandono do amor divino, é uma fagulha paradoxal de esquecimento e de memória que reside na imagem da vela. De esquecimento, pois o arder da vela talvez simbolize um duplo processo de apagamento da lembrança dos corpos empilhados e de libertação do poeta, isto é, na vela que queima e desaparece estaria contido um processo de libertação do trauma vivido e, conseqüentemente, de esquecimento e retomada da vida, algo que, como veremos adiante, torna-se impossível para o poeta. Entretanto, a vela parece reluzir com mais intensidade se entendida como um objeto de rememoração onde se conserva uma importante herança da memória cultural de um povo, simbolizado através do retorno do ritual realizado no sétimo dia, o dia do *Sabbath*. Ademais, a vela acendida pelos pais permaneceria como a imagem de uma memória dolorosa que atormenta o poeta diante da impossibilidade efetiva do retorno das vozes daqueles que foram assassinados, não um retorno com intuítos de redenção, mas como um discurso histórico arrasado pelo rolo compressor da história dos vencedores, um discurso que irrompe como possibilidade de trazer à tona outra narrativa historiográfica.

2.1.3 A data e o meridiano

O terceiro aspecto que brevemente se ilumina em “O meridiano” diz respeito ao “20 de janeiro” mencionado no discurso e à noção celaniana de meridiano. Segundo Celan, “[t]alvez se possa dizer que em cada poema fica inscrito o seu 20 de janeiro. Talvez o que há de novo nos poemas que hoje se escrevem seja isso: que é aí que, da forma mais clara, se procura manter viva a memória de tais datas” (Celan, 1996, p. 54)¹⁶. De modo geral, o poema tem que lidar com o evento que lhe serve de paradigma e a partir do qual ele, o poema, “fala!” (Celan, 1996, p. 55).

No caso específico de Celan, como dissemos anteriormente, a data determinante foi o dia 20 de janeiro da Conferência de Wannsee que, conseqüentemente, levou à concordata que fez da Solução Final o destino judaico. Como evento paradigmático – do qual o poeta não pode se eximir –, o 20 de janeiro de 1942 se inscreve como uma temática subterrânea nos poemas e faz com que eles enfrentem a mudez e se tornem eloquentes mesmo que seja através

¹⁶ Segundo Costa Lima, “a primeira justificativa da data” utilizada por Celan “é bem simples: a novela inacabada de Büchner, *Lenz*, principiava com a alusão: ‘Era 20 de janeiro’.” (Costa Lima, 2012, p. 356).

do silêncio e da negatividade que se impõe. Desse modo, os poemas falam, falam com o negativo e, sobretudo, falam *do* negativo, expondo a radicalidade da data que, tal como as constelações, contém em si diversos pontos de abordagem.

De acordo com Jacques Derrida (1986), em *Schibboleth para Paul Celan (Schibboleth pour Paul Celan)*, para se falar de uma data há que “fazê-la legível, audível, inteligível” (Derrida, 1986, p. 23)¹⁷, isto é, deve-se dar a vê-la, não apenas na multiplicidade de elementos que a compõe, mas também na pluralidade de vozes que nela falam, conferindo a ela “sua fisionomia” (Benjamin, 2009, p. 518, [N 11,2]). Entendemos que ambos os procedimentos, o derridiano e o benjaminiano, quando aplicados à poesia celaniana, significariam dizer que na remissão às datas o poema fala em nome de outros, fala em causa dos mortos numa tentativa, ainda que impotente e insuficiente, de alcançar a memória através da iluminação de um aspecto histórico anteriormente obscurecido.

Para Derrida, o interesse pela data reside na capacidade de ela se configurar como “um entalhe ou uma incisão que o poema leva em seu corpo como se fosse uma recordação” (Derrida, 1986, p. 36)¹⁸. Desse modo, o fatídico 20 de janeiro se instaura como uma memória nefasta, reforçando ainda mais a concepção negativa preeminente na poética celaniana. Contudo, especulamos que não se trata apenas do reconhecimento da data como um receptáculo da negatividade do evento de barbárie, mas também um limiar (*Schwelle*) a partir do qual os poemas ousam falar do absurdo cometido. Assim, o poetizar a partir do limiar por meio de uma linguagem que é contra, crítica, autorreflexiva e, sobretudo, que intenta falar em proximidade com os mortos, seria o mesmo que traçar um “caminho do impossível” que, conforme argumentamos acima, “conduz o poema ao encontro” (Celan, 1996, p. 63) da negrura radical da morte nos campos de concentração. Desse modo, o colocar-se no limiar significaria apontar para um direcionamento poético pós-Auschwitz que assinala a necessidade de ir na direção contrária à banalização e suavização do acontecido, instaurando, assim, um tempo-espaço de *Schibboleth*¹⁹ na estrutura do poema – um tempo e espaço carregado de rememoração.

¹⁷ “*la rendre lisible, audible, intelligible*” (Derrida, 1986, p. 23). Todas as traduções referentes à obra derridiana *Schibboleth pour Paul Celan* foram realizadas pelo autor dessa tese.

¹⁸ “*une entaille ou à une incision que le poème porte dans son corps, telle une mémoire*” (Derrida, 1986, p. 36).

¹⁹ O termo *Schibboleth*, dotado de uma constituição constelacional, iluminaria diversos significados na poética celaniana, tais como fronteira territorial, linguística e temporal; limiar; datas; contrassenha e comunicação; palavra impronunciável; história cifrada; judeidade. Ressalto que voltaremos à pluralidade do termo devido a sua importância para a configuração das noções de história, memória e linguagem em Paul Celan. Segundo Luiz Costa Lima, “‘*Schibboleth*’ é um termo hebraico que aparece no *Livro dos juízes*, hoje empregado no sentido de contrassenha.” (Costa Lima, 2012, p. 342)

Por fim, no sentido em que demarca um tempo-espaço carregado de tensões, o *Schibboleth* se aproxima de um rito de passagem poético, de um “cruzar os trópicos” (Celan 1996, p. 63) capaz de colocar a poesia em uma situação meridional, isto é, de situá-la em um local no qual se condensam – em diversos cristais de detalhe – as vozes do passado obscurecido pela tônica do discurso dominante. Desse modo, o meridiano seria o local onde a poesia, em sua relação intrínseca com a negatividade presente na realidade, se constituiria como um espaço-tempo livre das demandas de manutenção da aparência harmônica da realidade, um local onde a “arte continuaria a viver” (Celan, 1996, p. 59) depois da experiência de Auschwitz, fazendo da rememoração dos assassinatos seu aspecto determinante. Nesse sentido, talvez escrever poesia tendo a contra-palavra como instrumento expressivo, a mudança na respiração como o efeito a ser buscado e a morte como par dialógico signifique um *poetificar em constante tensão dialética que fala no limiar* entre a impossibilidade de dizer o acontecido e a necessidade – quase imperativa – de rememorá-lo, significado que, indiscutivelmente, rege as intenções do discurso “O meridiano”.

2.2 Do hermetismo à abertura, no entre a obscuridade do não-idêntico

2.2.1 Hermetismo, obscuridade e não-identidade

No decurso dos anos que sucederam o falecimento de Celan, sua poesia foi submetida a diversas tentativas de interpretação e classificação em diferentes correntes hermenêuticas. Alguns autores se debruçaram sobre sua produção destacando aspectos que podem ser enquadrados em duas matrizes teóricas principais. A primeira, pautada nas considerações de Hugo Friedrich (1978) em *Estruturas da lírica moderna (Die Struktur der Modernen Lyrik)*, ressalta a preponderância do hermetismo nas produções poéticas de Celan, definindo sua poesia como de difícil acesso, ou, em outros termos, cifrada. A segunda corrente hermenêutica, que adota como direcionamento as considerações feitas pelo filósofo Martin Heidegger sobre poesia e linguagem²⁰, persegue a possibilidade da abertura da esfera do

²⁰ Considerações encontradas, principalmente, nos ensaios sobre o poeta Friedrich Hölderlin, tais como *Os Hinos de Hölderlin*, “Germânia” e “O Reno” (*Holderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein”*), escritos entre 1934

humano por meio de uma poética que propõe não apenas o diálogo, mas a restituição de uma linguagem verdadeira em face da desolação da língua ora em mero veículo de comunicação, ora em linguagem técnico-científica.

Nesse contexto, enfatizamos que nossa tentativa de realizar a leitura do poeta sob a égide benjaminiana, com ênfase na possibilidade de a lírica celaniana constituir-se como uma poesia negativa, intercruza-se com ambas as matrizes apresentadas acima, o hermetismo e a abertura. Entretanto, nem sempre esse cruzamento acontecerá de modo pacífico, visto que, em pontos que serão especificados a seguir, nossa proposta diverge efetivamente das matrizes interpretativas anteriores.

Dando continuidade e adentrando o hermetismo, conforme a primeira das matrizes interpretativas, podemos ressaltar que de acordo com Friedrich (1978, p. 178), a “lírica moderna impõe à linguagem a tarefa paradoxal de expressar e, ao mesmo tempo, encobrir um significado”, caracterizando o *modus operandi* do poema hermético. Assim, o hermetismo teria como premissa fundamental a certeza de que o significado presente no poema se encontra encoberto e ao leitor resta a sensação de incompreensão do sentido final do texto²¹. De acordo com Soethe e Perez (2007), impulsionada pelas considerações de Friedrich, a tendência ao hermetismo como classificação da poesia celaniana foi dominante por grande parte dos críticos até meados dos anos 90:

Boa parte dos estudiosos da obra de Paul Celan simplesmente considerou seus textos herméticos, sem reparar que, se reconstruíssem sua gênese e o contexto discursivo exato em que os poemas foram escritos, eles se revelariam críticos, ácidos, penetrantes, radicais, complexos, rigorosos, trágicos, agudos, questionadores – e muitos outros adjetivos, *menos... herméticos*. (Soethe & Perez, 2007, p. 31, grifos nossos)

A derrocada da análise hermética ocorre, sobretudo, através da adoção de uma outra análise, uma que prioriza a ampla reconstrução das gêneses de produção e recepção dos poemas de Celan, com destaque para a compreensão de sua poesia como singular, tributária

e 1935, “Hölderlin e a essência da poesia” (“*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*”), de 1937, e “Poeticamente o homem habita” (“*Dichterisch wohnt der Mensch*”), de 1950.

²¹ Segundo a tese de Fábio Cavalcante de Andrade (2008), *A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual*, “O hermetismo em poesia, definindo-o mais exatamente, é uma oscilação entre o que é claro e o que é obscuro, uma espécie de zona de sugestão, de probabilidades.” (Andrade, 2008, p. 28) Cabe ressaltar que, de acordo com Friedrich, a tradição poética do hermetismo tem seu ressurgimento atribuído a poetas italianos, sobretudo aos nomes de Ungaretti, Quasimodo e Montale – inspirados pelos simbolistas franceses –, no sentido em que seu emprego, que era “a princípio em sentido depreciativo e com ressonâncias do reino confuso do oculto, foi usado logo em sentido positivo” (Friedrich, 1978, p. 179). Outra concepção interessante que Friedrich destaca é a de que o hermetismo se converte para a crítica como “um traço essencial da poesia moderna” (Friedrich, 1978, p. 180). Traço esse que, no início das leituras críticas sobre a poesia celaniana, será determinante.

das experiências individuais do poeta e, conseqüentemente, de sua relação com os restos da barbárie. Entretanto, o sentido proposto por Friedrich recebeu o aval de grandes nomes da hermenêutica que se debruçaram sobre a obra celaniana, entre eles Hans-Georg Gadamer (2005) e Flávio René Kothe (2016)²².

Como se sabe, Celan recusou o caráter hermético atribuído à poesia moderna, ressaltando a obscuridade de um modo diferente daquele determinado por Friedrich como mero “princípio estético” (Friedrich, 1978, p. 178). Para o poeta, a obscuridade é congênita à poesia, conforme podemos notar em alguns aforismos.

A poesia é, enquanto poesia, *obscura*; é obscura porque é poesia. Com isso, com essa obscuridade congênita, não entendendo, porém, essa espécie de colisão, ao estilo Lichtenberg, entre os livros e as cabeças dos leitores, como um choque no qual sempre o livro soa falso; pelo contrário, a poesia quer ser compreendida, quer sê-lo, precisamente, por ser obscura: como poesia, como “obscuridade poética”. Cada poema reclama a si compreensão, querer compreender, aprender a compreender (Celan, 2014a, p. 138, tradução nossa)²³

Em outro momento, ele diz que “[h]á, *creio*, mais além e mais aquém de todo esoterismo e hermetismo, mais além e mais aquém de todo saber secreto e revelado, uma obscuridade do poema” (Celan, 2014a, p. 138, tradução nossa)²⁴. Esses aforismos revelam a existência de uma obscuridade fundamental à poesia, obscuridade entendida não como procedimento estético afeito ao encobrimento do sentido, mas sim como o núcleo responsável por conservar no próprio poema a sua possibilidade de existência.²⁵ Entretanto, tais aforismos destacam também o desejo paradoxal que o poema tem de ser compreendido, conservando, contudo, sua obscuridade congênita, aquilo que lhe faz ser singular enquanto poema. Podemos

²² A antologia recém-lançada sob o título de *A poesia hermética de Paul Celan* (2016) reúne a tradução e os comentários feitos por Kothe de alguns poemas celanianos com o intuito de reforçar o caráter fechado dos poemas de Celan.

²³ Tomamos como referência para tradução os fragmentos reunidos sob o título de “*Microlitos – Prosa póstuma inédita en español*”, traduzida por José Luiz Gómez Toré, publicada em 2014 na *Rev. De Occidente*. “*La poesía es, en cuanto poesía, oscura, es oscura porque es poesía. Con esto, con esta oscuridad congénita, no entiendo, sin embargo, esa especie de colisión, a lo Lichtenberg, entre los libros y las cabezas de los lectores, un choque en el cual no siempre el libro suena a hueco; por el contrario, la poesía quiere ser comprendida, quiere serlo precisamente porque es oscura: como poesía, como ‘oscuridad poética’.* Cada poema reclama así comprensión, querer comprender, aprender a comprender” (Celan, 2014a, p. 138). A referência original foi publicada em *Mikrolithen sind, Steinchen: die Prosa aus dem Nachlass*, organizada por Barbara Wiedemann e Bertrand Badiou, publicada em 2005.

²⁴ “*Hay, creo, más allá y más acá de todo esoterismo y hermetismo, más allá y más acá de todo saber secreto o revelado, una oscuridad del poema*” (Celan, 2014a, p. 138).

²⁵ A colocação de Modesto Carone (1979) reforça nossa concepção ao afirmar que o poema celaniano “permanece de alguma maneira ‘fechado’ para poder continuar sendo aquilo que realmente é” (Carone, 1979, p.39). Adorno (1973), em “Parataxis: a lírica tardia de Hölderlin”, também ressalta a importância de uma certa obscuridade determinante no poema, obscuridade que, por sua vez, escapa ao simples conteúdo manifesto do poema, tornando-se deste modo uma necessidade para o pensar filosófico.

especular que tal paradoxo, a seu modo, preservaria a autonomia do poema em face dos golpes de machado da interpretação.

Indo ao encontro do elemento congênito ao poema, apropriamo-nos das ideias de Cardozo (2012), para quem a obscuridade celaniana não é aquela obscuridade tomada como princípio estetizante com a qual a crítica especializada identificou sua obra. Ela é, na verdade, algo diferente da produção de um simples efeito ornamental; seria, sobretudo, diferente “de uma obscuridade do poema difícil, fechado, impermeável, de uma obscuridade no sentido enigmático, oculto, ou até mesmo, de uma obscuridade sem sentido” (Cardozo, 2012, p. 87). É necessário, entretanto, revelar ao leitor a inexistência de uma definição rigorosa de Celan do que seria essa tal obscuridade congênita à poesia, pois restaram apenas alguns fragmentos e aforismos do que, posteriormente, se tornaria uma conferência sobre a poesia e sua obscuridade, provisoriamente intitulada *Sobre a obscuridade do poético (Von der Dunkelheit des Dichterischen)*. Todavia, no artigo “A obscuridade do poético em Paul Celan”, Cardozo (2012) enfatiza que

Para Celan, o obscuro aproxima-se, assim, do *singular*: é o singular na e da poesia. *O obscuro é o que a poesia tem de próprio. O obscuro é o que, no poema, resiste* (a uma leitura ou a um modo de ler, a uma expectativa ou a um modo de lidar com horizontes de expectativa, a uma tradição ou a um modo de se relacionar com a tradição) e, por isso mesmo, é o que constrói o poema em sua singularidade. (Cardozo, 2012, p. 89-90, grifos nossos)

Tomando Cardozo como referencial, acreditamos que o núcleo da poética celaniana seria tal obscuridade residente no interior dos poemas. Uma obscuridade que dá ares de conservar, como seu momento originário, a experiência da barbárie. Parece-nos que, de modo geral, esse foi o caminho empreendido por Jean Bollack (2005), em *Poesía contra poesía. Celan y la literatura (Poésie contre poésie. Celan et la littérature)*, ao rejeitar o hermetismo em prol da ideia de uma poesia que adota como principal referência a história individual do poeta, pautada pelo acontecimento de Auschwitz.

Retomando Cardozo, o que mais nos chama atenção em sua colocação e aquilo que contribui para o desenvolvimento da nossa proposta comparativa é a capacidade da obscuridade de figurar-se como uma potência de resistência frente às demandas interpretativas e conceituais. Acotovelamos o leitor para que ele observe os ecos da *Dialética Negativa (Negative Dialektik)*, de Adorno (2009), nas considerações de Cardozo, pois, realizando a leitura do obscuro como algo (*Etwas*) singular e irreduzível às demandas da conceituação, não há como não o aproximar da noção adorniana do “não-idêntico” (Adorno, 2009, p. 13), noção

entendida como algo pertencente ao objeto que não pode, de modo nenhum, ser reduzido às demandas identitárias do conceito e da interpretação. Assim, nos termos adornianos, o não-identico é a “contradição” quando mantida “sob o aspecto da identidade” (Adorno, 2009, p.13). Nesse sentido, a obscuridade seria o núcleo pungente da poesia celaniana que resistiria às demandas interpretativas, destacando a impossibilidade de apaziguamento de sua poesia em termos herméticos ou direcionados à síntese pela abertura. Desse modo, o que resta é uma terceira via poética pouco afeita às classificações e próxima das tensões subjacentes às obscuridades.

Seguindo o rastro da obscuridade, talvez possamos compreendê-la como algo capaz de provocar uma imobilização do poema frente às tentativas críticas de seu apaziguamento ou agrupamento em narrativas reconfortantes, pois, conforme sugere Adorno, “[p]ensar significa identificar” (Adorno, 2009 p. 12-13). E o que são as interpretações senão narrativas que visam solucionar todo o mistério do objeto promovendo sua identificação com respostas e entendimentos confortavelmente pré-estabelecidos?²⁶ Talvez, e apenas se forçarmos os olhos para longe dos limites do círculo hermenêutico, seja possível visualizar na “zona espectral sem limite nítido” (Cardozo, 2012, p. 87) que os poemas de Celan evocam em seu jogo de velamento e desvelamento, alguns relampejos de obscuridade que suscitam tanto o caráter irreduzível, quanto a potência de imobilização presente em seu movimento de consolidação de uma poética meridional, autorreflexiva e atenta à recuperação das ruínas da memória.

Poderíamos, ainda, ousar dizer que nossa leitura da obscuridade converge em direção ao expoente que vê o esquematismo poético de Celan em uma estreita relação com a noção adorniana da arte como modelo de reconstituição do pensar que, ao se distanciar da compulsão pela identidade conceitual e interpretativa positiva, se propõe como meio de conhecimento daquilo que no pensamento identitário não se deixa ver. Desse modo, a obscuridade celaniana poderia ser classificada como uma espécie de categoria do conhecimento capaz de revelar uma expressão silenciosa e singularmente atual residente no objeto artístico²⁷. Nesse contexto nos aproximamos do que Juliana P. Perez (2006), no artigo

²⁶ Juliana P. Perez (2007), no artigo “Reflexões sobre a poesia como abertura”, afirma que o obscuro em Celan “corresponde ao que ultrapassa o entendimento – nos termos do poeta, seria possível falar em ‘mistério’ (*‘Geheimnis’*)” (Perez, 2007, p. 141).

²⁷ É interessante mencionar que tomamos duas concepções benjaminianas como pano de fundo para suplementação dessa noção de obscuridade como categoria do conhecimento. Primeiramente, a relação entre beleza e verdade discutida no capítulo “Drama Trágico e Alegoria” da *Origem do Drama Trágico Alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), em que Benjamin afirma que a beleza mortificada e obscura que perdura nas obras de arte alegóricas arruinadas pela transitoriedade da relação entre história e natureza é, indiscutivelmente, “um objeto do saber, alojado nas construções planificadas das ruínas” (Benjamin, 2011, p. 194). Em um segundo momento, recorreremos à passagem da obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (*Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*) que apresenta a arte como um “medium-de-

“À margem do abismo: uma interpretação poetológica de ‘*Zürich, zum Storchen*’, de Paul Celan”, diz sobre a obscuridade (ou escuridão) em Celan:

Em seus textos a escuridão possui outro significado: *ela não é um “princípio estético”*, que se apoia na “irrealidade” e que se alcança com meios estilísticos, *mas pertence a uma categoria do conhecimento*: “escuridão” caracteriza uma certa percepção da realidade, a percepção de um “mistério”, que acontece de diversas formas – por meio do eu, do hoje, da morte e do caminho.” (Perez, 2006, p. 123-124, grifos nossos)

Enquanto categoria de conhecimento, a obscuridade na leitura de Celan parece reclamar a necessidade de um leitor como escavador ou arqueólogo. Um leitor capaz de descobrir, na acumulação dos momentos precedentes à configuração da palavra poética, a possibilidade de despertar a força de resistência inerte na poesia e explodir o calcário e a petrificação impostos pela interpretação que envolve a palavra do poeta. Livre do jugo da interpretação totalitária, a obscuridade daria a ver a irrupção dos momentos em que a negatividade da memória intenta vir à tona. Vejamos que tal leitor escavador ou arqueólogo não é muito distante daquele historiador reclamado por Benjamin (2012b) no fragmento “Escavar e recordar”, visto que o método de ambos deve ser o mesmo: utilizar a memória como um meio de prospecção do passado a fim de reconstruir as narrativas soterradas desse último, descobrindo as cidades soterradas, os caminhos subterrâneos e as vozes dos afogados. Desse modo, o “leitor como escavador”, ao se deparar com uma poesia singular como a de Celan, não deve, citando o pensador berlinense, temer “voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo” (Benjamin, 2012b, p. 245-246), pois, talvez, por debaixo da aparência que reveste as palavras, por trás do conforto de declará-la como uma poesia hermética, resida, suja de terra, a mensagem da poética celaniana: a necessidade da consolidação de uma poesia negativa, autorreflexiva, atenta às ruínas que se acumulam no seu processo de feitura e pronta para, através de sua obscuridade não classificável, impor a tensão como determinante do caminho a que se dirige a poesia.

2.2.2 Na direção contrária à abertura para a presença do humano

reflexão” (Benjamin, 2011a, p. 71) profundamente fecundo e diferenciado das apreensões conceituais em favor de um modelo constelacional. Cabe ressaltar que na *Teoria Estética (Ästhetische Theorie)*, Adorno irá retomar ambas as condições benjaminianas da arte – a mortificação e o caráter constelacional – para tratar as condições da arte não apenas como modo de conhecimento, mas também como arte autêntica que não desvia os olhos da violência imposta pela imagem do cadáver.

Dando sequência à revisão bibliográfica que empreendemos nesse tópico, é importante destacar a outra corrente interpretativa de destaque nos estudos desenvolvidos sobre Paul Celan, a corrente que sustenta a ideia de que a poesia celaniana se constitui como uma poetologia da abertura, isto é, como uma poética que tem como *ethos* a abertura em direção à restituição da presença do humano. Essa concepção ganhou força significativa com os estudos de Juliana P. Perez²⁸, cuja proposta principal reside na defesa de que, além do caráter negativo da poesia celaniana, subsistem “passagens positivas, que aparecem aqui e ali, em verso ou prosa, sobre a possibilidade de palavras francas, abertas, de falar um ao outro humanamente sem fugir ao drama das diferenças” (Perez, 2007, p. 136). Perez destaca que expressões “como ‘o aberto (*Offenes*)’, ‘o que está aberto’ (*offenestehend*)’, ‘o que está livre’ (*Freies*)’, ‘abertura’ (*Offenheit*)’, ‘abrir-se’ (*sich aufzun*)’, ‘aberto ao tempo’ (*zeitoffen*)’, ‘poemas abertos’ (*offne Gedichte*)’” (PEREZ, 2007, p. 136), presentes, sobretudo, na obra *Rosa de Ninguém*²⁹ (*Niemandrose*) – objeto principal dos estudos de Perez –, sugerem direcionamentos que apontam a abertura como o *élan* vital da obra celaniana.

Segundo Perez, “a abertura pode ser definida como *uma* das condições de possibilidade da poesia de Celan” (Perez, 2007, p. 137), cujo destaque principal recai na possibilidade de a poesia abrir um novo mundo, através da restituição da língua na construção do diálogo efetivo entre humano e realidade. Ela ressalta ainda que “o eu só percebe a realidade mediante a língua” (Perez, 2007, p. 138) e a poesia – enquanto linguagem verdadeira do eu – adquire a função ética de reaproximar língua e realidade a fim de restituir ao humano seu local de presença no mundo.

Antes de irmos adiante com a perspectiva de Perez, convém destacar um aspecto importante na poetologia da abertura, a saber, a influência determinante da filosofia de Heidegger, para quem “o abrir da existência pode se tornar o próprio alvo do discurso ‘poetizante’” (Heidegger, 2012, p. 459). Em primeiro lugar, o entendimento da linguagem

²⁸ Na produção de Perez acerca de Celan, além dos artigos que serão utilizados, destaca-se a tese intitulada *Offene Gedichte: eine Studie über Paul Celan Die Niemandrose*, defendida no ano de 2005, na Universidade de São Paulo (USP). Infelizmente, a tese não se encontra disponível no banco de teses e dissertações da USP, algo que, por sua vez, dificulta o acesso à pesquisa. Seguindo os conselhos da autora, optamos pela utilização de artigos disponíveis em diversas revistas e periódicos que apresentam traduções sobre a pesquisa em questão. Para além de qualquer crítica ou discordância que esta pesquisa possa apresentar com relação à perspectiva da abertura, cabe ressaltar que a produção de Perez é indispensável para qualquer pesquisa que tenha como objeto a obra de Paul Celan.

²⁹ Segundo Perez, a tendência celaniana em direção à abertura tem início com a obra *Grelha de linguagem* (1959), anterior à *Rosa de Ninguém* (1963), contudo, é nesta última onde a imagem da abertura “ganha outras nuances e linhas mais definidas”, compreendidas “tanto do ponto de vista estrutural quanto do ponto de vista metafóricos” (Perez, 2007, p. 138)

como responsável pela abertura³⁰ à presença do humano parece compactuar com a visão de Heidegger acerca da possibilidade da linguagem enquanto abertura para o alcance do ser, o *ser-aí* (*Dasein*) heideggeriano. Assim, ao entender a poesia enquanto língua que se abre para a realidade efetiva, para a realidade do ser³¹ enquanto potência de construção de um local para a presença do humano, a pesquisadora talvez se aproxime da noção heideggeriana que conjuga poesia, abertura e habitação. Nesse contexto, citando Heidegger, vemos que a “*palavra*” – a palavra poética, diferente da simplória palavra enquanto técnica e modo de comunicação – “nomeia o âmbito *aberto* onde o homem *habita*” (Heidegger, 1983, p. 368, grifos nossos). Nesse sentido, a questão que se coloca é a seguinte: o que seria a abertura para a presença do humano de que fala Perez, senão a proposta heideggeriana de restituição do homem em seu habitar o mundo enquanto sujeito detentor da linguagem poética?

Quando Perez determina a tarefa de restituição da presença do humano como *leitmotiv* da letra celaniana, é possível escutar alguns dos filosofemas heideggerianos acerca de Friedrich Hölderlin – poeta da essência de sua época, o poeta dos alemães –, sobretudo aqueles em que o filósofo destina ao poeta a “sacra” tarefa da restituição de um “*um traço essencial da presença humana*” (Heidegger, 2012, p. 167, grifos nossos), através da consolidação do habitar poeticamente o mundo. Mas é sabido que tal habitar só se dá na medida em que a poesia, linguagem que funda o ser e nomeia o sagrado, “permite ao habitar ser um habitar” (Heidegger, 2012, p. 167), em que o homem volta os olhos para a presença dos deuses e para as coisas essenciais.

É importante notarmos que a linguagem atribuída por Heidegger a Hölderlin e, conseqüentemente, à poesia, é uma linguagem nobre, capaz das tarefas mais grandiosas: a de fundar o ser, apresentando sua verdade como desvelamento (*aletheia*), e a de nomear o sagrado, desvelando o copertencimento entre homem e deuses. Linguagem que julgamos, conforme apresentaremos adiante, ser completamente oposta à utilizada por Celan, pois

³⁰ Segundo Benedito Nunes (2000), em “Heidegger e a poesia”, “[u]m tanto paradoxalmente, *abertura* significa o conjunto de condições preliminares – ontológicas, dirá Heidegger – que nos habilitam a agir, a pensar, a conhecer, condições que correspondem a estruturas do comportamento e, como tais, constitutivas do *Dasein* e de sua compreensão do ser.” (Nunes, 2000, p. 106) Assim, parece-nos que a proposta de Perez giraria em torno dessa paradoxal estrutura de abertura devido ao fato de sua noção poetológica pautar-se na análise genealógica das cartas, escritos e anotações celanianas. Perez priorizaria os aspectos preliminares ao poeta para, posteriormente, determinar que a compreensão da poesia celaniana dirige-se à ideia da poética como abertura e restituição do humano que subjaz esquecido pelos demais projetos poéticos que visavam, por exemplo, a *poesie pure* e o esquecimento do humano, como dito sobre Gottfried Benn.

³¹ É conhecida no pensamento heideggeriano a oposição entre a língua poética e a língua técnica, esta última fortemente apropriada pelas exigências tecnológicas de comunicação e de informação. Na obra *Língua de tradição e língua técnica*, Heidegger (1999) delineia o seu diagnóstico acerca da recaída da língua poética em mera língua de informação, a saber: “Ora é precisamente esta concepção corrente da língua que se vê não somente avivada pelo fato da dominação da técnica moderna, mas reforçada e levada exclusivamente ao extremo. Ela reduz-se à proposição: a língua é informação.” (Heidegger, 1999, p. 33).

mesmo que o idioma dos poetas seja o alemão, a língua celaniana, diferente da nobre língua de Hölderlin, encontra-se indiscutivelmente contaminada pelo luto do genocídio judaico. É uma língua, segundo João Camillo Penna (2013, p. 93), “mortífera”, que nada tem de sagrada. A língua de Celan se constitui a contrapelo dos temas da tradição hölderliana e se afasta da antiga exigência à filiação grega³² e ao copertencimento entre homens e deuses para beber, efetivamente, na herança cruel da barbárie residente no próprio idioma alemão que, ao fim e ao cabo, não sobreviveu intacto às demandas do horror.

Nesse sentido, ainda que para ambos, Hölderlin e Celan, a poesia é trabalho de mãos, a visão que podemos construir desse trabalho é completamente diferente em cada poeta. Um exemplo pode ser retirado da última estrofe do poema “Timidez” (“*Blödigkeit*”), “Bons também e destinados a alguém para algo somos nós,/ Quando chegamos, com arte, e dos celestiais/ Trazemos um. Porém,/ Trazemos atinadas mãos nós mesmos.” (Hölderlin apud Benjamin, 2011b, p. 23)³³, em que Hölderlin parece aproximar a tarefa do poeta àquela realizada pelo artesão inspirado pelos deuses, aproximando, desse modo, a feitura da poesia ao trabalho transcendental realizado pelo oleiro que molda o barro dando forma ao homem. As mãos de Celan, por sua vez, estão cobertas pelas feridas incicatrizáveis da realidade, testemunhas do rompimento dos laços fraternais e da recaída do homem no estado animalesco da barbárie.

Recorrendo a Benedito Nunes (2000), segundo o qual “*Vontade política e vontade poética* unem-se na decisão de Heidegger de oferecer ao povo alemão, em Hölderlin, um outro fundador, com quem podemos ‘aprender quem somos’” (Nunes, 2000, p. 113, grifos nossos), podemos problematizar ainda mais a aproximação – mesmo que inconsciente – entre as tarefas de abrir poeticamente o mundo do Hölderlin de Heidegger e do Celan de Perez, posto que os primeiros escritos heideggerianos sobre o poeta do sagrado³⁴ são dotados de uma vontade política oriunda da filiação heideggeriana à ideologia do Partido Nacional Socialista. Não é difícil imaginar que na proposta de restituição de Perez, Celan poderia ser considerado o “fundador” da nova realidade em que o humano irá habitar dotado de uma *nova linguagem* que sobreviveu ao percurso pelas trevas da barbárie. Entretanto, podemos questionar se Perez, ao revestir sua teoria com as roupagens heideggerianas, procura afirmar que na poesia celaniana se conserva o núcleo do dizer (*sagen*) como modelo projetivo do ser ou, ainda, se a

³² É interessante ressaltar que a temática de uma filiação aos gregos foi posteriormente um dos motes da ideologia nazista. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (2002), em *O mito nazista*, ressaltam essa tentativa de filiação como uma das características essenciais do ideário nazista.

³³ “*Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir,/ Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen/ Einen bringen. Doch selber/ Bringen schickliche Händ wir.*” (Hölderlin apud Benjamin, 2011b, p. 22)

³⁴ Cf. *Os Hinos de Hölderlin “Germânia” e “O Reno”* (Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein”)

poesia de Celan busca a restituição da presença do ser em uma época em que não se pode mais falar dele.

Estendendo o debate, defendemos que a dureza da questão levantada por Adorno acerca da possibilidade da poesia pós-Auschwitz seria capaz de atuar como um *antídoto de realidade* à ilusão ontológica de Heidegger acerca do habitar poeticamente que segue livre dos “rastros do passado político” (Adorno, 2009, p. 59) e conseqüentemente, do horror presente em tal época. Por extensão, o som do *dictum* adorniano ressoa como uma bomba à ilusão da restituição da presença do humano através da poesia de Celan, pois ela é capaz de pôr em dúvida seus próprios procedimentos de feitura não resumíveis ao cantar os lugares comuns da poesia, como, por exemplo, o amor e o belo. Em outras palavras, de modo algum podemos entender o cântico do amor em Celan como uma melodia de “resistência contra a aniquilação e afirmação incondicional da presença humana” (Perez, 2007, p. 144); pelo contrário, se existe amor nos poemas, ele talvez se assemelhe mais a um canto fúnebre em direção à rememoração do amor materno perdido, um amor elegíaco que continuamente ressoa nos versos capazes de colocar em questão os direcionamentos da *poesia* pós-Auschwitz.

É tangível que Celan lida com a dureza de uma obscuridade que não se esvai na simples reunião de palavras que sugerem a abertura, conforme reunidas por Perez, pois a negrura da destrutibilidade radical permanece intocável e assombra o poeta até seu leito de morte no Rio Sena. O horror do acontecido contamina suas palavras de tal modo que Celan não pode sucumbir às tentativas estetizadas de suavização do negativo, seus olhos não conseguem se desviar das encaradas do corpo que jaz fragmentado, pois os fragmentos são como receptáculos de reminiscências, o cadáver traz em sua rigidez mortuária o que não pode ser esquecido.

Seguindo essa linha argumentativa, duas aporias podem ser colocadas como antagonistas à proposta de Perez: como pode a poesia fazer frente a um mundo que jaz em ruínas se até mesmo seus procedimentos de feitura estão colocados em suspeita? E como pode uma língua estraçalhada pelo horror promover a restituição daquilo que está irremediavelmente perdido – o humano?

A língua de Celan sugere o diálogo, ou melhor, o “encontro entre o eu e a realidade”, destaca Perez (2007, p. 141). Mas, como mostrado no tópico inicial sobre o discurso “O meridiano”, de modo algum entendemos que tal diálogo ocorra, simplesmente, de maneira positiva, capaz de restituir a presença do humano, da língua e, conseqüentemente, do amor, entendido pela pesquisadora como a mais radical das aberturas, aquela capaz de “levar a

afirmação do outro até as últimas conseqüências” (Perez, 2007, p. 143). Consideramos que, antes de tudo, o diálogo ou encontro entre o eu e o outro a quem o poema fala não é possível sem a certeza da subsistência de uma tensão inerente à relação entre língua em que se expressa e a dureza dos acontecimentos da realidade, de modo que até a possibilidade da poesia é colocada em questão. Essa é uma tensão radical que estraçalha a poesia, restando nela apenas uma constelação de fragmentos corporais e a irredutível presença da morte. Não uma “mera consciência da morte”, como afirma Perez (2007, p. 145), mas, pelo contrário, a visão da morte como determinante da efemeridade do destino do homem e das coisas, sobretudo daquele homem sujeito à ausência de leis nos campos de concentração (*Konzentrationslager*)³⁵. Pois, se Celan celebra “o brilho majestoso do efêmero” (Celan apud Perez, 2007, p. 145), não é para, simplesmente, “homenagear” o “frágil, o marginal, o desprezado”, (Perez, 2007, p. 145), mas, seguindo a letra benjaminiana, para entender que no efêmero reside a visão da “história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro” (Benjamin, 2011, p. 176). Em suma, que no efêmero não se encontra a visão da restituição da presença do humano em uma linguagem límpida atenta aos apelos do ser, mas a expressão do mundo “na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira” (Benjamin, 2011, p. 176), de um cadáver, expressão que a poesia, dominada pelo negativo, tem a intenção de expor.

Desse modo, como se tem demonstrado neste tópico, tomamos um caminho oposto ao declarado por Perez, no sentido em que, se existe uma presença na poesia celaniana, não seria a do humano restituído ao seu lugar no mundo, mas sim a da morte que se ilumina em uma fúnebre constelação de emblemas orgânicos e inorgânicos: cabelo (*Harr*), boca (*Mund*), olho (*Auge*), flor (*Blume*), neve (*Schnee*), pedra (*Stein*), relógio (*Uhr*), sombra (*Schatten*) e cinza (*Aschen*) – destino final dos corpos nos campos. Todos esses emblemas, a nosso ver, submetem-se às demandas de um singular jogo lutuoso pela perda de qualquer possibilidade de ascensão da língua e do humano e podem, inclusive, funcionar como antagônicos aos símbolos da positividade da abertura destacada por Perez.

Ao defendermos a negação do vivo em primazia da figura da morte e do negativo em Celan, aproximamo-nos das perspectivas adornianas para o entendimento da arte e, conseqüentemente, do papel do cadáver e da morte na concepção de uma arte autêntica pós-Auschwitz. Nesse sentido, para Chiarello (2002), a concepção adorniana vê a negação do vivo

³⁵ Em primeiro lugar, não aceitamos a premissa de que a morte possa ser uma mera consciência em Celan, poeta, como se sabe, marcado pelo extermínio em escala industrial de seres humanos. Em segundo lugar, parece-nos que a ausência de leis nos campos de concentração institui apenas uma máxima legal: a máxima do extermínio.

como posicionamento artístico frente ao massacre, não a afirmação do humano ou a estetização da bela aparência nos discursos de positividade. Assim, ainda com Chiarello, é possível acrescentar que

Em resposta a um mundo que assumiu a figura da desintegração e da aniquilação, ela [a arte] se mostra *radicalmente irmanada com a morte*. Ela volta a ser imitação da morte, reiterando o gesto primordial que está em suas origens: é o que explica o aspecto anorgânico da poesia de Beckett e Celan. (Chiarello, 2002, p. 130, grifos nossos)

De tal modo, entender a morte em Celan como uma fugaz tomada de consciência sobre seu aspecto efêmero, conforme salienta Perez, é ignorar o aspecto mais pungente da poética celaniana, a saber, seu *caráter dialógico negativo* que se depara com as demandas da morte e dos mortos para, enfim, de posse desse referencial mórbido, fazer frente às exigências da arte pós-Auschwitz.

Mais uma vez recorrendo à teoria adorniana como contra-argumento à noção positiva de abertura, convém ressaltar, brevemente, uma passagem da *Dialética Negativa*: “O sofrimento perenizante tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar” (Adorno, 2009, p. 300). Especulamos, a partir dessa passagem, que talvez seja isso o que o poema “Salmo” (*Psalm*), de *A rosa de ninguém*, escrito em 5 de janeiro de 1961, aborde.

SALMO

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.

Com
o estilete claro-de-alma,
o estame ermo-de-céu,
a corola vermelha
da purpúrea palavra que cantámos
sobre, oh sobre

o espinho.³⁶
(Celan, 1993, p. 103-105)

Parece-nos, inicialmente, que “Salmo” apresenta uma negatividade tão violenta que qualquer rastro de positividade é arrasado, de modo que não parece existir nenhum indício de restituição possível para o autor da prece, pois ela é um berro que se dirige a Ninguém (*Niemand*): “Louvado sejas, Ninguém” (“*Gelobt seist du, Niemand*”). De posse dessa confissão, podemos concluir que não há mais nenhuma instância a quem as orações serão direcionadas, uma vez que, imposta a dureza da realidade, não há transcendência a ser atingida – a morte factual e as cinzas dos cadáveres são os únicos refúgios³⁷. Nesse sentido, o ser não tem nem força e nem língua para fazer os seus apelos, pois não há, em “Salmo”, a antiga certeza do Divino, Nesse poema, o eu-lírico parece desesperadamente aceitar a máxima do Zaratustra de Nietzsche: Deus está morto.

O poema, diz João Barrento (2013, p. 162), é uma “missa negra” que “só é possível depois do abandono e da morte de Deus”, no sentido em que não parece subsistir nada de positivo para aquele que sobreviveu ao massacre, pois o fato de não ter morrido já inspira a culpa³⁸, suas origens foram rechaçadas pelo peso cruel do extermínio. Talvez o único e desesperado traço de resistência resida no poema enquanto recipiente da “voz humana” (“*menschlichen Stimme*”) (Celan apud Perez, 2008, p. 273), mas não uma voz de plenitude, cuja força seria capaz de restituir a condição existencial do homem, bem como sua presença

³⁶“*PSAML/Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,/ niemand bespricht unseren Staub./Niemand./Gelobt seist du, Niemand./Dir zulieb wollen/wir blühen./Dir/entgegen./Ein Nichts/waren wir, sind wir, werden/wir bleiben, blühend:/die Nichts-, die/Niemandrose./Mit/dem Griffel seelenhell./dem Staubfaden himmelswüst./der Krone rot/vom Purpurwort, das wir sangen/über, o über/dem Dorn.*” (Celan, 1993, p. 102-104). Existe uma outra tradução em português realizada por Claudia Cavalcante (Celan, 2011, p. 93-94) desse mesmo poema, publicada pela Editora Iluminuras na Coletânea *intitulada Cristal/Paul Celan*. As soluções tradutórias de Cavalcanti não apresentam diferenças significativas das propostas por Barrento.

³⁷Em consonância com a leitura que realizamos de “Salmo” e com o questionamento da poesia celaniana como a exigência de uma abertura positiva à presença do humano, podemos, na esteira de Michel Collot (2013), em “O sujeito lírico fora de si”, questionarmos se com a impossibilidade de “uma base transcendente, essa abertura ao Outro não seria uma pura e simples alienação?”; e, próximo daquilo que entendemos sobre a poesia de Celan, enfatizar que: “Aos olhos de uma consciência moderna que não pode mais cantar Deus ou o Ser ideal por meio das palavras e das maravilhas da criação ou da criatura, o sujeito que lança para fora de si vê-se atirado em um mundo e em uma linguagem desencantados.” (Collot, 2013, p. 222). Veremos, mais adiante, como esse processo dialógico dos poemas celanianos que sugerem um encontro com a negatividade preeminente às palavras que se confrontam com uma exterioridade arrasada pela produção da morte em escala industrial.

³⁸Sobre essa questão, Márcio Seligmann-Silva, no artigo “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, afirma que “(...) o sobrevivente vive o sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência. A situação radicalmente outra, na qual todos deveriam morrer, constitui sua origem negativa” (Seligmann-Silva, 2008, p. 75). Próximo a isso, a estrofe final de “Carregado de brilhos” (“*Abglanzbeladen*”) (*Força de luz*): “A morte/ que ficaste a me dever, eu/ carrego-a/ até o fim.” (“*Den Tod./ den dum ir schuldig bleibst, ich/ trag ihn/ aus*”) (Celan, 1993, p. 150-151), talvez ateste para a presença inseparável da culpabilidade de ter sobrevivido presente na poesia de Celan.

no mundo. Diferentemente disso, o poema, como recipiente da voz humana, é composto pelo balbucio que se dirige indelevelmente ao silenciar.

É importante ressaltar o procedimento crítico desenvolvido por Perez acerca de “*Psalm*”, que segue o seguinte caminho, conforme destacado no artigo “À margem do abismo: uma interpretação poetológica de ‘*Zürich, zum Storchen*’, de Paul Celan”:

Para vislumbrar o aspecto afirmativo de um texto à primeira vista tão negativo, é preciso reconstruir alguns dados de seu processo de criação. Tal reconstrução diz respeito, por um lado, à gênese específica do poema, por outro, ao conjunto de dados como traduções, anotações, leituras, pensamentos, encontros e situações pessoais que determinam o uso da língua feito por Celan. (Perez, 2006, p. 114)

A citação acima nos revela a primazia do modo cronológico empreendido na análise, ao passo que, dirigindo-se, principalmente, às correspondências e manuscritos deixados por Celan, Perez parece ter o intento de elevar as polêmicas em torno da escrita celaniana e sua relação com as perspectivas poéticas de escritores de sua época, como, por exemplo, Gottfried Benn. Contudo, ao priorizar as dinâmicas exteriores ao poema, a pesquisadora parece desconsiderar a voz que emana do texto e os ecos da experiência de barbárie presente em Celan. Ainda sobre o poema, a intérprete afirma que não se trata apenas de “um poema auto-reflexivo”, mas de um texto que detém “um denso e quase sarcástico debate poetológico que, por fim, revela um élan surpreendentemente positivo” (Perez, 2008, p. 270), passível de culminar na restituição e na afirmação da figura do humano. Tal restituição se daria através da consolidação do diálogo entre o criador (o poeta) e a criação (o poema), no sentido em que “os poemas são as rosas que abrem a terra do tempo” (Perez, 2008, p. 270), rosas capazes de afirmar a presença de seu criador contra o perigo da aniquilação. Ainda segundo Perez:

A “*Niemandrose*” – a “*rosa de ninguém*” – é o poema daquele que não se entende como *ninguém*, mas que busca defender e afirmar a própria presença contra um uso ideológico da linguagem e contra a possibilidade real de ser aniquilado. (Perez, 2008, p. 275, grifos nossos)

Com a citação acima, podemos argumentar que a leitura realizada pela pesquisadora aponta para a afirmação da presença do autor como criador do poema, algo que nos revela não apenas uma possível contradição com a sua influência heideggeriana, uma vez que para Heidegger é o poema quem fala deixando em “suspense a existência biográfica” (Nunes, 2000, p. 121), mas também uma perspectiva autoritária na interpretação de Perez através da afirmação do presença do autor. Postura que, ao fim e ao cabo, irá se diferenciar da argumentação que coloca em primeiro plano a obscuridade como determinante de cada

poema, pois, se retornarmos à noção de obscuridade celaniana, o *algo* do poema escapa, inclusive, daquele que escreve, ao passo que se conserva como o núcleo duro não-identificável, não redutível às demandas interpretativas e, conseqüentemente, não assimilável aos designíos iniciais de seu autor.

É evidente que em Celan a singularidade da experiência pessoal ressoa nos versos de cada poema, mas se o poema é “muitas vezes um diálogo desesperado” (Celan, 1996, p. 57) em direção ao Nada e a Ninguém, como pressupor a autoridade de um autor fragilizado sobre algo que, ao se colocar sempre em direção ao Outro, torna-se maior do que ele? Celan destaca que “o poema nunca será o resultado da maestria de seu respectivo poeta independentemente da grandeza e excelência dessa maestria” (Celan apud Cardozo, 2012, p. 91)³⁹. Em outras palavras, o poema escapa ao poeta⁴⁰ e está, indiscutivelmente, endereçado a alguém, por isso não pode, de modo algum, servir como afirmação da presença do poeta, já que “o suposto esquema mental ou linguístico do poema nunca fica ‘pronto’” (Celan apud Cardozo, 2012, p. 91)⁴¹.

Finalmente, se ocorre a tentativa da construção de um caminho de afirmação no traçado de “Salmo”, não é o caminho da apaziguante restituição da presença do humano, pelo contrário, é o traçado das pedras e da ausência das certezas, pois após-Auschwitz, os cânticos apaziguadores e a plena voz do humano no mundo não dão conta de fazer jus à dureza da realidade. O que resta, na terra arrasada após a barbárie, conforme tentamos demonstrar no decorrer deste tópico, é a voz paradoxal daqueles que estão imersos no completo silêncio, voz que se afunila na trama da negatividade e, desesperadamente, tenta reclamar aos antigos vínculos comunitários do barro e da palavra a rememoração da rosa, a rosa de Ninguém, a rosa ferida pelas dores da memória.

“Salmo” é um cântico feito em melodia contrária aos designíos da liturgia tradicional e se consolida por meio da derrocada das palavras Judaico/Humanas frente às monstruosidades perpetuadas pelo próprio humano, esta figura arrasada, fragmentada, impossível de se firmar

³⁹ “Denn das Gedicht kann nie das Resultat der Meisterschaft des jeweiligen Dichters sein, so Gross und bewährt diese Meisterschaft auch sein mag” (Celan apud Cardozo, 2012, p. 91). Segundo Cardozo (2012), a citação acima diz respeito a um fragmento preparatório para a escrita da “Carta a Hans Bender” (“*Brief an Hans Bender*”), de 1960 e, posteriormente, reunido na edição crítica sob o título de *Mikrolithen sind, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlass*, de 2005.

⁴⁰ Pensamos na estética modernista para conferir tal contraposição à noção de Perez. Em linhas gerais, na estética modernista a linguagem possui uma força maior do que a do poeta, a forma da poesia se faz e encontra-se aberta ao não programável, ao mistério. A lógica da estética modernista pauta-se, sobretudo, no conceito de forma formante, isto é, na noção de que o poema se faz ao longo do caminho e continua se fazendo após sua forma ‘final’ conferida pelo poeta.

⁴¹ “(...) oder Sprachschema des Gedicht ist niemals ‘fertig’” (Celan apud Cardozo, 2012, p. 91). Fragmento reunido na edição crítica sob o título de *Mikrolithen sind, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlass*, de 2005.

e, conseqüentemente, de afirmar outro que não seja o espectro daquilo que foi no outrora. Nesse sentido, se algo é exaltado nesse poema, é a angústia como destino indesejável no caminho da poesia pós-Auschwitz. Poesia que, ao fim e ao cabo, não promete nenhum movimento em direção à abertura ou à restituição, pois é, antes de tudo, uma poesia lúcida, ferida de realidade e distante das ilusões propostas por um lirismo que se deseja como palavra-verdadeira. Torna-se, desse modo, uma poesia que não se desvia do caminho do negativo, pelo contrário, faz dele a sua condição congênita sem a qual não seria possível. Irmana-se com a morte em vias da tentativa de fazer o que se diz impossível: dizer, mesmo que de modo vacilante, o indizível.

2.3 A poesia da negatividade

2.3.1 Nelly Sachs e Rose Ausländer

A importância do aspecto negativo da poesia de Paul Celan pode ser ressaltada por particularidades que não se repetem em nomes como Nelly Sachs e Rose Ausländer, poetisas de língua alemã e sobreviventes de Auschwitz que também escreveram em contato direto com as demandas da morte e das memórias da barbárie. Na poesia celaniana, o negativo aparece através de temas recorrentes, como a ausência de perdão aos algozes, a experiência travada com a língua alemã por intermédio da mãe, assassinada por nazistas, o movimento de contração sofrido pela linguagem que, aos poucos, torna-se mais fragmentária e mais silenciosa, a remissão ao corpo fragmentado e a poética combativa frente à palavra que assassina. A confissão da adoção dessa poética combativa pode ser lida num breve trecho de sua carta a Otto Pöggeler, datada de 09 de agosto de 1960: “uma palavra muda, que é contra, que é contra o que assassina. Às vezes, eu penso diante de qual mudez tiveram que ficar aqueles que souberam matar com tantas palavras” (Celan apud Perez, 2008, p. 266-267). Desse modo, antes de adentrarmos no intrincado caminho do negativo em Celan, convém ressaltar a proeminência da negatividade em sua poesia como diferencial em relação à poética de Sachs e Ausländer, o que nos levará a defini-lo como *poeta do negativo*.

2.3.1.1 Paul Celan e Nelly Sachs

Se a ausência de perdão aos seus algozes é um fator determinante em Celan, as palavras de Sachs, pelo contrário, constituem uma mensagem de esperança e de consolo que propõe um percurso profético de perdão aos assassinos de seu povo⁴². Enquanto o poeta de Czernowitz opunha-se às explicações teológicas para o acontecimento da Shoah, a poeta, vencedora do prêmio Nobel de 1966, defendia a elucidação de cunho religioso para o acontecimento da barbárie. De acordo com o artigo “A poeta das ‘moradas da morte’. Sobre a obra lírica de Nelly Sachs”, de Helmut Galle (2009)⁴³, Sachs anseia “por uma reconciliação com a morte – mesmo da morte massiva, industrializada” (Galle, 2009, p. 100), amparada, sobretudo, pela certeza teológica do reencontro entre a alma e o divino. Para o crítico, tal proposta reconciliadora “necessariamente reduz o impacto do terror e coordena, mesmo tentativamente, o crime nazista com a razão superior” (Galle, 2009, p. 101), isto é, com uma instância teologicamente instituída. Tendo isso em vista, podemos defender que o fermento essencial da poesia de Sachs, seu *leitmotiv*, é a certeza de uma apocatástase na qual os algozes também estariam incluídos⁴⁴.

O tom consolador em Sachs é inegável, pois a memória da morte executada em modelo industrial não é a instância insuperável que remete ao destino do corpo reduzido às cinzas; pelo contrário, a posição consoladora da poeta atua como um *medium* de liberação das mesmas memórias do Campo de Concentração, conforme parece reforçar o comentário de Galle sobre o poema “Ó as chaminés” (“*O die Schornsteine*”), conforme veremos adiante.

⁴² No capítulo “Nelly Sachs”, de *Poesía contra poesía*, Jean Bollack (2005) cita uma interessante peça radiofônica de Hans-Magnus Enzensberger, editor das obras de Sachs na editora Surkamp, que destaca o aspecto reconciliador da poesia de Sachs: “Sua obra não contém nem uma só palavra de ódio. Aos algozes, assim como a tudo aquilo que nos situa na convivência e na cumplicidade, lhes segue o perdão, nada de ameaça. Não lança maldição alguma, nem cobrança de vingança.” (Enzensberg apud Bollack 2005, p. 83 - tradução nossa). (“*Su obra no contiene ni una sola palabra de odio. A los verdugos, así como a todo o que nos sitúa en la convivencia y en la complicidad, les sigue el perdón, nada de amenaza. No lanza maldición alguna, ni cobra venganza*”) (Enzensberg apud Bollack, 2005, p. 83).

⁴³ É interessante ressaltar que o primeiro livro de Sachs intitula-se “Nas moradas da morte” (“*In den Wohnungen des Todes*”). De acordo com Márcia Sá Cavalcante Schuback (2011), ele é composto por ciclos de coros, “coro das coisas abandonadas, coro dos salvos, coro dos andantes, coro dos órfãos, coro dos mortos, das sombras, das pedras, das estrelas, das coisas invisíveis, das coisas abandonadas, das nuvens, dos não nascidos.” (Schuback, 2011, p. 94).

⁴⁴ A apocatástase pode ser lida como uma espécie de restauração da totalidade ou, teologicamente, como uma ideia de salvação na qual estariam reunidas todas as coisas. Como veremos mais adiante, Benjamin trabalha a ideia de apocatástase na perspectiva histórica, ou seja, na ideia de uma revolução/salvação da história na qual estivesse incluída a totalidade dos discursos, sobretudo os discursos silenciados pela marcha dos vencedores. Esse conceito aparece com mais força na seguinte passagem do arquivo “N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, do Projeto das *Passagens*, com a seguinte afirmação: “E assim por diante *ad infinitum*, até que a todo passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica.” (Benjamin, 2009, p. 501 [N 1a,3]).

O tema das chaminés como vetor dos corpos transformados em cinzas e fumaça é recorrente tanto em Sachs quanto em Celan. Contudo, tal tema é abordado de maneira completamente diferente em ambos os autores. Vejamos, por exemplo, a segunda estrofe de “Ó as chaminés”, de Sachs:

Ó as chaminés
 Caminhos da liberdade para o pó de Jeremias e Jó
 Quem vos pensou e vos construiu pedra sobre pedra
 O caminho para refugiados de fumaça?⁴⁵
 (Sachs apud Galle, 2009, p. 97)

Podemos inferir com a leitura da estrofe acima que as chaminés são os caminhos para a liberdade dos tormentos da vida terrena, de modo que os descendentes de Jeremias e de Jó encontram nelas a redenção. Nesse sentido, as chaminés podem ser entendidas como uma espécie de refúgio último contra as privações dos campos de Concentração, o que evidencia a suavização do caráter essencial das chaminés Auschwitz, a saber, o do apagamento de seus rastros.

Nesse contexto, torna-se possível percorrermos dois caminhos aparentemente opostos, mas que se inter cruzariam nas “chaminés” de Sachs. O primeiro seria o de uma aura sagrada que envolve essas construções, no sentido em que elas simbolizam o local de descanso prometido àqueles que foram sujeitados aos sofrimentos nos campos. Acentuando tal condição aurática, poderíamos entender as chaminés como uma espécie de Canaã de segunda ordem, pois elas são os vetores pelos quais a transcendência seria alcançada e as almas – enquanto vestígios de fumaça – seriam capazes de alcançar as promessas do divino. Em segundo lugar, o entendimento das chaminés como moradas de morte a serem atingidas esquece-se de um aspecto prioritário do massacre, a saber, a sujeição do humano a um esquema técnico-fabril que foi capaz de encontrar meios mais eficazes para a produção da morte em larga escala. Nos versos de “Ó as chaminés” não ocorre a problematização da remissão à herança judaica arrasada pela barbárie de Auschwitz; pelo contrário, a imagem do corpo de Israel não aparece (como é recorrente na poesia celaniana) de modo cindido e fragmentado, e sim, antes de tudo, como um corpo completo que reclama a condição de ser o povo eleito, o povo do impávido Jó. Em nenhum momento o poema de Sachs parece invocar o assombro pela morte iminente a ser consumada nas chaminés, pois nelas os herdeiros de

⁴⁵ “*O die Schornsteine! / Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub – / Wer erdache euch und baute Stein auf Stein / Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch?*” (Sachs apud Galle, 2009, p. 97).

ainda mais de Sachs. Enquanto a poeta, em “Ó as chaminés”, “[p]or um lado, evoca e lamenta indubitavelmente o fato histórico do genocídio: a extinção de milhões de seres humanos, a sua transformação em nada. Por outro, trata de relacionar este fato a um espaço cósmico que transcende a simples destruição física” (Galle, 2009, p. 97), Celan, por sua vez, singulariza a experiência da morte e do massacre, individualizando-os como a experiência determinante de um povo e pertencente a um período histórico determinado. Experiência que não pode, em Celan, ser expandida em um algo universalmente humano, nem ser entendida como fato passível de ser reduzido ao apaziguamento pela transcendentalidade religiosa, pois ela está indiscutivelmente permeada pelos mais terríveis traços da realidade, traços dos quais não pode se separar.

Após esse breve desvio, retornando à estrofe celaniana, vemos que os versos que precedem a subida ao céu como fumaça não sugerem a exaltação da comunhão entre a alma e o divino, como em Sachs. Diferentemente disso, as palavras do poeta destacam um cenário funesto preparado para a consumação da dança macabra regida pela morte, a mestra (ou o mestre) alemã(o), o nazismo. Isso não parece exagerado se aproximarmos os versos de Celan às palavras de Pascal Quignard sobre a relação intrínseca entre música e horror, uma vez que a estrofe de “Fuga da morte” parece apontar para a existência de “um balé de humilhação dançado pela tropa daqueles que carregavam os pecados dos que os humilhavam” (Quignard, 1999, p. 124), daqueles que cantavam e tocavam enquanto aguardavam a morte iminente. Nesse sentido, oposta à imagem da fumaça em Sachs, que, ao fim e ao cabo, remete ao produto de uma ação libertadora que reunificará a alma com o divino, a fumaça em Celan não se despe dos tentáculos da morte, pelo contrário, ela se alimenta da negrura do som de violinos – a melodia da morte. Assim, a imagem da fumaça a que o poeta se remete simboliza a celebração final dos desígnios do maquinário da morte, ela é o resultado de uma política de extermínio que tentou erradicar *todos* os rastros do objeto exterminado. Nesse contexto, o túmulo nos ares não tem o intuito de aproximar os restos dos corpos à instância transcendente, mas sim de impossibilitar qualquer rastro capaz de suscitar a construção de espaços memorialísticos, o que aparece pontualmente marcado no poema quando o “subireis aos céus” do verso anterior é, na sequência, espacialmente marcado por um “aí”, isto é, por nuvens nas quais “não ficamos apertados”. Como dito, não há transcendência. Céu e nuvens são apenas um “aí”, apenas uma espacialidade específica.

O crítico Jean Bollack destaca a dinâmica da relação entre Sachs e Celan da seguinte maneira:

Nelly é a “irmã” em sentido bíblico, poetisa judia, que perpetua em sua poesia a atrocidade dos campos. Porém, suas posições não deixam de ser radicalmente opostas. Ele [Celan] está situado do lado da vingança humana, olho por olho, rechaçando o perdão, exigindo que cada um seja seu próprio deus. Ela escolheu um deus de amor, que não pertence a ninguém em particular. Ela rechaça a vingança, e o repete uma e outra vez, com força. (Bollack, 2005, p. 84)⁴⁸

A citação acima é importante porque revela alguns aspectos que fortalecem tanto o afastamento entre os escritores quanto a figura do negativo em Celan, haja vista que a ausência de uma esfera reconciliadora na poesia celaniana dá a entender que o sentimento de angústia – uma angústia tão negativa que assusta⁴⁹ – é colocado em primeiro plano e encarado do modo mais radical através do diálogo com a morte, o radicalmente outro. Ademais, rechaçar o perdão é aceitar que após Auschwitz a regra de composição determinante de uma poesia que se queira autorreflexiva é a lei de talião (“*lex talions*”), isto é, ela deve ser regida pelo imperativo de confrontar a negatividade com a própria língua que, no percurso de tal confronto, torna-se fragmentária, silenciosa, balbuciante e mortuária. Essa poesia, de tão negativa, interrompe o fluxo da respiração daquele que a lê – impondo o perdão como algo inconcebível. Se de algum modo a poesia aceitar o perdão ao extermínio como seu motivo mais pleno, as memórias da dor estarão para sempre perdidas, soterrados no fluxo do *continuum* da história, no esteticismo das belas palavras e, principalmente, no apaziguamento das tensões inerentes ao estado de uma poesia fraturada pelo extermínio.

Convém ressaltar ainda que a relação entre Sachs e Celan foi construída em sua maior parte pela troca de correspondências. Apenas dois encontros ocorreram entre os escritores, o primeiro realizado em Zurique e o segundo em Paris, ambos, segundo Bollack (2005) de efeito desastroso para os autores. Do diálogo ocorrido em Zurique temos o poema “Zurique, no Hotel da Cegonha” (“*Zürich, Zum Storchen*”), de *A rosa de ninguém*, dedicado à Sachs:

ZURIQUE, NO HOTEL DA CEGONHA

Para Nelly Sachs

Do que tanto se falava, do
tão pouco. Do Ti
e do anTi-, do

⁴⁸ “Nelly es la <<hermana>> en sentido bíblico, poetisa judía, que perpetúa en su poesía la atrocidad de los campos. Pero sus posiciones no dejan de ser radicalmente opuestas. Él se ha situado del lado de la venganza humana, ojo por ojo, rechazando el perdón, exigiendo que cada uno sea su propio dios. Ella ha elegido un dios del amor, que no pertenece a nadie en particular. Ella rechaza la venganza, y lo repite una y otra vez, con fuerza.” (Bollack, 2005, p. 83).

⁴⁹ Para Bollack (2005, p. 84), a angústia que emanava de Celan, de seu diálogo constante com a figura da morte, assustava Sachs.

enturvecer com o claro, do
judaico, do
teu Deus.

De Tu-
do isso.
No dia da ascensão, a
catedral ali em frente, vinha
com algum ouro por sobre a água.

Do teu Deus se falava, eu falava
contra ele, eu
deixei o coração, o que eu tinha,
esperando:
por
sua palavra altíssima, que arqueja
que contende –

Teu olho me via, desvia,
tua boca
consolava-se no olho, eu ouvia:

Nós
não sabemos, sabe,
nós
não sabemos,
o que é
que conta.

(Celan apud Perez, 2006, p. 135, trad. Mauricio M. Cardozo)⁵⁰

O poema se constitui como o diálogo entre Celan e Sachs, tendo como temática principal a diferenciação da relação de cada um dos escritores com o teológico. Desde a primeira estrofe, fica clara a posição de Celan, que renega qualquer filiação ao deus de Sachs, pois é de modo enfático que o poeta afirma: é do “teu Deus” que falo aqui. Diante disso, evidencia-se, no decorrer do diálogo poético, que Sachs retira seus fundamentos das premissas de reconciliação e perdão, provenientes de sua adoção à ideia judaica de uma divindade plena de amor capaz de celebrar uma comunhão com o homem na certeza da salvação. Diferentemente disso, a linguagem celaniana adquire sua forma sobretudo na rememoração do acontecimento de barbárie, na tensão que divide a língua e na sua ideia de *judaico* que, diametralmente à de Sachs, não aceita o perdão. Nesse sentido, o judaísmo

⁵⁰ “ZÜRICH, ZUM STORCHEN /// Für Nelly Sachs II Vom Zuviel war die Rede, vom / Zuwenig. Von Du / und Aber-Du, von / der Trübung durch Helles, von / Jüdischem, von / deinem Gott. // Da-/ von. / Am Tag einer Himmelfahrt, das / Münster stand drüben, es kam / mit einigem Gold übers Wasser. // Von deinem Gott war die Rede, ich sprach / gegen ihn, ich / ließ das Herz, das ich hatte, / hoffen: / auf / sein höchstes, umröcheltes, sein / haderndes Wort- // Dein Aug sah mir zu, sah hinweg,/dein Mund /sprach sich dem Aug zu, ich hörte:// Wir / wissen ja nicht, weißt du,/ wir / wissen ja nicht, / was / gilt.” (Celan, 1999, p. 154-155) Gilda Lopes Encarnação (Celan, 2014, p. 96-97) também apresenta uma tradução desse poema que apresenta poucas diferenças com relação à versão de Cardozo. Salientamos que o tom dialógico permanece na versão de Encarnação.

aparece como tema principal do diálogo entre os poetas, precisamente a partir das diferenças em suas visões.

Em “Zurique, no Hotel da Cegonha”, a palavra altíssima que no decorrer do diálogo poético Celan, sem sucesso, abriu o coração para receber, talvez seja o cântico de amor responsável por sustentar a posição de Sachs, que “mesmo hesitante, afirma a sua fé” (Perez, 2006, p. 114). Entretanto, conforme assegura o poeta, é uma palavra que “arqueja” e respira com dificuldade perante as atrocidades cometidas com as mãos e com a linguagem. Assim, a palavra de perdão conclamada por Sachs, por mais dolorosa que se coloque, não parece ser suficientemente negativa para fazer frente aos crimes cometidos; em verdade, talvez seja demasiado fraca, a ponto de fazer com que a poeta desvie os olhos no diálogo com o poeta. Quem sabe, diante da dificuldade com que respira a palavra de Sachs, fosse necessária, para fazer jus à enormidade do extermínio, a adoção da *Gegewort* como uma linguagem que, ao se distanciar do amor e da reconciliação, coloca-se tão carregada de negatividade que se faz capaz de “dizer o que não pode ser dito” (Adorno, 2009, p. 16). Enfim, afastada de Sachs no que diz respeito à possibilidade de redenção dos assassinos, mas aparentada pela dor da rememoração da barbárie, a poesia celaniana parece se colocar à altura das necessidades que ela mesma se coloca: através da singularidade da experiência do poeta – não assimilável à experiência universal do ser humano, mas concernente à experiência vivida de um povo –, rememorar eticamente aqueles que estão mortos e refletir sobre as condições de possibilidade da própria poesia, conforme sugere o direcionamento do discurso “O meridiano”.

2.3.1.2 Paul Celan e Rose Ausländer: *Gegenwort* e *Mutterland-Wort*

O traço essencial que diferencia a postura perante o negativo em Paul Celan e Rose Ausländer, poeta sobrevivente da Shoah e nascida também em Czernowitz, é a relação estabelecida por ambos com a terra natal e, sobretudo, com a língua alemã. Segundo Irene Aron (2006), no artigo “A língua como pátria”:

A relação entre língua e pátria que nas regiões em que se falava o alemão revelou-se durante longo tempo natural, óbvia e inquestionavelmente íntima para os autores judeus tornou-se a partir de então tudo menos natural, óbvia e inquestionável, trazendo à tona conflitos profundos e incontornáveis e a necessidade premente de justificativas e esclarecimentos para a opção de considerar a língua alemã como pátria literária. (Aron, 2006, p. 140)

Celan e Ausländer descrevem Czernowitz, antigo reduto de tradições judaicas do leste europeu, como um local de diversas manifestações artísticas; nas palavras de Ausländer, “era uma cidade das musas que abrigava muitos artistas, poetas, amantes de artes e da literatura” (Ausländer apud Aron, 2006, p. 142). Aos olhos de Celan, era uma cidade de histórias e tradições. A “triade formada por pátria, mãe e língua” (Nauroski, 2007, p. 09), regente da obra de Ausländer, também é motivo recorrentes em Celan, com destaque para o último elemento, a língua. Como dito anteriormente, na pluralidade das línguas e dos dialetos falados em Czernowitz, o idioma alemão surge como a língua de destaque. Celan e Ausländer foram alfabetizados em alemão e mesmo após a perda da pátria – expurgada ora pelos nazistas ora pelos stalinistas – e o conseqüente exílio em terras estrangeiras, ambos optaram pelo alemão como a língua responsável por sua expressão poética. Entretanto, o direcionamento conferido à língua é diferente em cada um, conforme veremos a seguir.

O alemão de Celan é cindido por uma dualidade essencial: ser, por um lado, a língua da mãe (*Muttersprache*) – o suporte da tradição cultural alemã conferida ao filho nos anos da infância – e, por outro lado, ser a língua dos assassinos de sua mãe (*Mördersprache*) e a responsável pelo massacre nos campos de extermínio⁵¹. Devido a essa dualidade insuperável, o alemão para Celan não pode, de modo algum, ser considerado como um local de consolo e repouso, mas, pelo contrário, ele é o espaço onde se realiza o confronto com a barbárie. Nesse movimento de confrontação – dotado da inerente tensão entre as “duas” línguas celanianas –, a contra-palavra situa-se como um estandarte de batalha que não oferece a possibilidade de se configurar como refúgio. É, principalmente, uma palavra de luta, contraposta às tentativas de distanciar cultura e barbárie. Desse modo, parece-nos que na poesia celaniana a culpabilidade do acontecimento de barbárie está gravada na letra, na língua e na cultura alemã, tanto quanto nos documentos e fatos históricos. Tendo isso em vista, na esteira de Bollack (2005), podemos afirmar que a língua da poesia celaniana, tanto ou mais do que o jargão militar, está marcada pelo acontecimento de barbárie de tal modo que se faz impossível que a linguagem poética seja entendida como o local de restituição da pátria perdida e, conseqüentemente, como instância de conforto para o poeta.

⁵¹ Sobre a Friederike Antschel, mãe de Celan, Hugo Bekker (2008), em *Paul Celan: studies in his early poetry*, ressalta o seguinte: “Ela era uma leitora dos clássicos alemães, e foi ela quem percebeu que em sua família pequeno-burguesa, o alemão literário era falado invés do dialeto local.” (“*She was a reader of German classics, and it was she who saw to it that in her petit bourgeois family literary German rather than the dialect local was spoken.*”) (Bekker, 2008, p. xi, tradução nossa). Ressaltamos também que veremos mais adiante as complicações referentes à dualidade da língua celaniana enquanto, paradoxalmente, língua materna e língua dos assassinos.

De modo oposto a Celan, para Ausländer, após uma passagem pelo inglês, voltar a escrever em alemão significa retornar à origem através da recuperação da identidade anteriormente usurpada pelo regime nazista. Assim, a opção de Ausländer pela escrita em língua alemã pode significar a consolidação de um abrigo poético capaz de restaurar a pátria por meio da língua, essa, por sua vez, “responsável por um sentimento de segurança e aconchego, que reverte para Ausländer o processo da perda da identidade” (Aron, 2006, p. 143). É através da consolidação da língua como pátria que surgem na poesia de Ausländer dois aspectos que se opõem à poesia de Celan, a saber, a “*Mutterland-Wort*” (mátria-palavra)⁵² e a ideia da *esperança* como regente do poético. “Mátria” (“*Mutterland*”), escrito em 1978, confere um exemplo crucial dessas noções mencionadas:

Mátria

Minha pátria está morta
eles a enterraram
no fogo.

Eu vivo
em minha mátria
palavra.

(Ausländer apud Nauroski, 2007, p. 42)⁵³

Primeiramente, é interessante notarmos que a pátria, Czernowitz, está morta e enterrada entre as cinzas do fogo. Frente a tal afirmação, a poeta busca um sucedâneo que lhe sirva como refúgio, isto é, um local onde seja possível a fixação de morada e, conseqüentemente, o prolongamento da vida, a recuperação da origem e da sensação de pertencimento a um determinado corpo sociocultural. A última estrofe esclarece que tal local onde se torna possível a instituição de morada é a palavra, ou melhor, a *Mutterland-Wort*, a língua dotada do poder matriarcal passível de curar as feridas ocasionadas tanto pela perda da terra natal (*Vaterland*) quanto pelos atos de barbárie. Entretanto, não se trata simplesmente da rememoração da terra natal como local de refúgio, mas da consolidação de uma outra pátria radicada na utilização da palavra mãe – por isso, a substituição da *Vaterland* pela *Mutterland* –, como capaz de simbolizar a esperança da reconstituição de um local de liberdade expressiva onde, para além das impossibilidades levantadas acerca da poesia, a *Mutterland-Wort* atuaria como veículo de restituição identitária.

⁵² Mátria-palavra é a expressão utilizada por Aron (2006) para tradução de *Mutterland-Wort*.

⁵³ “*Mutterland// Mein Vaterland ist tod/ sie haben es begraben/ im Feur// Ich lebe/ in meinen Mutterland/ Wort*” (Ausländer apud Nauroski, 2007, p. 42 – *corpus*)

Segundo Aron, a preponderância da *Mutterland-Wort* na poesia de Ausländer revela “um território próprio em cujos limites a poesia pode se expressar, transformar-se, proporcionando à poeta a descoberta de sua voz lírica e o encontro de si mesma” (Aron, 2006, p. 143, grifos nossos). É evidente o tom de esperança residente não apenas na afirmação de Aron, como também nos versos finais de “*Mutterland*”, pois mesmo que a pátria tenha sido arrasada, a palavra, como morada da poeta, segue resistindo. Nesse sentido, a oposição entre a *Mutterland-Wort* e a *Gegenwort* torna-se plausível, pois se a *Mutterland-Wort* de Ausländer é o local no qual a esperança reside, responsável por restituir à poeta sua identidade, a *Gegenwort* de Celan, ao contrário, não restitui nada e se coloca contra as falsas promessas de restituição que, devido à positividade de suas intenções, esquecem-se da carga negativa que subjaz a toda tarefa artística pós-Auschwitz. Se o tom adotado pela *Mutterland-Wort* é o da esperança como vetor expressivo, o adotado pela *Gegenwort*, como visto anteriormente, é o da negatividade reinante na palavra cindida e impossibilitada de tornar-se local de morada. Logo, Celan, diferentemente de Ausländer, é irremediavelmente um apátrida, pois nem a língua que escolheu para se expressar foi capaz de constituir um local aprazível para lhe servir de morada. Na verdade, a língua de Celan é, antes de tudo, um local de tensões insolúveis.

2.3.2 A poesia da negatividade

Após esse percurso de diferenciação e acentuação de alguns aspectos que colocam o negativo em Celan em um plano superior ao tratamento conferido a ele em Sachs e Ausländer, esperamos poder definir as condições que fazem a poesia celaniana se configurar como uma poesia da negatividade, alargando assim a nossa perspectiva inicial que vê a negatividade como uma constelação de aspectos memorialístico-mortuários intrínsecos à poética celaniana.

Convém recapitularmos que no tópico “Poesia II: Do hermetismo à abertura, no entre a obscuridade do não-idêntico”, relacionamos a potência do negativo com a obscuridade enquanto qualidade congênita à poesia, conforme ressaltado pelo próprio poeta. Tal obscuridade, relacionada com a noção adorniana de não-idêntico, nos forneceu as bases para qualificá-la como uma *presença* irredutível na poesia de Celan. Procuramos, ainda, submeter o negativo às exigências provindas das figuras da rememoração, tais como o corpo, a morte e os mortos.

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

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

[...] da vontade e da preocupação do poeta em respeitar a realidade da morte, a realidade dos campos de extermínio, em lugar de pretender que a poesia forme um quadro poético. Ao mesmo tempo, o poeta respeita a realidade estética de sua poesia, a qual, quase inteiramente, está voltada à memória dos mortos. (Szondi, 2005, p. 55)⁵⁴

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

⁵⁴ “de la voluntad y de la preocupación del poeta por respetar la realidad de la muerte, la realidad de los campos de exterminio, en lugar de pretender que la poesía forme con ello un cuadro poético. Al mismo tiempo, el poeta respeta la realidad estética de su poesía, la cual, casi enteramente, está volcada a la memoria de los muertos.” (Szondi, 2005, p. 55) Todas as traduções do livro de Peter Szondi (2005), *Estudios sobre Celan*, são nossas.

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

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

HAVIA TERRA NELES, e
cavavam.

Cavavam e cavavam, assim passava
o seu dia, a sua noite. E não louvavam a Deus,
que, segundo ouviam, queria tudo isto,
que, segundo ouviam, sabia tudo isto.

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

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

Oh um, oh nenhum, oh ninguém, oh tu:
para onde íamos que não fomos para lado nenhum?
Oh tu cavas e eu cavo, cavo-me para chegar a ti,
e no dedo acorda-nos o anel.
(Celan, 1993, p. 99)⁵⁵

⁵⁵cc *ES WAR ERDE IN IHNEN, und / sie gruben. // Sie gruben und gruben, so ging / ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott/ der, so hörten sie, alles die wollte,/ der, so hörten sie, alles dies wußte. // Sie gruben und hörten nichts mehr;/ sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied, / erdachten sich keinerlei Sprache. / Sie gruben. // Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm, /es kamen die Meere alle. / Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm, / und das Singende dort sagt: Sie graben. // O einer, o keiner, o niemand, o du: / Wohin gings, da's nirgendhin ging? / O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu, / und am Finger erwacht uns*

Para Bollack, o poema acima é o exemplo máximo da negatividade na poesia celaniana por não aceitar “nenhum retorno a uma positividade, em nada, nenhum elogio imposto da morte.” (Bollack, 2005, p. 524)⁵⁶. A marca fúnebre da morte está sulcada nos meandros do poema que rejeita qualquer síntese apaziguadora e busca, na esfera mais radical da memória, romper tanto com o esquecimento do acontecimento da barbárie, quanto com a língua que procurou realizar esse esquecimento – a alemã.

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

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

der Ring. ” (Celan, 1993, p. 98). Cavalcanti (Celan, 2011, p. 89) também realiza a tradução desse poema e suas escolhas tradutórias não se diferem significativamente das adotadas por Barrento.

⁵⁶ “(...) ningún retorno a una positividad, en nada, ningún elogio impuesto de la muerte” (Bollack, 2005, p. 524).

ressaltarmos o seguinte: o primeiro dos vetores do par dialógico é constituído 1) pelos mortos despojados de tudo, os quais estavam mudos, sem canto, sem língua e sem sabedoria, e 2) pelo tempo reduzido à atividade de cavar a própria cova, onde, ao fim e ao cabo, serão empilhados uns sobre os outros.

O outro do par dialógico é o poeta que procura um tipo de expressão que irá surgir após o atravessar da tempestade (*Sturm*) das palavras e dos jargões que não só infligiram dor a seus semelhantes, como, posteriormente, obnubilaram as vozes do negativo em prol do esquecimento. Desse modo, Celan – como sugerido em “O meridiano” – procura ultrapassar a poesia que se configura como mera reprodução dos procedimentos técnicos de embelezamento, a fim de construir uma poética própria, próxima do silêncio dos mortos e que, sobretudo, irá se debater com a impossibilidade de dizer o acontecimento de barbárie. Em outros termos, uma poesia cuja linguagem se confronta com a negatividade de Auschwitz não oferece saídas confortáveis para aqueles que perderam o direito à voz, pois sabe que o único caminho capaz de expressar aquilo para o que não existe expressão é o percurso de encarar a radicalidade negativa da morte. Assim, torna-se importante lembrarmos que a atividade do cavar é realizada no terreno da exceção, onde a lei (*nómos*) e a identidade estão sujeitas aos crivos dos algozes, por isso a poesia tem de absorver a dureza da realidade do terreno, rechaçando as “montagens enganosas dos discursos de consolo”, como dito por Bollack (2005, p. 525)⁵⁷.

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

⁵⁷ “*montajes enganosos de los discursos del consuelo*” (Bollack, 2005, p. 525).

cavam. Entretanto, ambas as imobilizações não sugerem a transformação da atividade do cavar em algo capaz de restituir aos não-seres a condição de sujeitos de linguagem – não há espaço de restituição em “Havia terra neles”. Impõe-se, antes, a ética da rememoração como chave poética, isto é, um traço, para além da empatia com os discursos dos vencedores, das bases para a possibilidade de uma poesia – silenciosa, balbuciante, vacilante e suja de terra – feita aos moldes daqueles que estão mortos. Assim, o *cavar poético* transforma-se no escavar a história em sua negatividade mais radical e, sobrepondo-se à atividade automática do escavar, retira as camadas de terra que estão sobre a língua, deixando transparecer na obscuridade do negativo as palavras soterradas e os discursos suplantados pela narrativa oficial. Apenas desse modo, ciente da capacidade imobilizadora da negatividade que habita as palavras mortas, o poeta pode tentar fazer jus à atividade ética da rememoração que sua poética, desde o início, impõe.

Seguindo com Bollack, o acontecimento de extermínio presente em “Havia terra neles” “não pode ser evocado com a língua tradicional da poesia” (Bollack, 2005, p. 527)⁵⁸, uma vez que, frente a Auschwitz, a poesia, no sentido convencional do termo, “está morta” e, assim, “revolver a terra para nela afrontar a língua abandonada dos mortos” (Bollack, 2005, p. 527)⁵⁹ não apenas se torna necessidade poética, como significa instaurar uma poesia que se confronta consigo mesma e com seus procedimentos costumeiros na tentativa de dar expressão à morte. A ideia de poesia contrária à positividade atribuída ao fazer poético também pode ser identificada em “Resposta a um inquérito da *Librairie Flinker* em Paris” (“*Antwort auf eine Umfrage der Librairie Finkler*”), de 1958, em que Celan afirma o seguinte:

A poesia alemã segue, julgo eu, caminhos diferentes dos da francesa. Trazendo na memória o que há de mais sombrio, tendo a sua volta o que há de mais problemático, por mais que se actualize a tradição em que se insere, ela já não consegue falar a linguagem que alguns ouvidos benevolentes parecem ainda esperar dela. A sua linguagem tornou-se mais sóbria, mais factual, desconfia do “belo”, tenta ser verdadeira. É portanto – se me é permitido procurar minha expressão no campo do visual, não perdendo de vista a policromia de uma pretensa actualidade – uma linguagem “mais cinzenta”, uma linguagem que, entre outras coisas, também quer ver a sua “musicalidade” situada num lugar onde ela já não tenha nada em comum com aquela “harmonia” que, mais ou menos despreocupadamente, se ouviu com o que há de mais terrível, ou ecoou a seu lado. (Celan, 1996, p. 29-30)

⁵⁸ “no podrá ser evocado con la lengua tradicional de la poesía” (Bollack, 2005, p. 527).

⁵⁹ “está muerta”// “(...) volver a tierra para afrontar en ella la lengua abandonada de los muertos” (Bollack, 2005, p. 527)

A passagem torna-se importante para a consolidação da preponderância do negativo em Celan, pois é sabido que tanto a poesia – sua língua, sua musicalidade, sua harmonia –, quanto a memória estão, para o poeta, contaminadas pelos resquícios de Auschwitz. A colocação celaniana sugere ainda que, diferentemente do abstracionismo dominante na lírica francesa, a poesia alemã após Auschwitz precisa tomar um caminho em direção à dura realidade marcada, sobretudo, pela barbárie, de modo que, em outra ocasião, o poeta afirma a necessidade da escritura de um poema “ferido de realidade e em busca de realidade” (Celan, 1996, p. 34). Ademais, a poética de Celan não se quer benevolente aos ouvidos alemães, mas ao contrário, ela traz à tona a negrura da realidade como acompanhante inseparável do alemão, entendido como o idioma que não pode se libertar de ter sido colocado a serviço do massacre de “seus pais e de milhões de outros judeus” (Steiner, 2012, p. 219, tradução nossa)⁶⁰.

2.3.3 Figuras da negatividade: um corpo que jaz fragmentado

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

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

Na esteira do artigo “Literatura e experiência do abismo”, de Piero Eyben (2012), podemos entender o movimento de centrar os olhos em direção ao abismo ou na direção da

⁶⁰ “*sus padres e millones de otros judíos.*” (Steiner, 2012, p. 219)

constelação de fragmentos corporais⁶¹ que, num jogo de luz e sombra, se ilumina e se obscurece na poesia celaniana, como a aporia que se coloca diretamente ao ato de escrever. Essa aporia propõe um tipo autorreflexivo de poesia, um percurso abismal pela rememoração do extermínio que lida com a escrita tal como se ela significasse uma tarefa insolucionável. Nesse sentido, podemos perguntar se a escrita, ao se deparar tanto com a negatividade do extermínio quanto com a dificuldade de verbalizá-lo, pode encontrar as palavras capazes de expressar aquilo que se coloca como inexprimível. Evelyne Grossman oferece um possível direcionamento para essa aporia, a saber: “escrever no outro, através do outro [...] dar lugar a essa voz ‘inominável’ que fala em mim fora de mim – a minha não minha” (Grossman apud Eyben, 2012, p. 198)⁶². Parece se tratar de um ir em direção à alteridade ou, em outros termos, ir em direção ao outro, esse outro de que fala “O meridiano”, o outro que, anteriormente, chamamos de morte e que aqui retorna nas imagens do corpo fragmentado que se expõe como o emblema da poesia celaniana; enfim, um outro carregado de negatividade e memória que, ao fim e ao cabo, propõe ao poeta um enfrentamento que ele não é capaz de recusar.

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

Retornando ao tópico anterior, listamos, em contraposição à temática da abertura, os emblemas do corpo que compõem a constelação corporal em Celan: o cabelo, a boca, os olhos e as cinzas, restos do corpo conduzido à barbárie. São emblemas que, para além da potência alegórica contida em sua utilização poética, apontam para o *sofrimento* que recobre a figura do cadáver. O corpo celaniano, antes de tudo, é cindido pela experiência original da

⁶¹ É importante ressaltar, que o tema da constelação adotado como código mestre para a discussão sobre a negatividade e, conseqüentemente, para a leitura dos fragmentos do corpo em Celan, é tomado em conjunto com Benjamin que entende a constelação, conforme veremos adiante, como um modelo não totalizante de representação da coisa, isto é, um modo representacional que preserva a autonomia do objeto representado. Retornaremos ao tema da constelação no próximo capítulo.

⁶² O original em francês reproduzido por Eyben diz o seguinte: “*écrire en l’autre, à travers l’autre (...) donner lieu à cette voix ‘innommable’ qui parle en moi – la mienne pas la mienne*” (Grossman, 2008, p. 34). Tal citação faz parte da obra *L’angoisse de penser*, publicada em 2008 pela Editora Minuit.

circuncisão⁶³ como a marca do copertencimento entre o poeta e a comunidade judaica. Uma marca que, conforme ressalta Derrida, “só tem lugar uma vez” (Derrida, 1986, p. 11)⁶⁴, tornando-se assim uma ferida incicatrizável que demarca também a relação entre o poeta e o extermínio. É a marca original que rasga o corpo e os poemas, de modo que “[a] circuncisão de uma palavra deve, por conseguinte, ser entendida como um evento do corpo” (Derrida, 1986, p. 106)⁶⁵. Para além da dor do corpo despojado de vida nos campos, a circuncisão migra para a letra dos poemas como o emblema inconfundível dos marcados para a morte, conforme parece destacar os versos iniciais do poema “*Stretto*” (“*Engführung*”), de *Grelha de linguagem*: “Carregados para o/ campo/ com a marca inconfundível” (“*Verbracht ins/ Gelände/ mit der untrüglichen Spur*”) (Celan, 1993, p. 82-83).

Segundo Szondi, o início de “*Engführung*” não tematiza apenas o processo de deportação sofrido pelos judeus, mas fala, especialmente, da deportação do leitor em direção “ao interior do texto de maneira que já não é possível distinguir entre aquele que lê e o que se lê, já que o sujeito leitor coincide com o sujeito da leitura” (Szondi, 2005, p. 50, tradução nossa)⁶⁶. Tal deportação ocorreria com a extensão da marca inconfundível àquele que lê, fazendo com que o leitor seja capaz de, minimamente, testemunhar o alcance dos atos de circuncisão e deportação ao ter a paisagem fúnebre dos campos estendida à luz de seus olhos, conforme destacado por Celan no mesmo poema: “Não leias mais – olha!” (“*Lies nicht mehr – schau!*”) (Celan, 1993, p. 82-83). A paisagem de “*Engführung*”, anunciada na imagem das “ervas” (“*Gras*”), das “pedras” (“*Stein*”), das “sombras das folhas” (“*Schatten der Halme*”) e do “campo enegrecido” (“*schwärzlichem Feld*”) (Celan, 1993, p. 82-83), avança sobre o leitor, submetendo-o à condição de receptor do testemunho irrefutável do sobrevivente e da herança memorialística dos mortos. Contudo, a descrição da paisagem memorial não se resume a “um momento libertador da lembrança” (Sarlo, 2007, p. 09), tampouco a uma simples atividade representativa; pelo contrário, trata-se de entender que a poesia só se torna possível nesse campo enegrecido de morte e iluminado pela constelação da negatividade, pois somente no campo do negativo a poesia “avança escrevendo-se a si mesma” (Szondi, 2005, p.

⁶³ Derrida define a experiência da circuncisão em três significados possíveis: “1. O corte que entalha o sexo masculino (...) 2. Um nome dado ao momento da aliança e da entrada legítima na comunidade (...) 3. A experiência de bênção e purificação.” (“1. *La coupure, qui entaille le sexe mâle (...) 2. Un nom donné au moment de l’alliance et de l’entrée légitime dans la communauté (...) 3. L’expérience de la bénédiction et de la purification*”) (Derrida, 1986, p. 99-100).

⁶⁴ “*Une seule fois*” (Derrida, 1986, p. 11).

⁶⁵ “*La circoncision d’une parole doit ainsi s’entendre comme un événement du corps*” (Derrida, 1986, p. 106).

⁶⁶ “*el interior del texto de manera que ya no es posible distinguir entre aquel que lee y lo que lee, ya que el sujeto lector coincide con el sujeto de la lectura.*” (Szondi, 2005, p. 50)

54, tradução nossa)⁶⁷, colocando-se à altura da exigência do continuar a poetizar após-Auschwitz.

Outro poema que se aproxima de “*Stretto*” e torna possível inferirmos as tensões inerentes à marca da circuncisão é “*Tenebrae*”, de *Grelha de linguagem*, que tematiza a experiência da circuncisão dividida entre a proximidade com o Divino, residente no pacto teológico marcado no corpo, conforme sugerem os versos “Já apreendidos, Senhor/ agarrados um ao outro, como/ se o corpo de cada um de nós,/ fosse o seu corpo, Senhor” (“*Gegriffen schon, Herr, /ineinander verkrallt, als wär/ der Leib eines jeden von uns/ dein Leib, Herr*”) (Celan, 1999, p. 125, tradução nossa), e a subversão da hierarquia teológica nos versos “Orai, Senhor/ orai por nós,/ estamos perto” (“*Bete, Herr/ bete zu uns, / wir sind nah*”) (Celan, 1999, p. 125, tradução nossa). É possível notar que esses versos ressaltam a recorrência de Deus aos humanos em forma de oração e não o contrário, reforçando a ideia de que não há uma resolução teológica para os problemas mundanos e que as questões terrenas devem ser apresentadas e resolvidas no espaço profano da realidade. Assim, tomada como marca inquestionável de identidade à comunidade exterminada, a circuncisão, despojada de sua intenção teológica, transforma-se no emblema da sujeição do corpo judeu à voracidade da morte nos campos de extermínio.

Seguindo na direção da constelação do corpo arrasado pela barbárie, a imagem do cabelo (*Harr*) assume primazia como alegoria da fragilidade das tradições e dos humanos na poesia de Celan. No tocante à fragilidade das tradições, podemos inferir em “Fuga da morte”, a caducidade de ambas as tradições que alimentam o poeta – a literária alemã e a teológica judaica – frente à monstrosidade da Shoah, simbolizadas, sobretudo, pelas imagens dos louros cabelos de Margareth e dos cinzentos cabelos de Sulamith, formalizadas nos versos “os teus cabelos de oiro Margarete” (“*dein goldnes Harr Margarete*”) e “os teus cabelos de cinza Sulamith” (“*dein aschenes Harr Sulamith*”) (Celan, 1993, p. 16-17). No poema celaniano, ao se tornar horizonte para quem o homem que brinca com as serpentes “escreve ao anoitecer” (“*der schreibt wenn es dunkelt*”) (Celan, 1993, p. 14-15), a Margarete dos cabelos loiros – uma referência à donzela goethiana do *Fausto* (*Faust*) – torna-se carregada de morte. Essa alegoria contém em si a imagem da recaída da tradição literária alemã em face de sua apropriação ideológico-propagandista pelo partido nazista, com vistas à consolidação do mito da raça pura assentado na pureza e na nobreza dos cabelos loiros. Contraposta à imagem idealizada da Margarete, o poeta evoca Sulamith, a pura donzela judia do *Cântico dos*

⁶⁷ “*avanza escribiéndose a sí misma.*” (Szondi, 2005, p. 54)

Cânticos, cujos cabelos em nada lembram os antigos fios púrpuros do outrora, pelo contrário, no presente da barbárie eles estão cinzas, alegorizando o processo de extermínio da tradição teológica judaica nos crematórios de Auschwitz. Margarete e Sulamith podem ser entendidas como duas alegorias mortuárias evidenciadas tanto pela transformação da literatura em ideologia totalitária quanto pelo processo de morte e acinzentamento dos cabelos. Nesse sentido, de acordo com Aron (1997), no artigo “Paul Celan: a expressão do indizível”, cada qual, a seu modo, ilustra

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

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

A poética de Celan, adentrando os limites de uma poesia com fortes indícios biográficos, sugere, em um dos seus possíveis direcionamentos, a imagem do cabelo como referência ao assassinato materno, de modo que dois versos do poema “*Álamo*” (“*Espenbaum*”), de *Papoila e memória*, são iluminadores para esse desenrolar: “O cabelo de minha mãe nunca chegou a ser branco” (“*Meiner Mutter Harr war nimmer weiß*”) e “A minha loura mãe não voltou para casa” (“*Meine blonde Mutter kam nicht heim*”) (Celan, 1993, p. 06-07)⁶⁸. Podemos dizer que ambos os versos pranteiam o luto pela morte prematura da mãe, o

⁶⁸ Os versos do poema “Com a mão cheia de horas” (“*Die Hand voller studen*”) (*Papoila e memória*): “o teu cabelo não é castanho” (“*Dein Haar ist nicht braun*”) e “Fácil o puseste na balança da dor: aí ele era mais pesado que eu...” (“*So hobst du es leicht auf die Waage des Leids, da war es schwerer als ich...*”) (Celan apud Kothe,

primeiro deles tematiza a impossibilidade de os cabelos maternos atingirem a brancura e, enfim, tornarem-se símbolo do envelhecimento e, de modo geral, do exercício de uma vida plena; o segundo verso torna-se ainda mais eloquente, pois indica, através do cabelo, não apenas um motivo de similaridade da mãe com a figura feminina idealizada pelo nazismo, como também a impossibilidade de retorno à segurança da casa. Contudo, a questão que se coloca com tais versos é: de que *casa* fala o poeta? A título de resposta, podemos especular que a casa é, ao mesmo tempo, pátria e cultura. Desse modo, o não retornar do corpo materno a Czernowitz, após o seu assassinato, significa tanto a ausência de um espaço físico de luto, pranto e rememoração, quanto o veredito de que, por mais que os cabelos loiros atestem a proximidade da mãe com o estereótipo alemão, é impossível retornar à antiga morada cultural, pois, como veremos adiante, a língua alemã configura-se para o poeta enquanto uma paradoxal herança materna.

Trazendo Adorno como *leitmotiv* analítico da figura corporal, podemos nos aproximar da tentativa empreendida pelo filósofo de recuperação do momento somático, isto é, da recuperação da expressão daquilo que escapa ao jugo totalitário do pensamento de identidade e que, ao fim e ao cabo, configura-se como sofrimento físico. Segundo Adorno, toda “dor e toda negatividade, motores do pensamento dialético, se mostram como a figura multiplamente mediatizada, e por vezes irreconhecível, do elemento físico” (Adorno, 2009, p. 173). Obviamente que o filósofo frankfurtiano refere-se à tradição filosófica que, desde Platão, intentou tolher os momentos somáticos em prol da certeza de um pensamento racional⁶⁹. Assim, a negatividade expressa no elemento físico se apresenta como uma instância de resistência à apreensão conceitual que intenta dizer o objeto em sua totalidade de sentidos, ao passo que o “mínimo rastro de sofrimento sem sentido no mundo experimentado infringe um desmentido a toda filosofia da identidade” (Adorno, 2009, p. 173), instaurando, por sua vez, a não-identidade entre coisa e conceito, restando a existência de um sofrimento impossível de ser racionalmente convertido em “sentido ‘útil’” (Alves Júnior, 2007, p. 138), cuja finalidade seria a pacificação das tensões existentes no corpo social.⁷⁰

2016, p. 42-43 – tradução de Flávio R. Kothe), também colocam em questão a rememoração da imagem do cabelo em uma perspectiva biográfica que, por sua vez, revela a penúria depositada em tal imagem enquanto receptáculo de recordações inerentes à barbárie e o diálogo com a morte materna.

⁶⁹ Segundo Douglas Garcia Alves Júnior (2007), no ensaio “A restituição do corpo na *Teoria Estética*”, trata-se da tentativa adorniana de “resgatar a dignidade do sensível para o pensamento filosófico. Esse resgate é buscado em termos do reconhecimento de uma não-coincidência entre o conceito e aquilo que é visado por ele, por um lado, e no esforço de constituir um modelo para a compreensão da atividade filosófica e da experiência estética, por outro.” (Alves Júnior, 2007, p. 137)

⁷⁰ Como, por exemplo, a escolha da poesia de Sachs como representante da poética judaica no Prêmio Nobel de 1966 indicaria, a nosso ver, a assunção do sofrimento as demandas reconciliatórias exigidas para o

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

De modo similar ao dramaturgo barroco de Benjamin que tem, sobretudo, nos emblemas do corpo em pedaços o “motivo da ação” (Benjamin, 2011, p. 235), a poética de Celan firma-se na relação intrínseca entre palavra e cadáver, conforme podemos inferir nos versos do poema “De noite arrepanhados” (“*Nächtlich Geschürzt*”), da obra *De limiar em limiar (Von Schwelle zu Schwelle)*: “Uma palavra – bem sabes:/ um cadáver” (“*Ein Wort – du weißt: /eine Leiche*”) (Celan, 1993, p. 58-59). Assim, tendo a morte – instância máxima da negatividade – como determinante, o cadáver parece se inserir paradigmaticamente na poética celaniana, de modo que resta à palavra da poesia realizar uma espécie de listagens dos restos corporais a fim de exumar as memórias que neles estão contidas. Entretanto, é necessário *modificar a respiração* perante os rastros do cadavérico para que ocorra o resgate das memórias, entendendo que “a presença do morto nos toca mais do que nunca, sua proximidade é de tal ordem que nosso mundo todo se ausenta, como que fulminado por golpe mortal” (Chiarello, 2002, p. 113).

Ser tocado pelo cadáver não é senão tomar ciência da impossibilidade de dar às costas ao negativo, pois a imposição da mortificação no interior da poesia sugere um caminho

funcionamento saudável das estruturas sociais. As quais, por sua vez, torceram o nariz para o tom conflitivo e não reconciliatório da poesia de Celan.

poético pós-Auschwitz, não um caminho de abertura e restituição, mas, tendo a morte como interlocutora do diálogo, um caminho capaz de levar à concepção da arte como denúncia do “sombrio do existente no anseio de fazer justiça para com os mortos, para com a dor acumulada e muda” (Chiarello, 2002, p. 129). Em outros termos, a poesia que se propõe pós-Auschwitz não pode se abster de encarar o cadáver e experienciar o calafrio que ele provoca, sabendo que, no interior da arte, conserva-se, em potência de reconfiguração do presente, uma verdade mortuária a ser lembrada. Nesse sentido, plena de tensão, pode a poesia e, conseqüentemente, o poeta fazerem jus à experiência de estremeção ao serem tocados no diálogo com o cadáver, a contraparte do poeta, o outro que no diálogo celaniano se apresenta como o “Tu” [*Du*].

2.3.4 *Gegenwort e Genicht*

Ao adotar a negação como princípio básico, a contra-palavra atua diretamente contra aquilo que Celan chamou de nilema (*Genicht*)⁷¹, o nilema é motivado, segundo Gadamer (2005, p. 118), “pela simples necessidade de efeitos decorativos, de ornamento.” A expressão aparece no poema “Varrida” (“*Weggebeizt*”), de *Sopro, Viragem*:

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

Re-
demoinhado
livre
o caminho através da neve de
humanas formas,
neve de penitente, para
as hospitaleiras
câmaras e mesas glaciares.

⁷¹ O neologismo “*Genicht*” recebeu, ao longo do tempo, diversas traduções. Raquel Abi-Sâmara (2005) optou por traduzir o neologismo como “nãopoema”. Flávio Kothe (2016) e Cavalcanti (2011) traduziram como “impoema”. Na antologia *Sete rosas mais tarde* (1993), organizada e traduzida por João Barrento e Y.K. Centeno, foi adotada como solução tradutória a expressão “nilema”. Adotaremos a solução oferecida por Barrento devido às afinidades que julgamos existir entre o “nilema” e a figura do negativo que tentamos defender como *leitmotiv* da poética celaniana. Pois, por mais que a solução de Abi-Sâmara conserve a característica do não (*nicht*) implícita no *Genicht*, consideramos que a opção de Barrento ofereça possibilidades interpretativas mais fecundas para o entendimento da poesia que se coloca pós-Auschwitz.

Fundo
na fenda do tempo
no
favo de gelo
espera, cristal de sopro,
o teu testemunho
irrefutável.
(Celan, 1993, p. 125)⁷²

Sobre os versos que compõem a primeira estrofe, Gadamer afirma a ocorrência do embate entre dois tipos de linguagens: o primeiro, devedora dos procedimentos técnicos de embelezamento e ornamentação, é considerada pelo hermeneuta como a construtora de “pseudocriações da linguagem” que visam, sobretudo, à consolidação de “falsos testemunhos” (Gadamer, 2005, p. 118); o segundo, por sua vez, configurar-se como a “aparição (*Erscheinung*) da própria linguagem, da linguagem verdadeira, luminosa e redentora” (Gadamer, 2005, p. 118), em suma, o “testemunho/ irrefutável” (“*unumstößliches/ Zeugnis*”), como diz Celan nos versos finais do poema. É possível notar no posicionamento de Gadamer uma proximidade com a proposta filosófica heideggeriana para o entendimento da poesia, pois, de um lado, temos a desconversa da vida, isto é, o falatório (*Gerede*)⁷³, a linguagem convencional entendida como mero meio de comunicação; de outro lado, temos a palavra poética capaz de varrer para longe o acumulado da linguagem convencional. Desse modo, para Gadamer, a primazia da palavra poética colocaria em evidência a retomada da linguagem verdadeira, atenta à necessidade de fazer desaparecer qualquer falsa intenção presente nos nilemas. Ademais, em tom positivista, o hermeneuta afirma que o poema faz transparecer um caminho de travessia da linguagem que vai dos nilemas em direção aos verdadeiros poemas, ressaltando que o “caminho dessa travessia é, em última análise, *o caminho da purificação da palavra*, de uma palavra que, na prática do silêncio e da circunspeção, renuncia ao burburinho das novidades e a todos os moldes de linguagem” (Gadamer, 2005, p. 119, grifos nossos).

Concordamos com a leitura gadameriana que ressalta a ocorrência de uma tensão entre dois tipos de linguagens, entretanto, rejeitamos a visão da poesia celaniana como uma

⁷²“WEGGEBEIZT vom/ Strahlewind deiner Sprache/ das bunte Gerede des An-/ erlebten – das hundert-/ züngige Mein-/ gedicht, das Genichth.// Aus-/gewirbelt,/ frei/ der Weg durch den menschen-/ gestaltigen Schnee,/ den Büßerschnee, zu/ den gastlichen/Gletscherstuben und –tischen// Tief/ in der Zeitenschrunde,/ beim/ Wabeneis/ wartet, ein Atemkristall/ dein unumstößliches/ Zeugnis.” (Celan, 1993, p. 124)

⁷³ Em uma passagem de *Ser e tempo (Sein und Zeit)*, Heidegger descreve a atividade do falatório do seguinte modo: “O falatório é a possibilidade de tudo entender sem uma prévia apropriação da coisa. O falatório já protege por antecipação contra o perigo de malograr em tal apropriação. O falatório, que qualquer um pode obter, não só dispensa da tarefa de um entendimento autêntico, mas desenvolve uma entendibilidade indiferente para a qual já nada está fechado.” (Heidegger, 2012, p. 475)

proposta linguística que culmine na purificação e iluminação da linguagem. O tom ontológico da proposta de Gadamer, derivado de Heidegger, parece, a seu modo, alojar a poesia celaniana no movimento que Adorno (2009) classificou como o fascínio pelas teorias ontológicas prometedoras da restituição da gloriosa presença do ser. Entretanto, repetimos a questão que fizemos anteriormente: como falar em ser, restituição, positividade ou redenção em um poeta como Celan, cuja vida e poesia são profundamente marcadas pela barbárie e pelo apagamento do ser?

A ocorrência de dois tipos de linguagem e, conseqüentemente, de dois tipos de poesia pode, de modo determinante, dialogar não apenas com a possibilidade da poesia pós-Auschwitz, como também com a situação tensionada em que ela se encontra, conforme apresentado pelo discurso “O meridiano”. Avistamos a dualidade linguística apresentada por Gadamer, no sentido em que de um lado temos uma poesia afeita aos procedimentos técnicos que, sem nenhuma resistência, vê-se submetida às demandas do estético. Tal poesia torna-se especializada e, uma vez submetida à vaidade do crítico cultural, não tem mais nada a dizer e, mesmo que atento, o receptor torna-se surdo diante das demandas do negativo, demandas que são desviadas pelas intenções estetizantes depositadas na poesia dedicada a apresentar a realidade sob o véu da falsa harmonia. É a essa poesia que Celan chama de nilema, cuja intenção parece ser desviar-se da negatividade subjacente a qualquer arte que se propõe autêntica no horizonte após Auschwitz e, ao se desviar, no sentido adorniano do termo, o nilema comete

uma injustiça contra as vítimas com toda afirmação de positividade da existência, *uma afirmação que não passa de um falatório*, com toda tentativa de arrancar de seu destino um sentido qualquer por mais exíguo que seja, possui um momento objetivo depois dos acontecimentos que condenam ao escárnio a construção de um sentido da imanência que emane de uma transcendência positivamente posicionada. (Adorno, 2009, p. 299, grifos nossos)

Do outro lado, porém, encontra-se uma poesia atenta às necessidades de modificar o fluxo da respiração perante a negatividade da contra-palavra e, desse modo, revelar a dureza do negativo e da memória que jaz no interior das falsas palavras embelezadas. É uma poesia capaz de não apenas fazer com que o seu receptor se comprometa com “as tensões de um caminho que leva ao absurdo” (Alleman apud Costa Lima, 2012, p. 354) da barbárie, como também fazer com que ele dê um passo além em direção ao confronto com o nilema que se coloca como falsa poesia. Nesse sentido, sobre a primazia dos nilemas na configuração de uma poesia falsamente positiva pós-Auschwitz, podemos repetir a indagação feita por Steiner,

motivado pelo *dictum* adorniano, em que o crítico reflete sobre a subversão do sentido da poesia em direção à ausência de sentido que, de modo paradoxal, fornece a quimérica aparência de harmonia:

Não estou dizendo que os escritores deveriam parar de escrever. Isso seria insensato. Indago se não estarão escrevendo demais, se não será a torrente de palavras impressas, onde, entontecidos, buscamos nosso caminho, uma subversão do sentido. “Uma civilização de palavras é uma civilização atormentada.” É uma civilização na qual a constante inflação de registros verbais desvalorizou de tal modo o ato outrora numinoso da comunicação escrita que praticamente não há como o válido e o genuinamente novo possam se fazer ouvir. Cada mês tem de se produzir sua obra-prima e assim as prensas à força transformam a mediocridade, por um momento, em esplendor artificial. (Steiner, 1988, p. 73-74)

A colocação de Steiner é taxativa quanto à transformação da escrita em mera artificialidade estética descomprometida com as tensões irresolutas da realidade. É, justamente, no sentido de renegar os rastros das tensões existentes na poesia que nós nos afastamos de Gadamer, para quem, a poesia celaniana propõe, após realizar a varredura dos rastros dos nilemas, a redenção da linguagem num campo pleno e isento de tensões. Afastamo-nos porque aceitar a palavra celaniana como redentora parece-nos um movimento que visa afirmar a sua existência em um espaço de positividade que se esquece da presença da barbárie, inerente à toda produção poética de Celan. A nosso ver, o movimento de afirmação da positividade da linguagem em Celan não apenas renega a existência de uma constelação mortuária que exige a sua observação por um leitor atento aos relampejares da obscuridade, como também subverte a já mencionada expressão adorniana de que o “sofrimento perenizante tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar” (Adorno, 2009, p. 300). Isso cria uma direção à arte que, ao fim e ao cabo, deverá se posicionar como uma arte potencialmente alegre devido à positividade que a recobre como promessa de redenção, deixando a negatividade da memória do passado arrasado para trás. Assim, conforme alertado por Adorno (2001) no ensaio “A arte é alegre?” (“*Ist die Kunst heiter?*”), “depois que Auschwitz se fez possível e que permanece possível no futuro previsível, a alegria despreocupada na arte não é mais concebível. Objetivamente se degenera em cinismo, independente de quanto se apoie na bondade e compreensão humanas.” (Adorno, 2001, p. 16). É visível que o cinismo não se encontra muito distante do niilismo – termo que, por aproximação semântica, podemos relacionar com o nilema –, já que ambos os procedimentos negam as premissas fundamentais em prol de arranjos interpretativos e institucionais que favorecem a predominância do *status quo*. Desse modo, questionamos se existe algo mais favorável à permanência das coisas dadas do que a afirmação de uma falsa realidade

harmônica e isenta de questões, que estende sua positividade ao terreno artístico através da submissão da arte aos procedimentos técnicos e a uma linguagem potencialmente reconciliatória.

Continuando com a leitura de “Varrida”, chegamos aos versos da segunda estrofe: “o caminho através da neve de/ humanas formas” (“*der Weg durch den menschen-/ gestaligen Schnee*”). Nesse contexto, o caminho que a linguagem realiza pela neve adquire uma forma similar às figuras humanas. Diferentemente de Gadamer, que entende a imagem da neve (*Schnee*) em Celan como motivo de calma e refúgio para o poeta, entendemos a neve como uma alegoria mortuária, isto é, como a remissão ao túmulo onde jazem o corpo da mãe e dos de milhares de judeus assassinados.⁷⁴ Assim, caminhar através da neve não pode ser entendido senão como um caminhar com a palavra poética entre os mortos pelas sendas de um imenso cemitério de formas humanas que jazem na brancura paradoxal da neve. Dizemos paradoxal, pois, de modo algum, a imagem do branco celaniano pode ser remetida a um estado de calma ou de luminosidade, pelo contrário, o branco em Celan é negro – como o “leite negro da madrugada” (“*Schwarze Milch der Frühe*”) (Celan, 1993, p. 16-17). É, portanto, figura da negatividade, da morte que as palavras devem enfrentar para, enfim, seguir o diálogo como forma de rememoração das vítimas.

Por fim, a terceira estrofe parece revelar uma forte influência benjaminiana, no sentido em que caminhar para o *fundo da fenda do tempo* em direção ao cristal de sopro (“*Atemkristall*”) com a intenção de resgatar o testemunho irrefutável talvez possa significar um procedimento similar àquele delimitado por Benjamin no que diz respeito à necessidade de ater-se aos fragmentos e aos detalhes que se iluminam numa visada privilegiada do objeto. Ir fundo na fenda do tempo, em outras palavras, quiçá signifique questionar o tempo a fim de que, no obscuro de sua constituição, seja possível visualizar o detalhe que anteriormente escapou às demandas previamente determinadas pela interpretação. Em termos benjaminianos, ater-se àquilo que no objeto é detalhe quer dizer ir ao encontro do *agora da cognoscibilidade* que resiste no tempo distante de sua narrativa continuísta e, nos versos do poema celaniano, aquilo que resiste no tempo, tributário da durabilidade do cristal, é a memória que repousa no testemunho irrefutável da catástrofe. Desse modo, podemos questionar: a quem subsiste o direito de proferir tal testemunho irrefutável? A essa questão, apenas uma resposta é permitida: aos mortos, àqueles que submergiram até o fundo da barbárie e não tiveram forças para retornar; àqueles que, na terminologia de Primo Levi, são

⁷⁴ Maurice Blanchot (2011), também ressalta que a neve em Celan não possui nada de consolador, mas pelo contrário, acentua o pesar que precede o adentrar do poeta em direção ao abismo do passado.

chamados de *muçulmano* (*der Muselmann*), “a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham em silêncio”; àqueles em que não mais existe “a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem sofrer” (Levi, 1988, p. 91)⁷⁵. Nesse sentido, atravessar a neve de morte que se acumula nas palavras não leva a nenhum local de calmaria ou bem-aventurança, mas, ao contrário, faz afundar os olhos na frágil fenda que se abre no tempo e, assim, ir em direção à tarefa de dar legibilidade aos restos prenes de negatividade e memória que se acumulam na durabilidade do cristal-de-detelhe.

De posse dos referenciais discutidos no decorrer desse tópico, a saber, a ausência de perdão aos seus algozes, a não existência de nenhum discurso de consolo ou restituição, a adoção de uma palavra que é contra e que não lhe serve de morada, refúgio ou remissão à terra natal, a necessidade de caminhar em direção à morte presente nas palavras, o tom fúnebre existente na língua escolhida para a expressão da poesia, a legibilidade poética que se dirige a uma realidade estritamente marcada pelo negativo, o movimento de não desviar o olhar das ruínas corporais que brotam do cadáver e, sobretudo, a certeza de que a possibilidade da poesia pós-Auschwitz reside tanto na contemplação da morte como parte constituinte do falar poético quanto na consolidação de um outro direcionamento para a poesia que não aceite os discursos de apaziguamento das tensões inerentes ao negativo, podemos entender a poesia celaniana como uma *poesia da negatividade*. Deste modo, com a finalidade de que todos os referenciais listados acima estejam contidos na terminologia ‘poesia da negatividade’, objetivamos empreender tal termo como um operador teórico da poética celaniana atento às tensões, às negatividades e às rupturas que se sobressaem na poesia de Paul Celan em seu caminho dialógico em direção à morte e às memórias daqueles que estão mortos.

2.4 A história, a memória e a língua

⁷⁵ A descrição de Jean Ámery, citada por Agamben, em *O que resta de Auschwitz?*, é esclarecedora da figura do ‘*Muselmann*’: “O assim chamado *Muselmann*, como era denominado, na linguagem do *Lager*, o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernimento entre o bem e o mal, entre nobreza e vileza, entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia.” (Amery apud Agamben, 2008, p.49)

2.4.1 História

Em sua escrita, Celan, através de um intrincado entrelaçamento entre história, memória e linguagem, 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. 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, 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 influência de cunho benjaminiano, 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 se apresentar 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 fornecem conteúdo para a afirmação de que a história como catástrofe é um importante referencial na poética de Celan, ao passo que reconhecer esta catástrofe na letra da poesia, nada mais é do que fazer jus à máxima benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 2012, p. 13). Desse modo, tendo como ponto de partida as colocações apresentadas acima, 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*.

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)⁷⁶

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. Mas o jogo de dados não pode aqui ser entendido conforme a leitura de Kothe (2016), de que “[t]udo se torna aposta” e “não há certeza nenhuma quanto ao resultado” (Kothe, 2016, p. 391), 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.

⁷⁶ “ZU ZWEIEN// *Zu zweien schwimmen die Toten,/ zu zweien, unflößen von Wein./ Im Wein, den sie über dich gossen, / schwimmen die Toten zu zwein/// Sie flochten ihr Haar sich zu Matten,/ sie wohnen einander bei. / Du wirf deinen Würfel noch einmal/ und tauch in ein Aug der Zwein.*” (Celan, 1993, p. 46)

Seguindo a letra do poema, a primeira estrofe, como uma espécie de leitura histórica a contrapelo, parece interrogar-se, através da 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-se 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 gémea
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)⁷⁷

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)⁷⁸. Desse modo, Schibboleth permite que, a partir da visualização de uma misteriosa “interrelação surpreendente de referências díspares” (Bollack, 2005, p. 292)⁷⁹, 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 estrofe 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

⁷⁷ “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 / Zwillingsröte / 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).

⁷⁸ “hétérogène à toute totalisation interprétative” (Derrida, 1986, p. 50).

⁷⁹ “interrelación sorprendente de referencias dispares” (Bollack, 2005, p. 292).

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)⁸⁰. Convém então ressaltar que, para o filósofo franco-argelino, o Schibboleth também “permite passar, atravessar, transferir” (Derrida, 1986, p. 47)⁸¹ 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 austríaco⁸². 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 estrofe 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, um teor 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 ser lembrado e reconfigurado para a consolidação de outro discurso da história. Esse *não*, tal como a contrapalavra, 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

⁸⁰ “*la même configuration d’événements, scellés par le même anniversaire de février*” (Derrida, 1986, p. 57).

⁸¹ “*permet de passer, traverser, transférer*” (Derrida, 1986, p. 47).

⁸² Sobre 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.

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)⁸³.

A expressão “*No pasáran*”, repetida pelo poeta em “*In Eins*” (“Todos em um”)⁸⁴, de *A rosa de ninguém*, tem o seu teor radicalizado quando se conjuga com outras expressões intraduzíveis que dizem de momentos históricos onde a resistência do *não* se fez valer contra a narrativa global do historicismo.

Assim, Schibboleth se torna também uma cifra que se revela na constelação que reúne os fragmentos do histórico obscurecido, exigindo daquele que a contempla um posicionamento ativo frente àquilo que se ilumina carregado de tensões. Diante disso, defendemos que o “*No pasáran*” 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 onde as tensões presentes nela ecoam de modo contrário às ideias que a dominam. Ao ser contra, a palavra poética que se aproxima da realidade coloca tanto 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.

⁸³ “*une poignée de main, chiffre de ralliement, signe d'appartenance, mot d'ordre politique*” (Derrida, 1986, p. 46).

⁸⁴ “O TODO EM UM” /// Treze de fevereiro. Na/ boca do coração/ desperto o **Schibboleth**./ Contigo/**people**/ de Paris. **No passarán**. // 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/ erwachtes Schibboleth. Mit dir, / People/de Paris. No pasarán. II 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)

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)⁸⁵

“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 se referir 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

⁸⁵ “CHYMISCH /// Schweigen, wie Gold gekocht, in / verkohlten / Händen. // Große, graue, / wie alles Verlorene nahe / Schwestergestalt: // Alle die Namen, alle die mit-/ verbrannten / Namen. Soviel / zu segnende Asche. Soviel / gewonnenes Land / über / den leichten, so leichten / Seelen- / ringen. // Große. Graue. Schlacken- / lose. // Du, damals. / Du mit der fahlen, / aufgebissenen Knospe. / Du in der Weinflut. // (Nicht wahr, auch uns / entließ diese Uhr? / Gut / gut, wie dein Wort hier vorbeistarb.) // Schweigen, wie Gold gekocht, in / verkohlten, verkohlten / Händen. / Finger, rauchdünn. Wie Kronen, Luftkronen / um - - // Große. Graue. Fährte- / lose. / König/liehe.” (Celan, 1993, p. 107-109).

“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, às 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.*”)⁸⁶. É importante atentarmos que Primo Levi (1988), em tom testemunhal – não menos desesperador –, ressalta que a verdadeira iniciação daquele que, despojado de tudo, tornara-se 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.

⁸⁶ 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-co6e>

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 benção 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, parece-nos, 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 pode-se 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 de onde proveio o referencial celaniano do amor materno e da tradição literária alemã –, 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)⁸⁷.

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)⁸⁸. 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, conforme veremos mais adiante em consonância com as noções benjaminianas de história e memorização.

2.4.2 Memória

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 memorização de Penélope⁸⁹, constituído da tensão entre o *imperativo* de lembrar o extermínio, transformando-o em uma

⁸⁷ “la referencia más importante, si no la única” (Bollack, 2005, p. 15).

⁸⁸ “poème va vers l’autre” (Levinas, 2008, p. 19).

⁸⁹ Apropriamo-nos da metáfora utilizada por Benjamin (2012a), 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.

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*, 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 poética⁹⁰. 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:

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 público;
 Com o dedo do pé ulcerado desenha a tua sobrancelha 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. 07)⁹¹

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 onde 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

⁹⁰ 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.

⁹¹ “*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. 06)

uma potência (*vis*) 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 (*ars*) mnemônica fincada na técnica de ordenação, arquivamento e catalogação dos acontecimentos que, ao final, torna-se 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 se fundar 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 mnemônica⁹², a oposição entre o esquecimento e a memória se dá a ver com mais clareza, pois os polos opositivos 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 comum⁹³, se revelar como o elemento no qual a memória das cinzas e dos resíduos será empregada no combate à operação de um esquecimento amplo e irrestrito dos assassinatos. Nesse sentido, Szondi 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)⁹⁴

Como dito antes, não se trata da realização do inventário de acontecimentos passados que repousam na memória, mas, pelo contrário, de como rastros que se conservam na memória – como urna oposta ao esquecimento e objeto que, em potência, preserva a violência cometida – atuam como 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

⁹² 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 a 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.

⁹³ 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 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.

⁹⁴ “*Si hay memoria – Gedächtnis, Eingedenken –, es gracias a los rastros que han dejado las víctimas a las que la memoria vuelve. Gracias a la palabra. Pero lo que constituye esa memoria, y que hace de ella no sólo un deber, sino un deber y una necesidad poéticos, es que atestigua la fuerza creadora del verbo, es decir, el origen verbal de la realidad – al menos, de aquella que verdaderamente importa. Así la evocación de los campos de exterminio no es solamente el fin de la poesía de Celan, sino también su condición.*” (Szondi, 2005, p. 94)

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-se a si mesma, se eximir de resgatar a lembrança dos mortos e para dar-lhes voz. Desse modo, através da incorporação reflexiva dos rastros da barbárie como matéria ética essencial de sua poesia, Celan parece se alinhar 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 aos 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 tornem-se 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*”):

RECORDAÇÃO DE FRANÇA

Tu pensas comigo: o céu de Paris, o grande narciso do outono...
 Comprávamos corações na florista:
 eram azuis e florescia 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. 08-09)⁹⁵

Segundo Bollack, “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” (Bollack, 2005, p. 70)⁹⁶. 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

⁹⁵ “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 Waser./ 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. 08-09).

⁹⁶ “(...) objeto del recuerdo se ve arrastrado por una concentración particular de la memoria, transportado a los escombros de la guerra de 1939-1945” (Bollack, 2005, p. 70).

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, como veremos mais adiante, 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, conforme notaremos adiante – 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 ecoam das câmaras de gás.

Indo em direção a Weinrich, vemos que em Paul Celan a tessitura da “lembrança predomina em relação ao esquecimento” (Weinrich, 2001, p. 244). 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: “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?” (Ricœur, 2007, p. 424). 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)⁹⁷

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 lembrar 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 de realidade que acometem o poeta.

No limiar da lembrança e do esquecer, a poesia, ciente de sua insuficiência perante as exigências abissais da lembrança e o desejo frenético do esquecimento, imobiliza-se diante de ambas as noções, pois, de fato, a memória não é capaz de lembrar o evento em sua totalidade e nem deve se 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 lembrança 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 estrofe inicial de

⁹⁷ “*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.

“*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*:

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)⁹⁸

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 às 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

⁹⁸ “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 Glocken in – wo nur?,,// wer/ in diesen/ Schattengeviert/ schnaubt, wer/ unter ihm/ schimmert auf schimmert auf, schimmert auf?” (Celan, 1993, p. 128).

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 rememoração e a matéria escrita e falada a ser rememorada, 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 do poeta de se reencontrar 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 rememoração 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, 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.⁹⁹

Segundo Mandel (1987), 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” (Mandel, 1987, p. 272, tradução nossa)¹⁰⁰. 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

⁹⁹ 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) 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” (Collot, 2013, p. 224). 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.

¹⁰⁰ “(...) word “Gedächtnis” appears in the title of one Celan’s collections of poems and expresses the need and capacity to recall events and persons of the past as well as to recall them or vividly bring them back to mind.” (Mandel, 1987, p. 272)

escritos a posição de fornecer conteúdos que, uma vez apropriados na letra poética, tornam-se capazes de abalar a ordem do vivido ao apresentarem uma negatividade impossível de ser esquecida e, conseqüentemente, de ser 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)¹⁰¹

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*:

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)¹⁰²

Vejamos como, através de uma língua que se encaminha em direção ao silêncio, a palavra se torna eloquente em expressar as dores da memória. A simbologia do *figo* é salutar para o desvelamento do poema, sobretudo por que na leitura teológica, ao lado da videira, a figueira é a árvore mais presente nas *Escrituras* e seus frutos são consumidos em abundância

¹⁰¹ “(...) *forced labor camps, deportation and murder of his parents, German and Russian occupation, ghetto life, flight and exile, the Jewish experience both historical and contemporary, the betrayals during the Spanish Civil War that allowed Franco to triumph, a sense of homelessness, or personal grievances large and small.*” (Mandel, 1987, p. 272)

¹⁰² “*ANDENKEN/// Feigengenährt sei das Herz, / darin sich die Stunde besinnt/ auf das Mandelauge 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)

na Terra Prometida de Canaã, conforme sugerido pelo livro dos *Deuteronômios* (8:8)¹⁰³. Inclusive, em uma passagem do *Antigo Testamento* (Je 24: 1-10)¹⁰⁴, 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*, representa-se 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 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, conforme defendemos anteriormente, 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 uma lufada de esperança que se contrapõe ao sentimento de perda irremediável

¹⁰³ Deuteronômios 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>
Acessada em: 29/06/2016.

¹⁰⁴ 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: Figs. 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 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: 29 jun. 2016.

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 rememorar 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 rememorar 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, retomando “O meridiano”, é possível dizer que na poesia de Celan a atividade de rememoração está intrinsecamente relacionada com a atividade racional da reflexão. A partir disso 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 pode se 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). Pois 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.

2.4.3 Língua

O problema desta pesquisa, a saber, apresentar a poesia celaniana como uma dialética imobilizada devedora dos auspícios da negatividade, adquire contornos quase palpáveis, pois o que possivelmente concede forma à poesia de Celan é o trabalho com uma tensão insolúvel entre a *Muttersprache* (língua materna) e a *Mördersprache* (língua dos assassinos) no interior da língua alemã. Dizemos insolúvel porque no decorrer de nossa análise, buscaremos mostrar como ela, a linguagem celaniana, está indiscutivelmente contaminada de barbárie desde suas raízes e não pode se libertar de tal tensão. Nesse sentido, divergimos de Bollack (2005), para quem o percurso de confronto poético instituído pelo poeta, ao fim e ao cabo, significaria o *refazer* de uma língua perante a monstruosidade do acontecimento, para nos aproximamos da colocação de Steiner, para quem

a língua alemã não era inocente dos horrores do nazismo. Não foi só que tenha acontecido de um Hitler, de um Goebbels, de um Himmler falarem alemão. O nazismo encontrou na língua exatamente o que precisava para expressar sua selvageria. Hitler ouviu, dentro do idioma pátrio, a histeria latente, a confusão, a qualidade de transe hipnótico. Ele mergulhou certo para dentro da vegetação rasteira da linguagem, para dentro daquelas zonas de escuridão e clamor que estão na infância da fala articulada que vêm antes que as palavras se tornem suaves e provisórias ao toque da mente. Ele pressentiu no alemão uma outra música além daquela de Goethe, Heine e Mann; uma cadência áspera, metade jargão nebuloso, metade obscenidade. E, ao invés de se afastar com enjoado espanto, o povo alemão devolveu, em um eco maciço, o vociferar do homem. Respondeu com um grito de milhões de gargantas e de botas a pisotear. [...] Uma língua em que se pode escrever o “Horst Wessel Lied” está pronta para dotar o inferno de um idioma pátrio. (Steiner, 1988, p. 137, grifos nossos)

A língua alemã na qual Celan procurou cunhar seu projeto de realidade não pode, de modo nenhum, aos olhos do crítico, ser dissociada do caráter nefasto que lhe acompanha, pois ela foi

usada para administrar o inferno, incorporando os hábitos do inferno e sua sintaxe. Usada para destruir o que existe no homem de homem e para restabelecer o domínio do que existe de fera. Aos poucos, as palavras perderam o significado original e

adquiriram definições de pesadelo. *Jude, Pole, Russe* vieram a significar bichos de duas pernas, vermes pútridos que os bons arianos deviam esmagar, como dizia um manual do partido, “como baratas em uma parede suja”. “Solução final” *endgültige Lösung*, passou a significar a morte de seis milhões de seres humanos em câmaras de gás. (Steiner, 1988, p. 138)

Cindido entre a herança linguística advinda do seio materno como suporte da tradição cultural alemã e a experiência da barbárie, a poética de Celan radicaliza a negatividade da experiência pessoal em uma escrita elíptica de versos contraídos, fragmentários, adotando uma linguagem que não aceita ser vista como uma morada de restituição e positividade. Cabe salientar, no entanto, que a língua é o espaço no qual o poeta expressa os conteúdos resgatados da memória para responder ao imperativo da rememoração que se coloca; entretanto, como defendemos anteriormente, a memória está prenhe de morte e a atividade de rememoração é dolorosa. Assim, a constituição da língua em Celan assume as mesmas características, isto é, torna-se, ao longo de seus poemas, uma linguagem negativa, dotada de pausas onde o silenciar faz-se mais eloquente que a própria expressão.

É justamente nessa configuração tensionada que a contra-palavra assume certa primazia ao ser capaz de se colocar como o polo opositor à linguagem poética que não respondeu ao evento de barbárie, reduzindo a língua à tarefa de se posicionar como um veículo de perdão e restituição para com o acontecido. Mas Celan, ao assumir como veículo de expressão uma *palavra-que-é-contra*, não pode aceitar que a poesia negue o acontecimento de assassinato em prol da restituição de uma linguagem plena de significância. Nesse sentido, a língua celaniana se arruína semanticamente, isto é, a língua, em vias de se deparar com o radicalmente indizível, contrai-se cada vez mais, dando a entender que, no final de seu caminho poético de encontro com o outro, restam apenas os balbucios, os grunhidos e os cacos da antiga expressão. Nesse sentido, apostar na leitura celaniana como uma espécie de utopia restitutiva da linguagem, em especial, restitutiva do idioma alemão, parece-nos demasiado esperançoso, sobretudo quando lidamos com um poeta cuja desolação o levou ao suicídio nas águas do Sena.

Conforme falamos brevemente no tópico anterior, temos a seguinte oposição no interior da linguagem adotada pelo poeta: de um lado a *Muttersprache* e de outro a *Mördersprache*. A *Muttersprache*, a língua oriunda da mãe, é o suporte e a origem da tradição cultural alemã presente na poética celaniana, pois, como se sabe, Czernowitz tinha o alemão como uma de suas línguas dominantes e a mãe de Celan, conhecedora da cultura literária alemã, iniciou a alfabetização do poeta na língua de Hölderlin, Rilke, Georg entre outros. Assim, de acordo com Felstiner, a *Muttersprache* de Celan advém da “ligação com sua mãe.

Através dela, o Alemão foi passado a ele na linguagem cotidiana, nas leituras dos autores clássicos, dos contos de fada e das canções que ele mais tarde recordou” (Felstiner, 2001, p. 04)¹⁰⁵. Cabe acrescentar ainda duas colocações de Bollack que se fazem importantes, pois revelam a conexão intrínseca entre Celan e a tradição cultural alemã, a saber: “[é] fácil sustentar que Celan não haveria sido possível sem Rilke” e “[o] jovem Celan, como tantos outros da mesma época, leu Rilke – e se serviu frequentemente dele – de uma maneira intensiva, extraliterária e pré-literária, verdadeiramente fundadora” (Bollack, 2005, p. 219)¹⁰⁶.

Ambas as citações destacam a importância da *Muttersprache* não apenas na configuração poética de Celan, como também na construção da identidade do poeta, isto é, falar de Celan como poeta e sujeito significa estar atento tanto ao judaísmo – compromisso duplamente instituído, como origem e rememoração – quanto ao idioma alemão instituído como fonte cultural e, paradoxalmente, vetor de assassinato. Nesse sentido, o alemão para Celan não é somente uma fonte de cultura e um local de rememoração do materno, pelo contrário, o idioma escolhido para expressão poética é também um local de morte, ao passo que se faz a língua dos assassinos de sua mãe, a *Mördersprache*.

Tendo em vista tal oposição é possível afirmar que a língua celaniana está irremediavelmente cindida, marcada tanto pela herança cultural legada ao poeta pelas palavras maternas quanto pelo jargão assassino dos campos de concentração que contaminou toda uma tradição. No entanto, é necessário um breve esclarecimento, uma vez que não se trata de duas línguas que caminham paralelamente uma à outra e que se tocam por outras linhas, mas de uma língua cindida por ambos os conteúdos que a compõem, instaurando, desse modo, uma tensão insolucionável no interior da língua em que o poeta se expressa.

Assim, duas colocações de Celan são salutares para entendermos a complexa tensão recorrente na língua do poeta, a saber: “Não acredito que haja bilinguismo na poesia” e, subsequentemente, “Poesia – essa inelutável *unicidade* da língua” (Celan, 1996, p. 69). Parece-nos que o poeta deseja afirmar que a *poesia fala uma única língua*, mesmo que ela seja composta de diversas vozes rememoradas no trabalho de recuperação dos rastros daqueles que estão mortos e de uma cisão própria do combate entre as fontes de onde provêm e os caminhos nefastos a que, em seu percurso de maturação, foi submetida. Nesse sentido, o poema póstumo “Grão-de-lobo” (*Wolfsbohne*) oferece um exemplo revelador:

¹⁰⁵ “bonded with his mother. Through her, German passed to him in everyday speech, classic authors, fairy tales, and songs such as one he later recalled” (Felstiner, 2001, p. 04).

¹⁰⁶ “Es fácil sostener que Celan no habría sido posible sin Rilke” // “El joven Celan, como tantos otros en la misma época, leyó a Rilke – y se sirvió de él – de una manera intensiva, extraliteraria e preliteraria, verdaderamente fundadora.” (Bollack, 2005, p. 219)

GRÃO-DE-LOBO

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

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

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

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

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

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

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

Mãe, eu
 escrevi cartas.
 Mãe, não veio resposta.
 Mãe, veio uma resposta.
 Mãe, eu
 escrevi cartas a — —

Mãe, eles escrevem poemas.
 Mãe, eles não os escreveriam
 se não fosse o poema que
 eu escrevi, por
 ti, pelo
 amor
 do teu
 Deus.
 Bendito, dizias tu, seja
 o Eterno, e
 louvado, três
 vezes
 Amém.

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

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

Mãe, estou
 Perdido.
 Mãe, estamos todos perdidos.
 Mãe, o meu filho, que
 Se parece contigo.)

Põe o ferrolho à porta: há
 rosas na casa.
 Há
 sete rosas na casa.
 O candelabro de sete braços na casa.
 O nosso
 filho
 sabe isso e dorme.
 (Celan, 1998, p. 28-35 – grifos nossos)¹⁰⁷

¹⁰⁷ “WOLFSBOHNE// ... o / Ihr Blüten von Deutschland, o mein Herz wird/ Untrügerer Kristall, an dem/ Das Licht sich prüfet, wenn Deutschland/ (Hölderlin, “Vom Abgrund nämlich...”)// ... wie an den Häusern der Juden (zum Andenken / des ruinierten Jerusalems’s), immer etwas unvollendet gelassen werden muß (Jean Paul, “Das Kampaner Thal”)// Leg den Riegel vor: Es/ sind Rosen im Haus./ Es sind/ sieben Rosen im Haus./ Es ist/ der Siebenleuchter im Haus./ Unser/Kind/ weiß es und schläft./ (Weit, in Michailowka, in/ der Ukraine, wo/ sie mir Vater und Mutter erschlugen: was/ blühte dort, was/ blüht dort? Welche/ Blume, Mutter./ tat dir dort weh/ mit ihrem Namen?/ Mutter, dir./ die du Wolfsbohne sagtest, nicht:/ Lupine./Gestern/ kam einer von ihnen und/ tötete dich/ zum andern Mal in/ meinem Gedicht./ Mutter./ Mutter, wessen/ Hand hab ich gedrückt./ da ich mit deinen/ Worten ging nach/ Deutschland?// In Aussig, sagtest du immer, in/ Aussig an/ der Elbe./auf/ der Flucht./ Mutter, es wohnten dort/ Mörder./ Mutter, ich habe/ Briefe geschrieben./ Mutter, es kam keine Antwort./Mutter, es kam eine Antwort./ Mutter, ich habe/ Briefe geschrieben an – / Mutter, sie schreiben Gedichte./ Mutter, sie schrieben sie nicht./ wär das Gedicht nicht, das/ ich geschrieben hab, um/ deinetwillen, um/ deines/ Gottes/ willen./ Gelobst, sprachst du, sei/ der Ewige und/ gepriesen, drei-/ mal/ Amen./ Mutter, sie schweigen./ Mutter, sie dulden es, daß/ die Niedertracht mich verleumdet./ Mutter, keiner/ fällt den Mördern ins Wort./ Mutter, sie schreiben Gedichte./ O/ Mutter, wieviel/ fremdster Acker trägt deine Frucht!/ Trägt sie und nährt/ die da töten!// Mutter, ich/ bin verloren./ Mutter, wir/ sind verloren./ Mutter, mein Kind, das/ dir ähnlich sieht.)// Leg den Riegel vor: Es/ sind Rosen im

Logo de início, “Grão-de-lobo” traz duas epígrafes que demonstram de onde provém a palavra do poeta, ao passo que, colocando-se em diálogo com Hölderlin, poeta da essência do povo alemão, e com Jean Paul, escritor alemão do período romântico, Celan não esconde o seu pertencimento à tradição, pois traz para o cerne dessa mesma tradição a tensão de ela ser, paradoxalmente, a língua de onde provêm os frutos responsáveis pelo alimento e pela morte, conforme é possível inferir nos seguintes versos: “Mãe, eles escrevem poemas./ Oh,/ mãe, quanto chão estranho dá o teu fruto!/ Dá esse fruto e alimenta/ os que matam!” (*Mutter, sie schreiben Gedichte./ O/ Mutter, wieviel/ fremdester Acker trägt deine Frucht!/ Trägt sie und nährt/ die da töten!*)¹⁰⁸. Nessa estrofe central para o entendimento da tensão na língua celaniana, é possível entrever o entrelaçamento entre a *Muttersprache* e a *Mördersprache* em um movimento que expõe a condição cindida da linguagem de Celan.

A *Muttersprache*, língua na qual habita, escreve e rememora a mãe assassinada, é o terreno cultural onde germinam as referências da cultura alemã, sem a qual a poesia celaniana não seria possível, mas também é onde a *Mördersprache* se alimenta e de onde provém o jargão dominante da barbárie. É justamente nessa tensão, no espaço da língua como instrumento de fala, de orientação e de poesia, que o poeta se firmou no confronto com a morte presente na linguagem.

“Grão-de-lobo”, “cuja primeira versão, sob o título de “Menorah”, data de 1959” (Camilo de Oliveira, 2011, p. 88), trata de temas caros à poética celaniana através do diálogo com a figura materna em vistas de realizar o questionamento da relação entre linguagem e barbárie. Ciente disso, trazemos à tona um jogo de significação que faz referências aos locais nos quais a morte se fez de modo prioritário, visto que o poeta se pergunta como pôde a língua atravessar o abismo e não gastar nenhuma “palavra com o que aconteceu” (Celan, 1996, p. 33)? É, justamente, o abismo desse emudecimento que “Grão-de-lobo” parece tentar expor e por isso o poema para Celan se tornou impúblicável¹⁰⁹. De acordo com Ibarlucía (1998/1999), o poema é composto de referências autobiográficas, percorrendo Michailovka,

Haus./ Es sind/ sieben Rosen im Haus./ Es ist/ der Siebenleuchter im Haus./ Unser/ Kind/ weiß es und schläft.” (Celan, 1998, p. 28-35).

¹⁰⁸ É interessante ressaltarmos que o seguinte verso do poema “Companheiro de viagem” (“*Der Reisekamerad*”) (*Papoila e memória*): “Esta palavra é a discípula da tua mãe” (“*Dieses Wort ist deiner Mutter Mündel*”) (Celan, 1993, p. 22-23), também é passível de revelar o coopertencimento doloroso da poética celaniana ao cerne da tradição alemã oriunda dos ensinamentos maternos.

¹⁰⁹ De acordo com Camilo de Oliveira, em “carta a Rudolf Hirsch, Celan agradece pela não publicação do poema no *Almanach*, pois, verdadeiramente, não seria um poema e deveria permanecer privado. O poema fora também extraído de *A rosa de ninguém* e não incluído em nenhum dos livros posteriores.” (Camilo de Oliveira, 2011, p. 88).

“local na Ucrânia onde os pais de Celan foram assassinados e Aussig, o nome de um povoado ao norte da Bohemia onde sua mãe, uma das tantas judias romanas do Império Austro-húngaro, passou durante a sua juventude um par de anos fugindo dos pogroms” (Ibarlúcia, 1998/1999, p. 136)¹¹⁰. Ainda na esteira de Ibarlúcia, *Wolfsbohne*, a palavra que intitula o poema, refere-se diretamente ao nome do quartel general de Hitler na Polônia durante a Segunda Guerra Mundial, conhecido como “‘Wolfschanze’, isto é, ‘Trincheira do lobo’” (Ibarlúcia, 1998/1999, p. 136)¹¹¹.

Retornando à letra de “Grão-de-lobo”, temos o seguinte: “Ontem/ veio um deles e/ matou-te/ outra vez no/ meu poema” (“*Gestern/ kam einder von ihnen und/ tötete dich/ zum andern Mal in/ meinem Gedicht*”). O diálogo, como dito acima, é travado com a figura materna assassinada uma segunda vez. Contudo, dessa vez, a barbárie se dá na ordem das palavras, pois submeter à tradição oriunda da mãe a culpabilidade do extermínio talvez seja o mesmo que violar, uma vez mais, o cadáver e a memória materna. Desse modo, aquele que vem e assassina através da palavra não pode ser outro senão o portador e símbolo da *Mördersprache*. Mas é importante notar que o “novo” assassinato não é cometido com um palavreado qualquer e sim no âmbito próprio da poesia celaniana o que, talvez, indique o seguinte: mesmo que as palavras maternas permaneçam vivas na letra e na memória do poeta, ele não pode se esquecer de que juntamente com a *Muttersprache* subjaz a palavra do assassino – ambas inseridas na mesma tradição idiomática. Assim, convém citar Ibarlúcia, cuja colocação reforça a nossa argumentação: “Vítimas e algozes se nutrem do mesmo: *a língua alemã*” (Ibarlúcia, 1998/1999, p. 142, grifos nossos)¹¹². Tal colocação, aliada à precedente análise de alguns versos do poema, torna legítima a questão sobre se a palavra *Wolfsbohne* (grão-de-lobo ou semente de lobo), como título poético, não sugere que a poesia, sobretudo a de língua alemã, depois de Auschwitz está irremediavelmente contaminada pela semente nefasta do lobo nazista.

Não se trata simplesmente de entender a escolha de Celan pela escrita em língua alemã como um sendo a única “opção para esta poesia” (Camilo de Oliveira, 2011, p. 96), conforme ressalta Mariana Camilo de Oliveira em um tom positivo. Pelo contrário, trata-se de estabelecer um percurso poético autorreflexivo capaz de iluminar a presença da barbárie na língua e nas artes, além da sua permanência nos centros culturais e literários apesar das

¹¹⁰ “*el lugar de Ucrania en que los padres de Celan fueron asesinados y Aussig, el nombre de un pueblo al norte de Bohemia donde su madre, una de las tantas judías rumanas del Imperio Austro-Húngaro, pasó durante su juventud un par de años huyendo de los pogromos*” (Ibarlúcia, 1998/1999, p. 136).

¹¹¹ ““*Wolfschanze*” esto es, “*Trinchera del lobo*”” (Ibarlúcia, 1998/1999, p. 136).

¹¹² “*Víctimas y verdugos se nutren de lo mismo: la lengua alemana*” (Ibarlúcia, 1998/1999, p. 142).

tentativas de apagamento de seus rastros através do calar que é cúmplice da morte, conforme sugere o verso “Mãe, eles ficam calados” (“*Mutter, sie schweigen*”). Radicalizando a presente situação, podemos defender que, na verdade, trata-se de propor um combate poético capaz de desvelar o modo como a língua e a literatura foram apropriadas como instrumento ideológico do Nacional Socialismo, como, por exemplo, no caso da Literatura Sangue e Solo (*Blut-und-BodenLiteratur*), que discutiremos mais adiante. Assim, o fato de Celan escrever em alemão não pode ser resumido a uma questão de opção, pois, a despeito de seu conhecimento de outros idiomas¹¹³, o alemão é a única língua que lhe resta como um frágil instrumento de orientação, de reconhecimento e, principalmente, de confronto com a realidade. De modo singular, o idioma alemão é a sua língua que, no entanto, também não é sua, pois, pertence, paradoxalmente, à mãe e aos assassinos. Tendo isso em vista, isto é, a língua como língua restante, é interessante dialogarmos com um trecho de Derrida (1996), em *O monolinguismo do outro* (*Le monolinguisme de l'autre*):

“Sou monolíngue.” Meu monolinguismo habita em mim, e eu o chamo de minha habitação e eu o sinto como tal, permaneço com ele e o habito. Ele me habita. O monolíngüismo no qual eu respiro, inclusive, é para mim o elemento. Não um elemento natural, não a transparência do éter, senão um meio absoluto. (Derrida, 1996, p. 13)¹¹⁴

Ambos, poeta e filósofo, são estrangeiros na própria língua – Celan, judeu romeno fixado na língua alemã (o idioma dos assassinos); Derrida, judeu argelino fixado na língua francesa (o idioma dos colonizadores) –, de modo que, tanto para Celan quanto para Derrida, a língua não é questão de escolha, mas sim de necessidade, pois é nela que estão *condenados* a falar ou, em termos mais radicais, é a única na qual foram capazes de falar *com* a língua e *contra* ela, “para a vida até a morte” (Derrida, 1996, p. 14)¹¹⁵. Nesse sentido, a dureza do *ter que se expressar na língua dos assassinos*, contamina o poeta a ponto de ele se sentir culpado pela palavra dita em alemão.

As contribuições de Celan à poesia e à prosa alemã estão à altura das de Hölderlin. São inovadoras superando até Rilke. Mas nessa língua haviam sido massacrados os

¹¹³ Como se sabe, Celan traduziu diversos escritores, entre ele o poeta russo Ossip Mandelstam, os poetas franceses Rimbaud, Apollinaire, Valéry entre outros, escritores ingleses tais como Shakespeare e Emily Dickinson e também o português Fernando Pessoa, escritores que, segundo Cavalcanti (2011), Celan se sentia “ligado pessoal e/ou poeticamente.” (Cavalcanti, 2011, p. 185)

¹¹⁴ “*Je suis monolingue. Mon monolinguisme demeure, et je l'appelle ma demeure, et je le resens comme tel, j'y reste et je l'habite. Il m'habite. Le monolinguisme dans lequel je respire, même, c'est pour moi l'élément. Non pas un élément naturel, non pas la transparence de l'éther mais un milieu absolu.*” (Derrida, 1996, p. 13) Todas as traduções do livro de Jacques Derrida (1996), *Le monolinguisme de l'autre*: ou la prothèse d'origine, foram realizadas pelo autor da presente tese.

¹¹⁵ “*à la vie à la mort*” (Derrida, 1996, p. 14).

seus pais e milhões de outros judeus. A escandalosa sobrevivência do alemão depois da Shoah, o saber que estava aumentando seu prestígio e seu futuro outorgava a Celan um sentimento de culpa, às vezes de aborrecimento (ganhava precariamente a vida dando aulas de alemão). (Steiner, 2012, p. 219, tradução nossa)¹¹⁶

Expandindo a colocação de Steiner, Centeno radicaliza a condição do poeta ao afirmar que estar “vivo, depois de ter vivido a morte, é para ele um remorso insuportável” (Centeno, 1993, p. XXVI). Deste modo, a letra celaniana pode ser definida como “uma palavra de olhos postos na neve” (“*ein Wort das scheewärts geäugt*”) (Celan, 1993, p. 40-41), isto é, uma palavra marcada pela morte que se acumula na brancura maculada da neve, conforme sugere o poema “Madeixa” (“*Strähne*”), de *De limiar em Limiar*. Assim, podemos dialogar tanto com o comentário feito por Siscar acerca do livro *Divagações*, de Mallarmé, de que “os acontecimentos contemporâneos” são “pensados de uma perspectiva poética” (Siscar, 2010, p. 93), quanto com a questão celaniana de “levar às suas últimas consequências o pensamento de Mallarmé” (Celan, 1996, p. 50), ao insistirmos que a poesia de Celan se insere na necessidade de expressar Auschwitz através de uma perspectiva poética de resistência pautada na fragmentação da língua, alheia aos procedimentos de apaziguamento e dirigida ao enfrentamento do silêncio por ser simultaneamente *Muttersprache* e *Mördersprache*. Não se trata, contudo, de um silêncio que aceita a impossibilidade de falar do indizível, mas, pelo contrário, de um silêncio em perpétuo estado de luta que se torna eloquente no momento crítico em que se faz consciente de que a poesia se compõe das fraturas, dos balbucios, das vozes e das memórias dos assassinados.

Dito isso, com a última estrofe do poema “A parte de neve” (“*Schneepart*”), da obra de mesmo título, “arrancar/ as sombras das palavras, empilhá-las/ à volta da armação/ na vala de água” (“*die Wortschatten/ heraushaun, sie klastern/ rings um den Krampen/ im Kolk*”) (Celan, 1993, p. 166-167), podemos inferir o *modus operandi* de Celan que, arrancando das sombras as palavras que jazem em estado de inércia, busca utilizá-las como estrutura da armação poética em vias de se fazer *ponte* para a expressão do acontecimento. Desse modo, ainda que a expressão se furte às palavras, são nos instantes de silêncio em que a poesia se imobiliza – tal como a vala de água, os travessões, as divisões das sílabas –, que se torna possível ouvir a eloquência fúnebre dos balbucios e das contrações silábicas da linguagem poética fragmentária celaniana.

¹¹⁶ “*Las aportaciones de Celan a la poesía y a la prosa alemanas están a la altura de las de Hölderlin. Son innovadoras superando a Rilke. Pero en esa lengua habían sido masacrados sus padres e millones de otros judíos. La escandalosa supervivencia de la lengua alemana después de Shoá, el saber que él estaba aumentando su prestigio y futuro llenaba a Celan de sentimiento de culpa, a veces de aborrecimiento (se ganaba precariamente la vida dando clases de alemán).*” (Steiner, 2012, p. 219)

Cientes disso, podemos estender a Celan a condição adorniana para a existência de uma arte autêntica capaz de, na ideia da arte como *orgánon* do pensamento, superar as insuficiências da pretensão conceitual e expressar aquilo que não pode ser expresso. No poeta subsiste a noção adorniana acerca da necessidade de “uma linguagem (seja das palavras, dos acordes, das cores, das formas e volumes) que se volta contra si mesma em busca de uma expressão autêntica, capaz de emprestar voz ao carente de expressão” (Chiarello, 2002, p. 10). É importante ressaltar que em Celan, conforme argumentamos anteriormente, estão presentes as características essenciais para o enfrentamento que visa emprestar voz àquilo que carece de expressão, tais como a necessidade de encarar o cadáver e a dureza da morte que se impõe e a ideia de que depois de Auschwitz é preciso desconfiar de qualquer linguagem que se coloque como plena de sentido, à altura de expressar o acontecido. Segundo Chiarello,

Na expressão reservada à arte autêntica, essa expressão inclinada ao silêncio, propensa a renunciar a sua eloquência discursiva em nome da feição expressiva da própria coisa, põe-se algo da ordem do anseio pela transparência tanto reivindicada, paradoxalmente, pelos “discursos da razão pura”, que querem-se purgados da opacidade retórica. (Chiarello, 2002, p. 05)

Seguindo a premissa de que a poesia de Celan obedece aos critérios adornianos de arte autêntica, sobretudo enfatizando que a palavra do poeta percorre o caminho tortuoso do silêncio ao invés da expressão límpida e eloquente do massacre devido à impossibilidade de que a linguagem se firme como tal, podemos concluir que o poeta não visa reconstruir a língua diante do acontecimento, mas, pelo contrário, que ele busca demonstrar que em sua poesia tal reconstrução é impossível, pois a língua está incondicionalmente cindida pela condição de ser a *Muttersprache* e a *Mördesprache*. Desse modo, poderíamos afirmar ainda que a língua celaniana se encontra em uma zona de imobilidade, em um estar entre e imersa na tensão de ser a língua do outro e a sua própria, a da mãe e do assassino. Acerca disso, a imagem que ilustra a sua relação com a linguagem é a do poeta jogando com palavras, ou melhor, “Brincando com machados” (“*Mit Äxten spielend*”), da obra *De limiar em limiar*, ciente do risco de que eles podem, a qualquer instante, ferir-lhe. Porém, “à sombra de cadáveres levantados” (“*im Schatten aufgerichteter Leichen*”) (Celan, 1993, p. 38-39) que reclamam a lembrança, o poeta não tem outra escolha a não ser se deixar cortar pelas palavras-machados, com o intuito de que o não cicatrizar dos ferimentos ilumine a situação de

sua linguagem¹¹⁷, em suma, que a tensão e a dor de ser a linguagem proferida nos crematórios de Auschwitz permite-lhe apenas o balbucio.

¹¹⁷ Também no poema “Ouço, o machado floresceu” (“*ICH HÖRE, SIE AXT HAT GEBLÜHT*”), (Celan, 2011, p. 150-151), Celan talvez reforce a possibilidade alegorização do machado como instrumento de uma linguagem cortante que adota a dor como o local inominável de onde a linguagem pode florescer.

3 WALTER BENJAMIN

Iça na árvore o seu estandarte – folha que azula quando o outono
entra;
distribui pelo exército as folhas de erva da melancolia e as flores
do tempo;
com pássaros no cabelo parte a enterrar as espadas.
(Paul Celan, “Em Vão”)

Após caminharmos pelos poemas celanianos com a intenção de demonstrar a negatividade que se faz presente na contra-palavra do poeta, adentramos a produção teórica de Walter Benjamin, sobretudo no que diz respeito às noções de história, memória e linguagem. O objetivo é iluminar os percursos teóricos que tangenciam o que já foi dito sobre Paul Celan no decorrer do capítulo anterior para apontar os aspectos que aproximam e distanciam o pensamento de Benjamin da poética de Celan.

3.1 A noção benjaminiana de história

Para Benjamin, a característica essencial da reformulação do modelo tradicional do historicismo consiste na possibilidade de uma outra visão historiográfica passível de operar interrupções ou paralizações na temporalidade linear e de suspender a visão da história pautada na causalidade dos fatos e na empatia pelo vencedor. Assim, é através da *interrupção* do *continuum* da história que se torna possível avistar a abertura para a possibilidade de diferenciação que é própria à história, fomentando a concepção da história do tempo de agora (*Jetztzeit*). Tal movimento de interrupção, conforme veremos adiante, consolida-se como uma espécie de dialética da imobilidade conceito, inicialmente, entendido como uma perspectiva dialética que instaura um momento de *tensão* constante entre os polos opostos, capaz de imobilizar o movimento dialético em direção a qualquer espécie de síntese apaziguadora ou, conforme Adorno, uma dialética livre de sua “natureza afirmativa” (Adorno, 2009, p. 07).¹¹⁸

¹¹⁸Inserimos Benjamin no *hall* de pensadores dialéticos, cujo histórico remonta à Grécia antiga, em que a dialética era entendida como a arte do diálogo, que, conforme ressalta Leandro Konder: “Aos poucos, passou a ser a arte de, no diálogo, demonstrar uma tese por meio de uma argumentação capaz de definir e distinguir claramente os conceitos envolvidos na discussão” (Konder, 2008, p. 07). Destaca-se, assim, Heráclito de Éfeso como um dos primeiros pensadores dialéticos, cujo pendor filosófico se dá, principalmente, pela concepção da realidade como um *devir* constante no qual o combate entre polos opostos prevalece como um suposto motor

A noção benjaminiana de história pode ser entendida como investigação do passado e estratégia para a abertura/realização de probabilidades da própria história. Desse modo, antes de discutirmos algumas noções teóricas importantes presentes na configuração de um conceito benjaminiano de história, destacamos que a interpretação historiográfica cunhada pelo pensador possui, não obstante, um anseio de memória e preservação dos discursos esquecidos pela dita historiografia burguesa e se dirige aos desvios, aos fragmentos e aos detalhes deixados para trás na concepção dominante da história, como sugerido por Benjamin no “Prólogo epistemológico-crítico” (“*Erkenntniskritische Vorrede*”) da *Origem do drama trágico alemão*, de 1928.

A preocupação de Benjamin com o conceito de história atravessa toda a extensão de sua obra, desde os ensaios da juventude, notadamente marcados pela influência da teologia judaica, até as teses “Sobre o conceito de história”, de 1940¹¹⁹, seus últimos escritos. O conjunto das “teses”, seminal para o entendimento da visão benjaminiana de história,

para esse mesmo devir. Platão, por sua vez, considerava o método dialético uma ferramenta de pesquisa capaz de evidenciar o caminho para a assunção ao mundo Inteligível. A tradição do pensamento dialético encontrará pensadores na modernidade, tais como René Descartes e Jean-Jacques Rousseau, contudo, apenas com Georg Wilhelm Friedrich Hegel o método dialético entrará no centro do debate filosófico. Ao passo que para Hegel o racional não é inseparável do dialético, em que a contradição, em similaridade com Heráclito, torna-se o motor do pensamento, este que “não é mais estático, mas procede por contradições superadas, da tese (afirmação) à antítese (negação) e daí à síntese (conciliação). Uma proposição (tese) não existe sem oposição a outra proposição (antítese). A primeira proposição será modificada nesse processo de oposição e surgirá uma nova. A antítese está contida na própria tese que é, por isso, contraditória. A conciliação existente na síntese é provisória na medida em que ela própria se transforma numa nova tese.” (Gadotti, 1990, p.18). Posteriormente, com Karl Marx e Friedrich Engels, a dialética torna-se materialista e passa a ser utilizada como método analítico/científico/filosófico para a análise das condições materiais regentes da sociedade, fundamentando-se, sobretudo, como a análise das contradições materiais/econômicas do social. Ao passo que se a dialética hegeliana focava o caminho do espírito em direção ao Absoluto, a dialética marxista se preocupa com o entendimento da realidade através das contradições existentes no reino do material e, conseqüentemente, no embate entre as classes existentes nessa mesma realidade. Assim, o “materialismo dialético tem um duplo objetivo: 1) como dialética, estuda as leis mais gerais do universo, leis comuns de todos os aspectos da realidade, desde a natureza física até o pensamento, passando pela natureza viva e pela sociedade e 2) como materialismo, é uma concepção científica que pressupõe que o mundo é uma realidade material (natureza e sociedade), onde o homem está presente e pode conhecê-la e transformá-la.” (Gadotti, 1990, p. 22). Presente no Instituto para Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*) (Escola de Frankfurt), cujas influências principais são o materialismo histórico de Marx e a teoria psicanalítica de Sigmund Freud, Benjamin não pode se eximir de pensar dialeticamente, mesmo que, por vezes, como veremos adiante, seu materialismo tenha sido acusado por Adorno de místico e antropológico devido à falta de mediação dialética. Entretanto, a dialética benjaminiana de imobilidade possui características próprias que a diferem de um método de investigação dialético, sobretudo pela ausência de “síntese”, isto é, não ocorre – diferentemente de Hegel e Marx – o terceiro momento de suposto apaziguamento dos contrários promovido pela síntese, pelo contrário, é exatamente no instante de imobilização promovido pelo choque entre os polos opostos, onde as tensões são mais evidentes, que o pensamento dialético de Benjamin demarca o seu interesse. Desse modo, não interessa ao pensador a resolução pacífica após o confronto, mas a irrupção das tensões que revelam os fragmentos e os detalhes cuja potência conceitual/rememorativa pode ser utilizada para reordenação das coisas/discursos dadas como estratificadas. Especulamos que, similar a esse posicionamento benjaminiano, a dialética negativa de Adorno se situa nesse mesmo espectro, qual seja, de se ater ao detalhe que resiste ao processo de identificação e conceituação promovido pelos pensamentos de identidade.

¹¹⁹ Utilizamos para esse estudo a coletânea de artigos intitulada *O Anjo da História*, traduzida por João Barrento e publicada pela editora Autêntica, em 2012, na cidade de Belo Horizonte.

construído a partir da conexão entre motivos marxistas e teológico-messiânicos, procura delimitar um outro conceito de história por meio da construção de uma história imagética-alegórica, pautada, principalmente, na noção de imagem-dialética, concepção importante para a nossa leitura, conforme veremos adiante. Nessas teses, o pensador, ao contrário do historiador tradicional, atribui-se a “missão de escovar a história a contrapelo” e busca “afastar-se do processo de transmissão da tradição” (Benjamin, 2012, p. 13)¹²⁰ para reunir o passado em um modelo de organização da história que não se pautar na obsessão pela linearidade e pela suposta continuidade histórica, mas que tenha em consideração a organização e posterior interpretação dos discursos do outrora obscurecidos/esquecidos que escaparam à obsessão hegemônica de uma história continuamente construída.

A afirmação apresentada por Benjamin no início do ensaio “Sobre o conceito de história”, a saber, a de que o “passado traz consigo um *index* secreto que o remete para a redenção” (Benjamin, 2012, p. 10), poderia funcionar como uma mônada na qual se dá o todo do entendimento benjaminiano da história. Nessa pequena acumulação de palavras talvez esteja contida a intenção máxima da noção historiográfica do pensador, qual seja: investigar o passado com vistas a fazer justiça a seus momentos obscurecidos, de modo que a recuperação de tais momentos seja capaz de suscitar uma modificação ativa da narrativa historiográfica do presente.

Tal *index* secreto não é senão uma constelação de ruínas, isto é, a reunião dos momentos críticos nos quais a potencialidade do passado esquecido intenta vir à tona e colocar em causa o falso desenrolar harmônico e acumulativo do historicismo regido pela visada dos vencedores. Nesse sentido, o *index* secreto atualiza¹²¹ o outrora preterido na própria trama do agora, fazendo com que o agora, através de uma atitude receptiva, aceite o momento passado e, a partir disso, reflita sobre as condições de sua própria existência.

Cientes disso, podemos então trazer à luz uma importante concepção benjaminiana depositada no Caderno “N – Teoria do Progresso, Teoria do Conhecimento”, do Projeto das

¹²⁰ De modo certo, Jeanne-Marie Gagnebin (1994), no ensaio “História, memória e esquecimento em Walter Benjamin” (“*Histoire, mémoire et oubli chez Walter Benjamin*”), ressalta essa relação entre teologia e marxismo presente nas “teses” como a preocupação benjaminiana em “como articular a razão teológica de uma recuperação salvadora do passado e o marxismo em uma destruição de tradição como a prévia da liberação?” (Gagnebin, 1994, p. 365 – tradução nossa) (“*comment s’articulent le motif théologique d’une reprise salvatrice du passé et celui, marxiste, d’une destruction de la tradition comme préalable de la libération ?*”).

¹²¹ Realizamos a leitura do conceito benjaminiano de atualidade (*Aktualität*) na esteira determinada por Jeanne Marie Gagnebin (2014), no ensaio “Estética e experiência histórica em Walter Benjamin”. Segundo a crítica, trata-se de uma “atualidade plena” que “designa a ressurgência intempestiva de um elemento encoberto (“esquecido”, dirá Proust; “recalcado”, dirá Freud) do passado no presente – o que também pressupõe que o presente esteja apto, disponível para acolher esse ressurgir, reinterpretar a si mesmo e reinterpretar a narrativa de sua história à luz súbita e inabitual dessa irrupção” (Gagnebin, 2014, p. 204).

Passagens, a de que entender a história não se resume meramente à sua visão como uma disciplina científica¹²², cujo curso pode ser apreendido como a sucessão de causas e efeitos, fomentando a ideia de que aquilo que passou está irremediavelmente perdido. Pelo contrário, a história é algo inacabado que está sempre aberto ao acontecimento do passado e se coloca como um veículo de rememoração para a recuperação dos momentos injustamente desprezados pela narrativa hegemônica da história para trazê-los à tona justamente como discursos críticos a essa mesma hegemonia. Assim, conforme salientado pelo próprio Benjamin no início da terceira tese: “nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história” (Benjamin, 2012, p.10).

Entendemos, a partir disso, o conceito de história como algo dinâmico e sempre aberto à recepção no presente do *index* secreto que foi encoberto pela necessidade de uma visada histórica sempre em direção ao futuro prometido pelo mito de um progresso contínuo. Desse modo, defendemos que Benjamin propõe uma história do tempo heterogêneo preenchido por momentos nos quais o outrora se faz visível no agora, opondo-se radicalmente à concepção de um tempo vazio e homogêneo que despreza qualquer interrupção capaz de por em causa as certezas do hoje.

3.1.1 A história e seu modelo de apresentação constelacional

O conceito de constelação (*Sternbild*) aparece inicialmente no “Prólogo epistemológico-crítico” como modelo de apresentação (*Darstellung*) filosófico oposto à noção representativa da filosofia sistemática. Para Benjamin, frente ao totalitarismo do modo sistemático da filosofia moderna – modo dominante do pensar acadêmico alemão no início do século XX, sobretudo com a hegemonia do pensamento neo-kantiano – é necessário um modelo de pensamento que não violente a coisa mediante a tentativa de apreensão de sua totalidade, mas que esteja ciente de que algo escapa às tentativas conceituais de dominação e identificação do objeto. É justamente nesse detalhe que escapa à totalização que reside a

¹²² Para falarmos com Friedrich Nietzsche, na *Segunda consideração intempestiva*, não se trata de ler a história através dos momentos de pretensas objetividades como fazem os historiadores “ingênuos”, cujo trabalho “consiste em adaptar o passado à trivialidade atual” (Nietzsche, 2008, p. 73), mas sim de se ler o histórico que reside no instante do passado que se ilumina enquanto potência carregada de violência capaz de retirar a inércia do passado meramente entendido como complemento harmônico do presente.

possibilidade de subversão do entendimento acerca dos objetos em prol de um modelo de pensamento não violento.

Partindo da analogia de que a relação das ideias com os fenômenos se dá pela mesma constituição que a relação entre as estrelas, o pensador salienta que:

[...] as ideias são constelações eternas, e se os elementos podem se conceber como pontos em tais constelações, os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos. E aqueles elementos, que os conceitos têm por tarefa destacar dos fenômenos, são mais claramente visíveis nos extremos da constelação. (Benjamin, 2011, p. 23)

Em outros termos, o modelo constelacional de apreensão circunda o objeto tocando levemente seus pontos de iluminação para dizer sobre ele, mas preservando aquilo que nele se faz irreduzível à representação totalitária, salvando, por assim dizer, a condição de unicidade e novidade do fenômeno. Assim, a constelação, ao mesmo tempo em que aborda a coisa, nega os procedimentos que visam dizê-la em sua imediaticidade, cuja finalidade seria a de conservá-la em uma estrutura conceitual totalitária ou incluí-la numa cadeia de acontecimentos lineares determinados. Ao conservar aquilo que na coisa resiste à apreensão conceitual, subsiste na apresentação constelacional a tensão entre o objeto e o querer representá-lo. Porém, a *Darstellung* benjaminiana concede “ao excêntrico e ao estranho” (Gagnebin, 2011, p. 13) uma posição determinante, dirige-se, exatamente, ao que permanece irreduzível e salvo na constelação, aquilo que escapa à totalitária apreensão sistemática. Nesse sentido, é no detalhe que se ilumina singularmente na constelação – capaz de revelar tanto a tensão existente entre o fenômeno, o conceito e a ideia quanto a possibilidade de uma leitura que se coloca como um outro dizer acerca do fenômeno – que reside a potencialidade de instaurar um modelo revolucionário da apresentação filosófica, teórica, conceitual e, sobretudo, historiográfica.

É justamente a noção de uma apresentação constelacional da história que nos interessa em Benjamin. Conforme o fragmento [N 1,9] do Projeto das *Passagens*, é uma constelação atuante, capaz de despertar a realidade da ilusão onírica promovida pelo mito do progresso contínuo da humanidade ao trazer à tona os momentos críticos da história que se opõem ao direcionamento linear e harmônico do historicismo totalitário que, como se sabe, não aceita em sua concepção continuísta os desvios históricos promovidos pelas revoluções, pelos massacres e pela barbárie¹²³. Nesse sentido, entendemos que a ideia benjaminiana de

¹²³ Em proximidade com a nossa defesa da constelação como apresentação benjaminiana da história, podemos recuperar o que Georg Otte (1994), em *Linha, choque e mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter*

constelação preserva, como potência de transformação, as tensões necessárias para um modelo de apresentação historiográfico apropriado ao “arrancar a tradição da esfera do conformismo” (Benjamin, 2012, p. 12) e implodir a forma anterior de organização dos fenômenos históricos organizados em prol da linearidade dos acontecimentos e do *continuum* histórico ditado pelos vencedores. Logo, articular a história segundo a imagem de uma constelação é, sobretudo, opor-se radicalmente à noção historicista que busca reconhecer o passado “tal como ele foi” (Benjamin, 2012, p. 11)¹²⁴. A constelação, nesse contexto, fornece ao historiador a possibilidade intermitente de se apoderar de uma “recordação (*Erinnerung*)” quando ela surgir “como um clarão num momento de perigo” (Benjamin, 2012, p. 11), retirando, desse modo, a história do domínio apático do “*foi assim*” e inserindo-a na turbulência de uma constelação saturada de tensões que podem a qualquer instante subverter a ordem do discurso dominante.

É importante ressaltar que o modelo constelacional, segundo Adorno¹²⁵, “ilumina o que há de específico no objeto e que é indiferente ou um peso para o procedimento classificatório” (Adorno, 2009, p. 140). Transportando essa observação adorniana para o campo semântico da historiografia de Benjamin, podemos afirmar que a constelação ilumina a especificidade do acontecimento contrária à classificação historicista que organiza os acontecimentos de acordo com as suas égides, sobretudo aquelas do progresso dos vencedores e, por isso, como organização histórica oposta ao harmônico continuísta da história que promete as benesses de um progresso universal da humanidade, a constelação dá a ver aquilo que há de malgrado na história ou, em tons benjaminianos, a “*facies hippocratica* da história” que “ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira”,

Benjamin, acrescenta sobre tal apresentação constelacional da história, que recai, sobretudo, na *superação* da temporalidade progressista em direção à atenção ao instante do passado que se ilumina como o momento crítico da tensão inerente à constituição de um outro entendimento para o presente.

¹²⁴ A ideia da interpretação do passado “tal como ele foi” é lema central do historicismo cunhado por Leopold von Ranke, de modo que esse lema, conforme ressaltava Otte, foi “originalmente usado pelo Historicismo contra aqueles que tentavam ‘adaptar’ a interpretação dos fatos históricos a uma determinada ideologia subjetiva ou coletiva, testemunha, ao mesmo tempo, um certo, otimismo epistemológico, por pressupor a possibilidade de um encontro com os fatos puros do passado através do fundamento humano comum.” (Otte, 1994, p. 28-29)

¹²⁵ É interessante notar que no ensaio “A atualidade da filosofia” (“*Die Aktualität der Philosophie*”), de 1919, Adorno apresenta a constelação, em consonância com a crítica benjaminiana aos modelos totalitários de apresentação conceitual filosófica, da seguinte maneira: “A autêntica interpretação filosófica não aceita um sentido que já se encontra pronto e permanente por detrás da questão, e sim a ilumina repentina e instantaneamente e, ao mesmo tempo, a consome. E assim como as soluções dos enigmas se formam quando os elementos singulares e dispersos da questão são colocados em diferentes ordenações, até que se juntam em uma figura, da qual salta para fora a solução, enquanto a questão desaparece, da mesma maneira a filosofia tem de dispor os seus elementos, que recebe das ciências, *em constelações mutáveis*, ou para usar uma expressão menos astrológica e cientificamente mais atual, em diferentes tentativas de ordenação, até que ela se encaixe em uma figura legível como resposta, enquanto, simultaneamente, a questão se desvanece.” (Adorno apud Perius, 2011, p.133).

(Benjamin, 2011, p. 176). Nessa imagem estão contidos os detalhes dos sofrimentos continuamente perpetrados pela marcha progressista do historicismo.

Partindo da possibilidade de que na predileção pelo detalhe na apresentação constelacional da história reside uma defesa importante para a aproximação entre Benjamin e Celan, convém lembrarmos que um processo similar à expressão da história como imagem aterradora da *caveira* ocorre na poética de Celan quando ela se dirige à imagem do *cadáver* enquanto emblema de uma negatividade radical que não pode, de modo algum, ser separada do fazer poético. Assim, de modo bem próximo ao projeto benjaminiano de uma contra-história, em Celan temos uma contra-palavra capaz de modificar/interromper o fluxo contínuo e mecanicista do fazer artístico/poético, como vimos na análise de “O meridiano”. Nesse sentido, tanto Benjamin quanto Celan impõem, cada um a seu modo, um olhar atento à tensão inerente ao passado histórico, com destaque às imagens da negatividade, dos mortos, dos cadáveres e dos oprimidos. Em outras palavras, ao imporem esse olhar, eles iluminam por um instante o passado e o presente dos discursos históricos e poéticos através de imagens revolucionárias e rememorativas desses restos e fragmentos do passado que se atualizam no presente através da constelação.

Indo em direção contrária à concepção linear de história e próximo à ideia da história como constelação, Benjamin ressalta a necessidade de se “aplicar à história o princípio de montagem. Isto é, de erguer as construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” (Benjamin, 2009, p. 503 [N 2,6]). Não se trata, portanto, de visualizar a história como um edifício cujos cômodos completamente preenchidos pelos espólios dos vencedores abrigam o necessário a ser conhecido, mas sim de ir em direção àquilo que não apenas escapou à acumulação inerte de fatos e acontecimentos, como também se encontra carregado de uma potência crítica capaz de abalar as estruturas desse mesmo edifício. Dirigir-se a esses desprezados detalhes de tensão torna-se o caráter determinante da apresentação da história na forma não totalitária da constelação, firmando-se como a tarefa atribuída ao historiador benjaminiano, sujeito que, como o *chiffonnier* de Baudelaire¹²⁶ ou o eu-lírico

¹²⁶ Baudelaire apresenta a figura do trapeiro no poema “O vinho dos trapeiros” (“*Le vin des chiffonniers*”), cuja tarefa, aproximada daquela destinada ao poeta moderno, pode ser encontrada na seguinte estrofe: “Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,/ Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta,/ E, alheio aos guardas e alcagüetes mais abjetos,/ Abrir seu coração em gloriosos projetos.” (“*On voit chiffonnier qui vient, hochant la tête,/ Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,/ Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets, / Épanche tout son coeur en glorieux projets.*”) (Baudelaire, 2006, p. 350-351 – trad. Ivan Junqueira). A imagem do trapeiro apresenta uma detalhada descrição na seguinte passagem de *Paraísos Artificiais* (2007): “O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se dos trapos. “Eis um homem carregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe como

celaniano que escreve e rememora, dirige-se ao lixo e à ruína, ou, em outros termos, àquilo que foi e continua desprezado pela narrativa continuísta da história. Nesse contexto, conforme ressalta o pensador, o desejo de reconhecer “a vida de hoje, as formas de hoje”, reside, sobretudo, “nas formas aparentemente secundárias e perdidas” de uma época (Benjamin, 2009, p. 501 [N 1,11])¹²⁷.

3.1.2 A história e sua atitude rememorativa

Ir em direção aos desvios proporcionados pelos elementos irreduzíveis às classificações, priorizar aquilo que escapa da linearidade da escrita histórica hegemônica, fazer valer a força dos fragmentos e a luminosidade dos detalhes, rememorar aquilo que foi preterido e trazer à tona os discursos obscurecidos são os motivos primários da historiografia benjaminiana que, ao lado de uma apresentação constelacional das tensões históricas, adota, em proximidade com a poética de Celan, a *rememoração* como um de seus princípios constitutivos. Assim, a teoria benjaminiana da história liga-se à reformulação da escrita da história em direção à rememoração dos vestígios e rastros de discursos esquecidos na marcha contínua do historicismo burguês em direção ao progresso. Nesse sentido, Maria Filomena Molder ressalta que o “*acto rememorativo é o acto histórico* por excelência, em que *olhar para os mortos é percebido como um resgate da sua morte*, um resgate daquilo que foi perdido” (Molder, 2011, p. 92, grifos nossos). A citação de Molder traz o eco proveniente da nona tese sobre o conceito de história, que ressalta a conhecida alegoria do *Angelus Novus*:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não

um avaro um tesouro, as imundices que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer.” (Baudelaire, 2007, p. 188-189). É interessante ressaltar que Benjamin reproduz a passagem dos *Paraisos Artificiais* em dois momentos, tanto no fragmento [J68,4] do Projeto das *Passagens*, quanto no ensaio “Paris do Segundo Império – a modernidade”.

¹²⁷ Podemos complementar a colação benjaminiana com uma passagem anterior pertencente ao livro sobre o *Trauerspiel*, a saber, que a expressão própria de uma época não se encontra nos grandes escritores, pelo contrário, ela se dá a ver “de forma incomparavelmente mais significativa nas laboriosas tentativas de escritores mais fracos” (Benjamin, 2011, p. 52) e, conseqüentemente, desprezados pela grande crítica.

as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (Benjamin, 2012, p. 14)

A enigmática alegoria benjaminiana ressalta, em um de seus múltiplos sentidos, o caráter rememorativo presente na atitude do anjo que se volta às ruínas a fim de recolher aquilo que para a história oficial encontra-se abandonado. O desejo do anjo é, sobretudo, o de reconstruir os discursos obscurecidos através da rememoração, ou seja, de parar a violência do vendaval que o impulsiona para o futuro e rememorar aqueles que foram soterrados pelo assombroso discurso progressista da história. Nesse sentido, o caráter rememorativo do anjo assume um desejo político-historiográfico de proporcionar a revolução do curso histórico ao trazer à tona as vozes dos oprimidos e adota a temática teológica que se pauta, principalmente, na figura da redenção (*Erlösung*)¹²⁸. Desse modo, a tarefa rememorativa destinada ao anjo não se configura apenas como a rememoração estéril dos oprimidos, pelo contrário, sua intenção é a de uma rememoração redentora capaz de, repetidamente, reunir aquilo que subjaz como potência (*vis*) nas ruínas com vistas à interrupção da escrita contínua da história que situa o passado oprimido em uma zona desprezada.

Seguindo essa linha argumentativa, é interessante um breve diálogo com Michel Löwy, para quem a atitude do anjo de Benjamin consistiria na reversão do entendimento hegeliano da história que afirma que “as ruínas são apenas meios a serviço do destino substancial, do ‘verdadeiro resultado da história universal’: a realização do Espírito universal” (Löwy, 2005, p. 92). Em outros termos, na perspectiva hegeliana, as ruínas seriam simples efeitos colaterais a serem dispensados no caminho progressista da evolução do sujeito na história, inclusive do sujeito em direção ao Absoluto. Ainda de acordo com Löwy, Benjamin empreende “um conflito implícito com a filosofia da história de Hegel, essa imensa teodiceia racionalista que legitimava cada ‘ruína’ e cada infâmia histórica como etapa necessária da marcha triunfal da Razão” (Löwy, 2005, p. 92).

Nesse sentido, podemos afirmar que para o anjo da história que fixa os olhos em uma dor profunda e inconsolável, as ruínas não se constituem apenas como detalhes da marcha histórica que devem ser desprezados, mas como uma dolorosa constelação na qual reside a potência de um outro direcionamento histórico capaz de conjugar tanto a revolução política

¹²⁸ Segundo Michel Löwy (2005), em *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses* “Sobre o conceito de história”, ao comentar a tese IX, a “estrutura significativa da alegoria é baseada em uma correspondência – no sentido baudelairiano – entre o sagrado e o profano, a teologia e a política” (Löwy, 2005, p.89). Veremos, mais adiante, como a condição redentora do *Angelus novus* e, conseqüentemente, da noção de história de Benjamin, é um ponto fundamental de distanciamento entre o pensador e Celan no que diz respeito à atividade rememorativa como potência de reconstrução dos discursos obscurecidos.

necessária aos oprimidos, a fim de romper com a estrutura infernal da história como simples repetição do mesmo¹²⁹, quanto, na perspectiva benjaminiana, a redenção dos discursos soterrados dos mortos através de sua rememoração efetiva como transformadora do presente.

É interessante percebermos que, apesar dos esforços, o anjo não é capaz de redimir as constelações de ruínas que se colocam aos seus olhos; pelo contrário, ele é de tal modo impelido para o futuro pelo vento do progresso que apenas consegue observar o crescimento da montanha de ruínas. Entretanto, é viável questionarmos se ao tomarmos ciência da vontade rememorativa e redentora do anjo seu desejo já não se realizaria. Assim, o breve instante em que o anjo, resistindo ao vendaval que o arrasta para o futuro, observa o amontado de ruínas que se acumulam não se configuraria como um momento no qual o fluxo *continuum* do vendaval foi interrompido? Essa relação não suscitaria aquela entre o passado e o presente como um instante de reflexão acerca daquilo que o anjo deseja rememorar e restituir? Defendemos que sim, pois se a vinda do Messias se realizará por uma “porta estreita” (Benjamin, 2012, p. 20), o frágil fixar de olhos que o Anjo imprime às ruínas, por sua vez, já suscitaria a necessidade de puxar os freios de emergência da história, demonstrando que ela não é feita apenas das comemorações dos vencedores, mas, sobretudo, das lágrimas e dos sofrimentos dos vencidos.¹³⁰

Desviando-nos um pouco das “teses”, é necessário trazer para a discussão o fragmento [N 8,1] do Projeto das *Passagens*, que ilustra a importância da rememoração no cenário benjaminiano da história.

Sobre a questão do inacabamento da história, carta de Horkheimer de 16 de março de 1937: “A afirmação do inacabamento é idealista se nela não está contido o acabamento. A injustiça passada aconteceu e está consumada, acabada. As vítimas de assassinato foram assassinadas de fato... Se levamos o inacabamento a sério, teremos que acreditar no Juízo Final... Quanto ao inacabamento, talvez exista uma diferença entre o positivo e o negativo, de forma que somente a injustiça, o terror e as dores do passado são irreparáveis. A justiça praticada, as alegrias e as obras comportam-se de maneira diferente em relação ao tempo, pois seu caráter positivo é amplamente negado pela fugacidade das coisas. Isso vale, sobretudo, para a existência individual, na qual não a felicidade, e sim a infelicidade é selada pela morte.” O corretivo desta linha de pensamento pode ser encontrado na consideração de que *a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração*. O que a ciência “estabeleceu”, pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (o sofrimento) em algo inacabado. Isto é teologia; na rememoração, porém, fazemos uma experiência que nos proíbe de conceber a história como

¹²⁹ De acordo com Löwy, para Benjamin, “a quintessência do inferno é a eterna repetição do mesmo, cujo paradigma mais terrível não se encontra na teologia cristã, mas na mitologia grega: Sísifo e Tântalo, condenados à eterna volta da mesma punição.” (Löwy, 2005, p. 90)

¹³⁰ Nietzsche, por sua vez, já detectava a necessidade de romper com o discurso histórico generoso que faz do passado uma narrativa “sem acentos duros e sem uma expressão de ódio.” (Nietzsche, 2008, p. 72)

fundamentalmente ateológica, embora tampouco nos seja permitido escrevê-la com conceitos imediatamente teológicos. (Benjamin, 2009, p. 513 [N 8,1], grifos nossos.)

O fragmento diz respeito a uma correspondência trocada entre Benjamin e Marx Horkheimer, diretor do Instituto para Pesquisa Social, e tematiza uma resposta benjaminiana à crítica do pesquisador frankfurtiano acerca do inacabamento da história.¹³¹ Podemos notar nas considerações de Horkheimer um posicionamento crítico quanto à ideia de uma história aberta, pois ela, uma vez inacabada, entraria em uma relação de dependência com a rememoração enquanto vertente teológica que, por sua vez, se faz tributária da certeza da apocatástase, isto é, da certeza na reparação de todos os sofrimentos no dia do Juízo Final.

Diante disso, é possível decompor a colocação de Horkheimer e revelarmos, nesse momento específico, o seu entendimento da história como uma ciência que pode ser contabilizada, mensurada e previsível devido à análise de seus nexos causais¹³². Benjamin, ciente da necessidade de modificar a determinação cientificista de que aquilo que aconteceu encontra-se, irrecuperavelmente, perdido no passado, conjuga rememoração e teologia utilizando, para isso, o termo *Eingedenken*¹³³. Nesse sentido, segundo Georg Otte (1996), no artigo “Rememoração e citação em Walter Benjamin”, *Eingedenken*:

[...] não significa simplesmente evocar, isoladamente, a lembrança de um passado, esquecendo-se do próprio presente ou como Fustel de Coulanges postula, esquecendo-se de “tudo o que se sabe sobre as fases posteriores da história” (7ª Tese). Não se trata de conservar o passado num esforço museal de memória, mas de relacioná-lo diretamente com o presente e de reanimá-lo do mesmo modo que o anjo da 9ª Tese quer devolver a vida aos mortos. (Otte, 1996, p. 214)

Assim, a *Eingedenken* benjaminiana designa tanto uma operação capaz de revolucionar o curso da história ao trazer à tona os discursos de sofrimento, obscurecidos em prol dos determinismos cientificistas pautados na cadeia evolutiva das ciências naturais e/ou

¹³¹ Para Gagnebin (1994), a ideia benjaminiana do inacabamento da história se relaciona com o entendimento da origem (*Ursprung*) como a emergência de uma outra temporalidade cujo inacabamento revela não apenas a precariedade do modelo historicista teleologicamente determinado pelo progresso, mas também a necessidade da historiografia enquanto uma disciplina crítica dessa teleologia.

¹³² É interessante ressaltarmos que em nota “Sobre a nova edição alemã”, de 1969, da *Dialética do Esclarecimento*, Horkheimer e Adorno, salientam que: “O prognóstico da conversão correlata do esclarecimento no positivismo, o mito dos fatos, finalmente a identidade da inteligência e da hostilidade ao espírito encontraram uma confirmação avassaladora. Nossa concepção de história não presume estar livre disso, mas, certamente, não está à cata de informações à maneira positivista.” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 10). Ao passo que revela a impossibilidade atestada por esses pensadores no que diz respeito à implosão do caráter positivista da história enquanto modelo científico de acumulação inerte dos fatos em direção ao progresso, o antídoto talvez, como os próprios pensadores parecem ressaltar seria incumbir à filosofia (o pensar) a tarefa de extirpar do esclarecimento a faceta desse cientificismo que, ao fim e ao cabo, converte-se numa nova mitologia.

¹³³ A noção teológica de rememoração, no sentido destacado por Benjamin, remete ao contexto judaico do dever do povo israelita de jamais esquecer o pacto firmado com Deus.

na certeza calculada de um processo ininterrupto do progresso humano¹³⁴ quanto a possibilidade teologicamente inspirada de uma redenção desses discursos esquecidos atualizados na trama do presente.

Conscientes da potência memorialística existente na teoria historiográfica de Benjamin, podemos reafirmar que sua dinâmica da memória se liga, de certo modo, ao dever de rememoração presente na poética de Celan. Contudo, essa última se faz distante daquilo que, na atividade da rememoração, levaria, segundo Benjamin, à redenção desses discursos oprimidos. Assim, em proximidade com o que defendemos, Gagnebin acentua ainda que “a história como disciplina que narra – portanto, lembra e interpreta – o passado, deve [...] *articular* o passado, isto é, desistir de descrever pretensos fatos e estabelecer uma *articulação* nova e inovadora com o presente” (Gagnebin, 2014, p. 238). Desse modo, temos um entendimento do inacabamento da história que, diferentemente do fechamento historicista da narrativa que se pauta no acúmulo dos nexos causais, encontra-se receptiva e atenta à rememoração do passado como matéria em latência para a atualização do presente.

3.1.3 História: progresso e catástrofe

A nona das teses “Sobre o conceito de história” também apresenta outro importante desdobramento além da ênfase no caráter rememorativo e restitutivo da história aberta, a saber, a relação entre progresso e catástrofe que irá se estender como determinante para o entendimento não apenas do conjunto das “teses”, como também da constelação dos fragmentos organizados no arquivo temático “N” do Projeto das *Passagens*.

Conforme dissemos anteriormente, o historicismo combatido por Benjamin pauta-se, sobretudo, em uma ideologia do progresso, isto é, no mito de um progresso contínuo da humanidade capaz de englobar, inclusive, as classes trabalhadoras¹³⁵, retirando-lhes a capacidade combativa e o desejo revolucionário. Porém, conforme afirma Benjamin,

¹³⁴ No ensaio “Eduard Fuchs, colecionador e historiador” (“*Eduard Fuchs: Sammler und Historiker*”), de 1936, Benjamin crítica não apenas uma profunda “influência do darwinismo sobre as concepções socialistas da história”, como também a assunção da história a “traços deterministas” (Benjamin, 2012, p. 147), críticas que irão se repetir nas menções ao marxismo escolástico realizadas nas “teses”. Convém destacar ainda que nos “Paralimpômenos”, o pensador ressalta que “o afastamento de qualquer resto do ‘lamento’ que vem da história assinala a sua definitiva submissão ao moderno conceito de ciência.” (Benjamin, 2012, p.176)

¹³⁵ Benjamin salienta na décima primeira tese que: “Nada corrompeu mais as classes trabalhadoras alemãs do que a ideia de que elas estavam integradas na corrente dominante” (Benjamin, 2012, p. 15).

[...] tão logo o progresso se torna a assinatura do curso da história em *sua totalidade*, o seu conceito parece associado a uma hipóstase acrítica, e não a um questionamento crítico. Este último se reconhece no estudo concreto da história, pelo fato de conferir ao retrocesso contornos tão nítidos quanto qualquer progresso. (Benjamin, 2009, p. 520 [N 13,1])

O progresso, ao assumir o domínio sobre a história, coloca-se como um soberano imune às críticas e, sobretudo, coopta o sujeito de tal modo que ele se vê reduzido a um simples acompanhante efusivo dos avanços tecnológicos, enquanto, por trás da falsa esperança trazida pelas promessas do progresso técnico, “no nível das relações de produção a exploração de classe continua inalterada” (Buck-Morss, 2002, p. 111)¹³⁶. É preciso, assim, um posicionamento crítico capaz de fazer transparecer que, paralelamente ao progresso, que promete aos seres humanos principalmente a suavização da luta pela sobrevivência, permanecem soterrados pelas ilusões de felicidade os rastros das catástrofes que se abateram sobre os derrotados da história. Desse modo, contrário à hipóstase acrítica que se abate sobre a história sedimentada no conceito de progresso, é necessário a consolidação de uma outra visão historiográfica apoiada na ideia de um historiador que se posicione criticamente frente à história, ciente de que a narrativa historicista que se coloca diante de seus olhos não é a única e, muito menos, a hegemônica.

Conhecedor da necessidade da crítica à ideologia do progresso, o historiador torna-se capaz de investigar a face violenta que acompanha a ideia progressista, iluminando o fato de que progresso e catástrofe caminham lado a lado. Nesse sentido, é importante destacar que, segundo Benjamin, “[o] conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe” (Benjamin, 2009, p. 515 [N 9a,1]), ou seja, não existe progresso sem catástrofe. Desse modo, em uma das notas preparatórias¹³⁷ para a escrita das “teses”, Benjamin reafirma essa indissociável relação ao afirmar incisivamente que a “*catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe*”. Assim, uma vez determinada pelo culto ao progresso técnico, a catástrofe torna-se o “*contínuo da história*” (Benjamin, 2012, p. 190). Ao colocar em xeque a “ideia de progresso”, um dos propósitos do Projeto das *Passagens*, Benjamin (2009, p. 502, [N 2, 2]) substitui a ideia de um progresso automático da humanidade pela necessidade de ir em direção à constelação de catástrofes e recolher os fragmentos desprezados pela história oficial.

¹³⁶ Com a modernidade, ao apresentar evoluções tecnológicas em um ritmo efusivo, a crença no progresso atingiu o ápice de seu encantamento. Nesse sentido, convém citar uma passagem de Buck-Morss que ilustra tal situação: “A revolução industrial parecia tornar possível a realização prática do paraíso. No século XIX, as capitais da Europa, e em seguida as do mundo inteiro, se transformaram dramaticamente em brilhantes espetáculos, expondo a promessa da nova indústria e da tecnologia como se caídas do céu – e nenhuma cidade resplandecia com mais fulgor que Paris.” (Buck-Morss, 2002, p. 112)

¹³⁷ As notas preparatórias para a escrita das teses, bem como algumas cartas e comentários, foram traduzidas e organizadas por João Barrento e incluídas na edição *O anjo da história* (2012).

Na décima terceira tese, Benjamin ressalta que “[a] ideia de um progresso do gênero humano na história não pode se separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica dessa ideia de progressão tem que ser a base da crítica da própria ideia de progresso” (Benjamin, 2012, p. 17). Benjamin esclarece que a ideia de um progresso ininterrupto da humanidade somente pode ocorrer em um tempo vazio de significados e pleno de repetições, em que a necessidade de seu preenchimento ocorre por meio das ilusões disseminadas pela ideologia do progresso que promete a falsa emancipação do humano. Diante disso, em um dos fragmentos colecionados no Projeto das *Passagens*, vemos o destaque às barbáries cometidas em prol da ilusão do progresso:

O progresso da ciência não é... de imediato o progresso da humanidade; ele o seria se, com o crescimento dos conteúdos de verdade acumulados, aumentasse igualmente a participação dos seres humanos nestes conhecimentos e a clara compreensão do que significa para eles o seu conjunto. (Lotze apud Benjamin, 2009, p. 523 [N 14a,3])

A colocação acima expressa a contradição entre o ritmo do progresso técnico-científico e o ritmo do progresso da humanidade pautado pelos avanços no que diz respeito às dimensões “moral, social e política” (Löwy, 2005, p. 116) do ser humano. De modo diametralmente oposto, a rapidez na profusão de conhecimentos e evoluções da técnica é diversas vezes maior que a progressão dos avanços do humano, ao passo que a humanidade se vê cooptada pelo número incontável de novidades técnico-científicas que a rodeia enquanto adormece no sonho de que seu progresso acompanha o mesmo desenrolar. Assim, revela-se no decorrer da crítica historiografia benjaminiana a emergência da construção de um outro tipo de historiador capaz de apreender a face da história que se acumula nas ruínas dispensadas pelo discurso hegemônico e para a qual uma revisão é prioritariamente necessária.

3.1.4 A dialética da imobilidade e a imagem dialética

A dialética da imobilidade e a imagem-dialética (*dialektische Bild*) são consideradas noções fundamentais para o desenvolvimento da teoria benjaminiana da história, sobretudo por configurarem o núcleo do entendimento de uma história que se “decompõe em imagens” (Benjamin, 2009, p. 518 [N 11,5]) e que se coloca oposta à linearidade da história oficial.

Essa dialética opera através de interrupções da continuidade capazes de, segundo Gagnebin, “provocar um abalo, um choque que imobiliza o desenvolvimento falsamente natural da narrativa” (Gagnebin, 2011, p. 104) histórica dominante, trazendo a possibilidade de uma reorganização da estrutura da história como algo não linear e atenta ao relampejar dos acontecimentos do passado como potências para a reorganização da configuração do presente.

Benjamin ressalta que a “especificidade da experiência dialética consiste em dissipar a aparência do sempre-igual – e mesmo da repetição – na história” (Benjamin, 2009, p. 515 [N 9,5]); em outras palavras, trata-se de reorganizar o entendimento da história, substituindo a ideia de que ela se desenrola de modo harmônico e linear, na passividade de um tempo controlado através da repetição de causas e efeitos, pela noção de temporalidade intensiva, aberta às possibilidades do *outro* esquecido pela narrativa dominante e ciente de que as tensões desse instante de passado esquecido colocam-se em constante latência, prontas para virem à tona e implodirem a ilusão pautada na repetição de seus fatos. Ora, entendida como algo em construção – dependente da reciprocidade entre passado e presente –, a história se vê “fixada por uma urgência guerreira” (Muricy, 2009, p. 233) que pode ser delimitada como a necessidade de que o historiador faça justiça ao momento de perigo que ameaça a linearidade harmônica.

Esse momento de perigo, para falarmos com Nietzsche, “está ali num piscar de olhos e, num piscar de olhos, desaparece” (Nietzsche, 2008, p. 19). É o instante no qual o relampejar do passado reprimido se ilumina na trama do presente imobilizando o *continuum* da história e revelando a possibilidade de um desenvolvimento histórico atento aos discursos acumulados dos oprimidos¹³⁸. Desse modo, a seguinte passagem da décima sétima tese é importante para o entendimento da noção de dialética da imobilidade:

O historicismo culmina, como tinha de ser, na história universal. A historiografia materialista demarca-se pelo seu método, de forma talvez mais clara do que a outra. A primeira concepção não dispõe de qualquer armadura teórica. O seu método é aditivo: oferece a massa dos fatos acumulados para preencher o tempo vazio e homogêneo. A historiografia materialista, por seu lado, assenta sobre um princípio construtivo. Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paragem. Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ela se cristaliza e se transforma em uma mônada. O materialista histórico ocupa-se de um objeto histórico apenas quando este se lhe apresenta como uma tal mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado

¹³⁸ É interessante observarmos a presença nietzschiana no desenrolar do instante de retorno do passado preconizado pelas noções de dialética da imobilidade e imagem dialética, pois a letra de Nietzsche talvez tenha servido como sugestão para os desenvolvimentos posteriores realizados por Benjamin ao enfatizar que no desenrolar dos acontecimentos “surge então um raio de luz intensa e adquire a força de utilizar o que é passado, em função da vida, para transformar os acontecimentos em história.” (Nietzsche, 2008, p. 24)

reprimido. E aproveita essa oportunidade para forçar uma determinada época a sair do fluxo homogêneo da história. (Benjamin, 2012, p. 19)

Inicialmente, a tese acima já destaca a dualidade entre ambos os modelos de história, pois se de um lado temos o historicismo e seu método de acumulação dos fatos em uma estrutura linear inerte, de outro, temos o método construtivo do materialista histórico que se dirige à massa dos fatos e ruínas acumulados no passado a fim de reuni-los em uma estrutura que não apenas se diferencie do procedimento acumulativo da história universal, mas que seja capaz de colocar em evidência os momentos de tensão renegados pela narrativa histórica tradicional. Para esse novo tipo de historiador, a imobilidade da história é mais importante do que o seu movimento, uma vez que é exatamente na imobilidade que a *constelação carregada de tensões* revela o detalhe em que o todo historiográfico se condensa em uma mônada. Pois, de fato, para Benjamin, a mônada, enquanto detalhe tomado pela tensão, condensa uma totalidade histórica ou um “pequeno momento individual” que contém “o cristal do acontecimento total” (Benjamin, 2009, p. 503 [N 2,6]). É justamente nesse instante crítico que surge a imagem dialética, enquanto um fractal de passado passível de ser atualizado no presente¹³⁹, assim cada detalhe luminoso revela um momento de tensão capaz de imobilizar/interromper o *modus operandi* do historicismo.

No final da 17ª tese, observamos que o pensador ressalta dois significados inerentes à operação de interrupção do pensar contínuo da história: uma oportunidade revolucionária e uma paralisação messiânica¹⁴⁰. Assim, a interrupção se coloca em termos políticos e teológicos no sentido de recuperar tanto o passado dos oprimidos – arrancando-o do fluxo temporal homogêneo – com vistas à luta e, conseqüentemente, à revolução das condições sociais do presente, quanto o momento de intensidade que é violentamente atualizado no presente como “instante e instância de salvação” (Gagnebin, 2011, p. 97). Assim, se “*a tarefa da história é apoderar-se da tradição dos oprimidos*” (Benjamin, 2012, p. 182), ela só pode se realizar por meio da imobilização de sua lógica continuísta com o olhar atento aos momentos de irrupção do passado no interior do discurso que domina o presente. Esses momentos se dão apenas no instante em que o outrora e o agora se encontram no relampejar da imagem, conforme destaca o fragmento [N 2a,3] do *Projeto das Passagens*

¹³⁹ De acordo com Stéphane Mosès, Benjamin, influenciado pela teologia, não concebe o tempo quantitativamente como um acumulado de fatos, mas, pelo contrário, concebe-o qualitativamente, de modo, a fazer justiça “à unicidade incomparável de cada instante” (“*la unicidade incomparable de cada instante*”) (Mosès, 1997, p.140 – tradução nossa).

¹⁴⁰ Gagnebin acentua a dupla condição da interrupção ao enfatizar que como conceito-chave da teoria da história de Benjamin ela promove tanto uma “*Unterbrechung* messiânica” quanto uma “*Stillstand* (paralisação)” do “historiográfico” (Gagnebin, 2011, p. 98).

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta. –Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (Benjamin, 2009, p. 504, [N 2a, 3])

É indiscutível que o caráter hermético desse fragmento apresenta mais questões do que soluções, tais como: Qual a relação das imagens-dialéticas com a noção de dialética da imobilidade de Benjamin? Como se dá a conexão entre a imagem e a linguagem na imobilização do *continuum* da história? Existe um aspecto redentor nas imagens do passado que saltam em direção à imobilização do presente? Qual a postura do pensador, no sentido geral, com o entendimento de uma história que se organiza em imagens, isto é, em uma constelação de fragmentos que irrompem exigindo a sua atualização no presente?

De maneira monadológica, destacando que o fragmento [N 2a, 3] pode conter o todo da ideia benjaminiana que estabelece a relação entre a dialética da imobilidade e a imagem-dialética, é possível tentarmos reconstruir o traçado benjaminiano que propõe uma teoria historiográfico-imagética. Primeiramente, conforme revela o fragmento, o encontro fortuito entre o passado e o presente, ou melhor, entre o outrora e o agora, se dá por meio de uma imagem que se condensa em um lampejo, destacando, sobretudo, o caráter efêmero de tal encontro e a necessidade de um olhar atento sobre a história que seja capaz de, fixando a perspectiva no momento crítico de formação dessa imagem, capturar esse relampejar com vistas à interrupção messiânico-revolucionária do *continuum*. Nesse sentido, de acordo com Molder, é precisamente no momento da conexão entre o outrora e o agora que

o conhecimento de uma época se revela numa constelação dessa época com aquela daquele que a conhece, isto é, uma figura de um vínculo magnético, a que Benjamin chama 'dialética suspensa', o movimento rememorativo contraído num esboço, numa imagem que interrompe e salva qualquer cronologia, qualquer falsa continuidade (Molder, 2011, p. 117).

É na irrupção da constelação que vincula as potências do outrora e a receptividade do agora que a história se imobiliza em uma imagem retrospectiva de um passado perdido, contudo, com potência suficiente para possibilitar um outro direcionamento histórico. Pois é nesse instante de alteração que se abre à história que se ilumina a possibilidade de rompimento com a acumulação inerte dos fatos e a consequente iluminação do oprimido na

trama do presente. Tal movimento de iluminação imagética revela, principalmente, que a história não pode ser entendida como simples linearidade, mas sim como uma constelação temporal que se liga àquilo que no outrora se faz como instante de alteridade.

A imagem-dialética torna-se, não obstante, tal como a contra-palavra de Celan, um momento de liberdade para os oprimidos, pois interrompe a progressão do discurso dominante no instante em que revela um “tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)” (Benjamin, 2012, p. 18). Esse tempo pleno que se preenche pelo jogo dialético das tensões providas da irrupção do outrora no agora¹⁴¹ não apenas imobiliza o “desenvolvimento temporal infinito” (Gagnebin, 2011, p. 99) do historicismo, como destaca que a matriz temporal benjaminiana se condensa em um constante estar atento à irrupção da imagem do passado no presente que o recebe como um discurso outro a ser atualizado. Assim, o *Jetztzeit* revela, sobretudo, a necessidade de que “cada agora”, isto é, de que cada momento em que o passado se ilumina no presente, ciente de sua receptibilidade, torne-se “o agora de uma determinada cognoscibilidade” (Benjamin, 2009, p. 504 [N 3,1], grifos nossos). Como imagem que imobiliza o curso linear da história trazendo no agora um conhecimento do passado que impossibilita “a superação e a absorção” (Molder, 2011, p. 117) das tensões inerentes aos acontecimentos de outrora desprezados pela marcha histórica tradicional, a imagem-dialética se coloca como um momento crítico que imobiliza o falso *continuum* histórico ao condensar numa imagem que se faz “íntima do ocorrido” (Benjamin, 2009, p. 948 <O°, 81>) tanto as exigências redentoras do passado quanto as necessidades revolucionárias do presente. Podemos dizer, nesse sentido, que no pensamento de Benjamin a dialética da imobilidade e a imagem-dialética se relacionam intimamente no que diz respeito à dinâmica entre o outrora e o agora no despertar do historiador taciturno perante o seu objeto de conhecimento, a saber, a história. Desse modo, despertando em direção à orientação que vai do “presente até ao passado a fim de fazer explodir no presente a completude revolucionária” (Benjamin, 2009, p. 945 <O°, 56>) dos fragmentos imagéticos de um passado arruinado, o historiador, conforme destaca Benjamin, vê-se em constante desassossego

provocado pelo começo de qualquer ocupação da história que mereça a designação de dialética. Desassossego pelo desafio ao investigador no sentido de abandonar a

¹⁴¹ Löwy, ao comentar uma carta de Adorno enviada a Horkheimer, revela que o *Jetztzeit* de Benjamin é devedor da noção de *kairós* advinda de Paul Tillich, destacando no *kairos*, o tempo histórico é pleno, isto é, nele “cada instante contém uma chance única” (Löwy, 2005, p. 119) de retornar e se colocar como oposto à narrativa cronológica. Na tradição grega, *kairós* é concebido como um tempo oportuno. Giorgio Agamben, por sua vez, apresenta o *Jetztzeit* benjaminiano, como a oposição ao tempo vazio e quantificado, entendida como “a suspensão messiânica do acontecer, que <<reúne em uma grandiosa abreviação a história da humanidade>>.” (Agamben, 2005, p. 125)

atitude tranquila e contemplativa em relação ao seu objeto, para tomar consciência da constelação crítica em que se situa precisamente esse fragmento, precisamente nesse presente. (Benjamin, 2012, p. 128)

Cientes de que a configuração dialética da imobilidade provoca não apenas a interrupção do discurso hegemônico historicista, como também insere no historiador um constante desassossego com relação ao passado, é importante trazermos para o debate a quinta tese sobre o conceito de história.

A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento. “A verdade nos foge”: essa fórmula de Gottfried Keller assinala, na concepção da história própria do historicismo, precisamente o ponto em que essa concepção é destruída pelo materialismo histórico. Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo presente que não se reconheceu intencionado nela. (Benjamin, 2012, p. 11)¹⁴²

A tese acima contém elementos indispensáveis para a delimitação da noção de imagem-dialética. Trata-se, em um primeiro momento, de entender que a verdadeira imagem do outrora é, sobretudo, marcada pela barbárie. Em outros termos, a imagem apresenta que o historicismo progressista está acompanhado, como dissemos anteriormente, da face destruída da catástrofe, pois esse instante imagético do passado – o “verdadeiro advir” da história – encontra-se indiscutivelmente determinado “pela finitude e pelo deprecimento” (Gagnebin, 2011, p. 94). De fato, essa imagem fugidia reluz em um instante que interrompe a linearidade acumulativa do historicismo, exigindo a presença de um historiador atento ao seu momento de iluminação único, carregado pela potência de alternância do discurso historiográfico. Perder esse momento de iluminação configuraria a verdadeira catástrofe, pois isso significaria, como ressalta Benjamin (2009), a perda do momento crítico de interrupção da continuidade historicista e, conseqüentemente, a manutenção do *status* histórico temporalmente vazio e homogêneo¹⁴³. Assim, a salvação do passado perdido depende, principalmente, da atitude do

¹⁴² Alguns pontos dessa mesma tese foram apresentados por Benjamin no ensaio “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”, de 1936, reproduzido na coletânea *O anjo da história*, organizada e traduzida por João Barrento no ano de 2012. É interessante ressaltar a semelhança entre a quinta “tese” e o fragmento [N 9,7] reproduzido logo a seguir: “A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte. Em relação a isso, conferir o trecho metafórico de minha introdução à Joachmann sobre o olhar profético que se acende nos cumes do passado.” (Benjamin, 2009, p. 515 [N 9,7]). É indiscutível que tanto a fugacidade quanto o caráter de unicidade conferido à imagem-dialética são motivos determinantes para a compreensão desta noção, conforme veremos adiante.

¹⁴³ “O momento destrutivo ou crítico da historiografia materialista se manifesta através do fazer explodir a continuidade histórica; (...) A historiografia materialista não escolhe aleatoriamente seus objetos. Ela não os toma, e sim os arranca, por uma explosão, do curso da história.” (Benjamin, 2009, p. 515 [N 10a, 1]). Ambos os trechos desse fragmento determinam o momento crítico, entendido aqui como a interrupção da história em uma

historiador que, de olhos atentos em direção à constelação, arranca do *continuum* histórico o momento crítico que perpassa veloz como um relâmpago capaz de transformar tanto o passado – devido à recuperação do momento preterido – quanto o presente que se abre à possibilidade de transformação de seu curso¹⁴⁴.

Diferentemente da colocação de Gottfried Keller, que parece aprisionar a verdade em uma estrutura imutável da qual ela não é capaz de escapar, Benjamin, na quinta tese, glorifica o caráter passageiro desta aliada à sua configuração como uma imagem dotada de potencial de redenção do passado e revolução do presente. Nesse sentido, revela-se a postura radical do pensador perante a petrificação da verdade e da história calcada na estrutura rígida do historicismo, que deixa de fora tudo aquilo que escapa aos seus paradigmas identitários. Desse modo, radicalmente similar à contra-palavra de Celan que interrompe a respiração contínua da poesia ao trazer a negatividade da barbárie como motivo poético que ameaça a beatitude da tradição das belas-letas, a imagem-dialética, violentamente, presentifica o resto de passado esquecido capaz de ameaçar “tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem” (Benjamin, 2012, p. 11)¹⁴⁵.

Essa interrelação entre o passado e o presente que imobiliza o curso do historicismo como determinado pela imagem-dialética torna-se decisiva para nossa argumentação, haja vista, convém ressaltar, que a temporalidade do presente se constitui, na perspectiva benjaminiana do agora da cognoscibilidade, determinada pelos instantes nos quais o passado se ilumina no salto de uma imagem. Ao passo que o pensador berlinense acentua que

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. (Benjamin, 2009, p. 504 [N 3,1])

Com base no que foi dito acima, entendemos que para Benjamin não existe um presente que não seja, constantemente, preenchido pelas imagens que lhe chegam do passado,

imagem-dialética como a instauração de um outro outrora no qual estão contidos os discursos arruinados pela marcha histórica progressista, como determinante do método benjaminiano-materialista de entendimento da história.

¹⁴⁴ Assim, Gagnebin ressalta no “Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta”, que ao capturar o instante do outrora que relampeja exigindo a sua atualização no agora, o historiador materialista “transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscritas nas linhas do atual” (Gagnebin, 2012a, p. 16).

¹⁴⁵ De modo similar, essa passagem também aparece no fragmento [N 10a,2] do Projeto das *Passagens* (2009, p. 517).

imagens potencialmente dotadas de potencialidade revolucionária do curso determinado do agora. Diante disso, destacamos que essa interrelação ou sincronismo entre passado e presente é um dos motes fundamentais da ideia do tempo do agora¹⁴⁶, pois o agora se torna cognoscibilidade determinada pela relação estabelecida com o outrora recuperado que, na perspectiva de Benjamin e, como veremos adiante, diferentemente de Celan, faz-se redimido na atividade de presentificação instaurada por esse “tempo pleno” (Agamben, 2005, p. 125).

Ao afirmarmos essa interrelação entre passado e presente na constituição do tempo do agora, talvez tangenciemos o caráter dualístico da situação da poesia evidenciada pelo “O meridiano”, de Celan, pois nesse discurso o poeta, como vimos anteriormente, propõe a imobilização e, conseqüente, a interrupção da estrutura poética tributária do tecnicismo (ou afeita às engrenagens), tendo em vista o direcionamento da atenção a uma outra poesia. Essa outra poesia, por sua vez, é capaz de proporcionar a mudança no fluxo contínuo da respiração ao trazer à tona os restos da negatividade que subjazem no dever da rememoração poética que se faz, também, como um processo autorreflexivo no interior da própria poesia sem, contudo, apaziguar as tensões inerentes a esses procedimentos. Assim, sugerimos que a dialética benjaminiana da imobilidade, em similar processo de fazer jus ao que se coloca como resto e negatividade, propõe a tensão *entre* o historicismo que se esquece das ruínas em prol de uma linearidade temporal na qual a ideologia do progresso funciona como o motor da narrativa histórica e uma visão historiográfica afeita ao ato do lembrar que se faz atenta ao instante de iluminação das ruínas como momento crítico que imobiliza o desenrolar do historicismo linear. Assim, o instante crítico parece despertar naquele que escreve a história um dever próximo ao de Celan, a saber, um compromisso de iluminar o que na história se faz como

¹⁴⁶ Pensamos que essa ideia de interrelação e sincronismo entre passado e presente no instante do agora da cognoscibilidade onde o passado é reconhecido no presente conforme destacado por Benjamin, ressoa com força no ensaio “Doutrina das semelhanças” (“*Lehre vom Ähnlichen*”), de 1933, onde, em termos similares, o pensador acentua o seguinte: “Mas o momento do nascimento, que é o decisivo, é apenas um instante. Isso evoca uma outra particularidade na esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal. A conjunção de dois astros, que só pode ser vista num momento específico é determinada por um terceiro protagonista, o astrólogo. Apesar de toda a precisão dos seus instrumentos de observação, o astrônomo não consegue igual resultado.” (Benjamin, 2012a, p. 119) É evidente o caráter místico/astrológico da determinada passada, contudo, o vocabulário se aproxima do utilizado em sua teoria historiográfica, ao passo que, em um jogo de paráfrases, poderíamos dizer que a conjunção entre passado e presente, que só pode ser vista num momento específico, é descoberta por um terceiro protagonista, o historiador benjaminiano (astrólogo), cuja atenção está voltada para esse instante de irrupção (ou de semelhança) entre o passado que perpassa veloz e o presente carregado da intenção de recuperação do outrora que se ilumina veloz. Apesar de toda a pretensa precisão encontrada na narrativa do historicismo através do determinismo reinante no acúmulo linear dos acontecimentos sob a consolidação de um tempo contínuo e homogêneo, o historiador burguês (astrônomo), não é capaz de se atentar a essa irrupção de um outro passado abandonado.

negatividade, ou seja, iluminar as ruínas, os cadáveres, os esquecidos. Se Adorno, em “Parataxis”, ressalta que a “Fidelidade, a virtude do poeta, é aquela para com o perdido” (Adorno, 1973, p. 81), podemos, por nossa vez, dizer que fidelidade e virtude são motivos determinantes para o historiador benjaminiano.

Após realizarmos esse percurso em direção às noções de dialética da imobilidade e imagem-dialética, não podemos nos furtar à tentativa de apresentar alguns dos fatores que fazem de ambas as noções instrumentos que se aproximam da poesia de Celan. Buscaremos, então, apresentar dois direcionamentos que se cruzam de modo evidente: o primeiro, como já mostramos no tópico “Do hermetismo à abertura, no entre a obscuridade do não-idêntico”, refere-se ao instante poético irreduzível à sintetização que se coloca como a obscuridade carregada de tensão no interior da poética celaniana. Ademais, a leitura dessa irreduzibilidade, em consonância com a crítica adorniana ao princípio de identidade, será capaz de nos fornecer algumas bases para a continuidade da leitura das noções benjaminianas, conforme veremos a seguir. O segundo direcionamento diz respeito à imagem-dialética cujo local é a linguagem.

A imagem-dialética, diz Benjamin, ilumina-se “onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível” (Benjamin, 2009, p. 518 [N 10a,3]), isto é, enquanto momento crítico que destaca uma tensão irreduzível no interior do movimento dialético, a imagem-dialética coloca-se, no sentido adorniano dos termos, contrária a qualquer espécie de síntese apaziguadora, sobretudo no que diz respeito ao trabalho sintético em direção à “vontade de identidade” (Adorno, 2009, p. 129). Assim, podemos visualizar na crítica à síntese identitária um ponto de apoio capaz de conjugar tanto a crítica adorniana ao princípio de identidade que fundamenta a dialética negativa, quanto as noções benjaminianas de dialética da imobilidade e imagem-dialética¹⁴⁷. Nesse sentido, entendemos a proposta da dialética negativa como um modelo do pensar que busca livrar a dialética de sua efusiva positividade, questionando o jugo da síntese que, ao fim e ao cabo, apazigua a tensão existente entre os contrários.

Partimos, assim, da hipótese de que, contrariamente à síndrome da identidade histórica proposta pelo historicismo – que só enxerga aquilo que se adequa aos seus paradigmas ideológicos –, a dialética da imobilidade e a imagem-dialética propõem, no interior mesmo do

¹⁴⁷ Na seguinte passagem da *Dialética Negativa* (2009), podemos avistar algumas similaridades entre a colocação adorniana e a noção benjaminiana de dialética da imobilidade, sobretudo naquilo que diz respeito à necessidade de uma atenção do pensamento destinado àquilo que se encontra em suspenso ou repouso: “Para que os conceitos satisfaçam a si mesmos, a sua estática deve retirar de si a sua dinâmica, de modo comparável com o popular que vemos nas gotas d’água nos microscópicos. É por isso que o método é dito fenomenológico, uma relação passiva em face do que aparece. O que Benjamin denominou a *dialética em repouso* já se encontrava em Hegel, de modo muito mais avançado do que aquilo que apareceu cem anos mais tarde com o nome de fenomenologia. A *dialética* significa objetivamente quebrar a compulsão à identidade por meio da energia acumulada nessa compulsão, coagulada em suas objetivações.” (Adorno, 2009, p. 136, grifos nossos)

historicismo, um instante crítico-histórico que não apenas imobiliza a compulsão da identidade dos acontecimentos com a ideia do progresso ininterrupto dos vencedores, como também desperta o presente para existência de uma alteridade radical que repousa no passado obscurecido. Nesse contexto, a consideração historiográfica benjaminiana pelos restos de um passado desprezado parece revelar, em proximidade com Celan, uma obscuridade radical que, no iluminar específico e fugidio dos pontos de uma constelação, de modo algum, pode ser identificada ao discurso dominante, seja no âmbito da história, seja no âmbito da poesia.

Trata-se, então, de imobilizar a violência identitária do discurso histórico dominante e, assim, seguir na direção contrária à pretensão historicista de fazer com que a obscuridade do não-idêntico seja descartada perante a ilusão de um desenrolar harmônico da história que se pauta na ideologia do progresso contínuo do humano. Ressalta-se, portanto, de modo similar ao poeta/escavador que retira a terra que recobre a rememoração daquilo que é negatividade, a necessidade da atenção aos instantes de imobilização da narrativa historicista onde a imagem-dialética perpassa o tempo como um relâmpago, revelando um “*conceito de tempo histórico*” (Benjamin, 2012, p. 191) carregado pela tensão de ser um tempo no qual o agora se vê emaranhado pelos discursos do outrora que soam não-idênticos às demandas do tempo fundamentado na “*doutrina da perfectibilidade infinita*” (Benjamin, 2012, p. 189), isto é, pela ideologia progressista.

Como vimos na citação de Benjamin, a linguagem é o local prioritário da iluminação da imagem-dialética¹⁴⁸. Levando em consideração que esse local de linguagem se remete ao resto que no passado se encontrava em estado obscuro de mudez, pensamos um caminho que nos liga diretamente às noções de diálogo e rememoração contidas na poesia de Celan. Trazemos esse direcionamento à tona, pois o caráter dialógico/rememorativo do poeta dirige-se, justamente, àquilo que se encontra isento de linguagem, mas que demanda uma dolorosa expressão sem, contudo, submeter essa expressão à positividade da redenção, fato que, conforme veremos adiante, afasta poeta e pensador. Entretanto, a imobilização dialética interrompe a linearidade do discurso dominante que ajusta a ordem do dizer à mera comunicação dos feitos dos vencedores e, contrário a essa estrutura calcificada, no momento crítico da tensão, as vozes do outrora encontram a receptividade no diálogo com o agora ajustado à atenção àquilo que se encontrava em obscuridade.

¹⁴⁸ Benjamin revela, em “A doutrina das semelhanças”, que a linguagem é o cânone para a “compreensão mais clara da obscuridade ligada ao conceito de semelhança não sensível” (Benjamin, 2012a, p. 119), de modo que, essa semelhança não sensível poderia ser, não obstante, entendida como o instante de iluminação da imagem-dialética na interrelação entre o passado obscuro que retorna e o presente que o recebe.

Expandindo o gesto comparativista, aproximamos o direcionamento benjaminiano da atenção ao momento crítico do discurso passado presentificado à determinação celaniana do poema enquanto a materialidade de uma linguagem atribuída a si mesmo e aos mortos que irrompe como uma espécie de mensagem na garrafa à espera do encontro fugaz com o receptor no presente¹⁴⁹. Nesse âmbito, se na linguagem do poema ocorre o instante do encontro dialógico da mensagem à deriva que se dirige ao presente carregado de receptividade, é possível dizermos que ele, o poema, materializa no presente o momento crítico no qual as vozes oprimidas do passado são recebidas pelos ouvidos atentos para sua utilização como meio de uma reelaboração do agora que não se desvie dos apelos e das dores dos cadáveres.

3.2 A memória e o esquecimento

Vimos, então, que em Benjamin, a dinâmica entre a memória e o esquecimento se liga à reformulação da escrita da história em direção à rememoração dos rastros dos discursos esquecidos na marcha contínua do historicismo em direção ao progresso¹⁵⁰. Diante disso, evidenciaremos três direcionamentos presentes nessa dinâmica que, por sua vez, dialogam com a rememoração celaniana – seja ela compreendida como um receptáculo do qual o poeta retira o material para sua poesia ou como um dever inerente ao próprio fazer poético –: a) a dinâmica do lembrar e do esquecer na construção de uma história rememorativa afeita à abertura para a possibilidade de trazer à tona as ruínas obscurecidas ou esquecidas pela dita história oficial; b) uma teoria memorialística com roupagens teológicas, cujo destaque recai na noção de rememoração (*Eingedenken*)¹⁵¹ que visa a manutenção de uma história aberta, ou em constante inacabamento, devido à frágil esperança no retorno do Messias¹⁵²; e c) a

¹⁴⁹ Sobre esse direcionamento da poesia em Celan vide a “Alocução na entrega do Prêmio Literário da Cidade Livre e Hanseática de Bremen”, incluído na coletânea CELAN, Paul. *A arte poética: O meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

¹⁵⁰ Gagnebin reforça tal relação ao afirmar que em Benjamin “a problemática do lembrar sempre surge, nas pegadas de Nietzsche, atravessada pela necessidade do esquecer” (Gagnebin, 2014, p. 217). Veremos isso mais detalhadamente na leitura do ensaio “A Imagem de Proust”.

¹⁵¹ A noção teológica de rememoração, no sentido destacado por Benjamin, remete ao contexto judaico do dever do povo israelita de jamais esquecer o pacto firmado com Deus.

¹⁵² Brevemente, convém relembramos que a história, segundo o pensador berlinense, não pode ser entendida apenas como uma ciência, passível de ser contabilizada, mensurada e previsível com a análise de seus nexos causais, mas, igualmente, como uma forma de rememoração, como citado anteriormente em Benjamin (2009, p. 513 [N 8,1]).

reflexão sobre a memória e o esquecimento que, na esteira de Gagnebin, chamamos de *teórico-literário*, pois se encontra ligada à questão da narração e da transmutação dos gêneros literários.

Nesse último contexto, a dinâmica da memória estaria em contato com a teoria da narração no que diz respeito à necessidade do lembrar e à atividade de narrar o evento lembrado. Assim, o destaque recai na constatação da impossibilidade de narrar a experiência por parte dos combatentes que retornavam mudos dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial (1914-1919), verificação que realça “uma dupla incapacidade: a de lembrar e a de contar segundo uma certa ordem coerente e totalizadora, produtora de sentido” (Gagnebin, 2014, p. 219). Impossibilidade essa que aproximamos da dificuldade que a poesia celaniana adquire em sua tarefa de verbalizar a barbárie, representada sobretudo pela sintaxe quebrada, pelos versos entrecortados e pelos travessões ou pausas que indicam o único caminho possível para dizer o indizível: o silêncio poético e autorreflexivo irredutível a uma assimilação positiva, classificatória e identitária.

Retornando a Benjamin, essa dinâmica da *memória-esquecimento* – termo necessário, pois, conforme defenderemos, no pensador berlinense não há memória sem ação do esquecimento ou, em outros termos, não há rememoração que não seja produto de uma atividade do esquecer – estaria intrinsecamente ligada à questão da perda da experiência compartilhada no seio da comunidade (*Erfahrung*), ao passo que o lembrar coletivo e partilhado – a memória coletiva – cede lugar à experiência individual e solitária (*Erlebnis*) do sujeito imerso na produção capitalista e no caos da modernidade. Cabe também ressaltar a modificação das estruturas de transmissão narrativas, pois se anteriormente a narrativa oral (narração tradicional) servia como o suporte de difusão das experiências a uma determinada comunidade, com o advento da modernidade, a atividade narrativa não transmite a experiência em sentido coletivo, mas, pelo contrário, acentua a individualidade da experiência e a impossibilidade de transmissão dessa última, conforme veremos detalhadamente mais adiante.

Nesse processo de rememoração, narração, experienciação e assimilação daquilo que foi dito, faz-se necessário não somente o cuidado com a figura do narrador tradicional – aquele que trabalha com as palavras como o artesão trabalha com os materiais em seu ateliê – e com os narradores da impossibilidade, tais como Marcel Proust e Franz Kafka, mas também com a figura daquele que retira das coisas a sua utilidade e lhes atribui valores afetivos, transformando-as em repositórios carregados de memórias. É justamente nesse íterim que buscaremos ressaltar a imagem do colecionador como um arauto da memória que preserva o

caráter prático da recordação. Entretanto, contrários ao colecionador que, em proximidade com a *Urna* celaniana, resguarda o objeto do esquecimento e de sua conseqüente destruição, destacaremos as leituras benjaminianas de Proust e Kafka, inicialmente entendidos como os narradores por excelência da memória-esquecimento.

Traçamos, assim, que o nosso percurso pela trama da memória-esquecimento em Benjamin se inicia pela figura do colecionador, atravessa as impossibilidades de uma rememoração efetiva em Proust, flerta com as criaturas deformadas de Kafka em sua exigência plena de esquecimento para, então, encontrarmos as condições de possibilidade ou impossibilidade da memória-esquecimento enquanto motor da narração e da experiência.

3.2.1 O colecionador como figura da salvação e expoente de memória

Para Benjamin (2009), o colecionador verdadeiro retira o objeto de suas relações funcionais e lhe atribui uma outra ordem de interesse ligada à sua transformação em artigo afetivo que compõe uma coleção, tornando possível a construção de uma relação íntima entre objeto e colecionador¹⁵³. Desse modo, logo de início, parece-nos ser crível argumentar que a coleção se configura como um local seguro para o objeto, no qual ele se encontra destituído de seu caráter funcional e sujeito apenas ao olhar apaixonado do colecionador em uma relação “certamente não elegíaca, mas, antes, tensa” (Benjamin, 2012b, p. 253). Tensa, pois o que seria a atividade do colecionar senão o esquecimento do caráter funcional do objeto para, enfim, reorganizá-lo em uma estrutura que advém, sobretudo, da manutenção e da renovação do aspecto memorialístico imbuído na coisa que compõe a coleção?

Nesse olhar que se dirige para a coisa amada, o colecionador se torna um “alegorista” (Benjamin, 2009, p. 240 [H 2,1]) e, através da atividade do colecionar, que desprende o objeto de seu significado funcional, pode se tornar um emblema de memória tributário das lembranças de sua captura por lugares, ruas e cidades antes desconhecidas, como revela Benjamin (2012b) no fragmento “Desempacotando a minha biblioteca”, ao se regozijar das lembranças das cidades reveladas nas caminhadas “à conquista de livros” (Benjamin, 2012b, p. 236) que viriam compor a sua biblioteca.

¹⁵³ É como dito por Benjamin em “Desempacotando a minha biblioteca”: o colecionador constrói “uma relação com as coisas que não põe em primeiro plano o seu valor funcional, portanto, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como cenário, como teatro de seu destino.” (Benjamin, 2012b, p. 234).

Seguindo os passos do pensador, no colecionar o objeto é integrado “em um sistema histórico novo” (Benjamin, 2009, p. 239 [H 1a, 2]) de significações, cujo encanto se dá no ato fraternal de recolha e inserção do objeto na coleção que revela tanto a descoberta dele, do objeto, quanto do próprio colecionador que, a seu modo, insere-se a si mesmo na coleção, conforme ressalta Italo Calvino, em *Coleção de Areia*:

Tento possuir e apropriar-me da vida e dos acontecimentos de que tenho notícia. Durante todo o dia folheio, recolho, ponho em ordem, classifico, peneiro reduzo o todo à forma de vários álbuns de coleção. Essas coleções então se tornam minha própria vida ilustrada. (Calvino, 2010, p. 24)

A passagem de Calvino põe em evidência a relação afetiva que o colecionador trava com o objeto, (re)significando-o dentro da coleção que funciona enquanto meio e modo de preservação e salvação desse mesmo objeto. Nesse sentido, a atividade do colecionador, que se vê redescobrando a vida e os acontecimentos anteriores que chegam à sua mão por meio desses itens colecionáveis, torna-se um redescobrir das memórias contidas nesses objetos, no instante em que uma nova existência lhes é dada, pois, como destaca Benjamin, “para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento” (Benjamin, 2012b, p. 234). Assim, poderíamos questionar que, similar à tarefa do tradutor, o colecionar confere ao velho-novo objeto uma sobrevida sem, contudo, ignorar os aspectos memorialísticos contidos no objeto? De modo complementar a tal questão, responde Benjamin: “Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no desejo do colecionador ao adquirir algo novo, e por isso o colecionador de livros velhos está mais próximo da fonte do colecionar que o interessado em novas edições luxuosas” (Benjamin, 2012b, p. 234-235)¹⁵⁴.

Ressaltamos, desse modo, que a colocação benjaminiana acima reforça o caráter de salvação contido no ato de colecionar, uma vez que é no momento de sua integração a um novo sistema de referências que reluz, ao colecionar autêntico em busca de “seus passados remotos” (Benjamin, 2012, p. 234), a possibilidade do acesso às memórias depositadas no objeto e da consolidação de uma “nova” memória oriunda da atividade da (re)descoberta e da posse desse item desejado, como podemos inferir em “Desempacotando a minha biblioteca”.

¹⁵⁴ No fragmento “Armários”, Benjamin ressalta essa condição do colecionar ao enfatizar que se propósito de vasculhar o armário, não era o de conservar o novo objeto que chegava a cada natal, mas sim “renovar o velho. Renovar o velho de modo que eu, neófito, me tornasse seu dono – eis a função das coleções amontoadas em minhas gavetas.” (Benjamin, 2012b, p. 125).

[...] uma das recordações mais belas do colecionador é o momento em que veio em socorro de um livro, para o qual, em vida, talvez jamais tivesse tido um pensamento, e muito menos ainda o desejo de possuir, só porque estava tão indefeso e abandonado à venda no mercado, e, assim como o príncipe nos contos de *As Mil e Uma Noites* comprou uma bela escrava, comprou-o com o fim de lhe dar alguma liberdade. Pois para o colecionador a verdadeira liberdade é estar nalguma de suas estantes. (Benjamin, 2012b, p. 237-238)

Não se trata tão somente da produção de uma “nova” recordação, mas de uma belíssima recordação que ocorre através da libertação do objeto de sua face funcional e, posteriormente, da salvação deste devido à sua inclusão nesse paradigmático e seguro sistema de identificação que é a coleção. É como se numa oportuna ação comandada pelo acaso, sujeito e objeto se encontrassem e se unissem pelo toque desejoso¹⁵⁵ do colecionador que organiza a coleção que não é outra coisa senão uma constelação de memórias na qual o objeto encontra-se salvo, despossuído de seu caráter funcional. Assim, conforme podemos avistar no fragmento “Criança desordeira”, o colecionador assemelha-se à criança no sentido em que “Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção” (Benjamin, 2012b, p. 39), pois é, justamente, nesse instante de uma atividade infantil, inocente e desprovida do toque funcional do adulto calejado pelas horas e pelos dias do Capital que a paixão do colecionar revela a sua verdadeira face, descrita pelo pensador como

[...] o rigoroso olhar do índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado e maníaco. Mal entra na vida, ela [a criança] é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre os espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos. Para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe de encontro, atropela-a. Seus anos de nômade são horas na floresta do sonho. De lá ela arrasta a presa para a casa, para limpá-la, fixá-la, desencantá-la. Suas gavetas têm de tornar-se arsenal e zoológico, *museu criminal e cripta*. (Benjamin, 2012b, p. 39, grifos nossos)

Não há, portanto, outro modo de compreendermos a coleção senão como uma atividade infantil de caça, descoberta, encantamento e, paradoxalmente, desencantamento. É, pois, um olhar para as coisas sem que essas lhe aticem o desejo da posse pelo seu simples e óbvio caráter funcional. É mais do que isso. Poderíamos dizer que é, sobretudo, um olhar desejoso de descoberta que espera, no toque apaixonante das coisas, a abertura de pequenos microcosmos que cada coisa, cada fragmento, cada detalhe revela. É o olhar que faz do

¹⁵⁵ No fragmento H 2,5 do caderno “H- O colecionador” do Projeto das *Passagens*, Benjamin revela que o caráter de coleção se liga diretamente ao instinto tátil daquele que colecionam. Chegando inclusive a definir os colecionadores como pessoas de “instinto tátil” (Benjamin, 2009, p. 241 [H 2,5]).

coleccionador-criança tanto o espectador da “maré de água viva de recordações” (Benjamin, 2012b, p. 233) quanto o caçador que atribui à sua presa as deliciosas memórias da caça, como que atizado pelo fragmento “Caçando borboletas”, em que o desejo pela captura do item colecionável – as borboletas – “se fazia tão real, que lufavam sobre mim, que me irrigavam, cada agitar e cada oscilar de asas, pelos quais me apaixonava” (Benjamin, 2012b, p. 81).

É justamente nesse instante alegórico inerente à prática da coleção que se conserva aquilo que no objeto é memória e (re)descoberta, que ocorre a subversão da ordem e do sentido previamente conferido ao objeto do colecionar. Desse modo, nesse contexto ordenado e desordenado¹⁵⁶ graças à sua lógica infantil de preservação e reconfiguração, que a coleção se apresenta, entre outras inúmeras possibilidades que lhe foram conferidas ao longo do tempo, como um espaço mnemônico de potente ação rememorativa que preserva o objeto contra o emboloramento promovido pelo esquecimento.

3.2.2 Proust e a memória-esquecimento

Poderíamos compreender a colocação de Aleida Assmann sobre a estrutura da *recordação*, estrutura “sempre descontínua” a ponto de “incluir necessariamente intervalos da não presença” (Assmann, 2011, p. 166), como uma espécie de epígrafe para o empreendimento benjaminiano acerca de Proust e sua *Recherche*. Nesse contexto, não é possível entendermos o Proust de Benjamin como um cantor da memória, pelo contrário, o caminhar na obra proustiana aproxima-se, conforme veremos adiante, mais da tessitura do esquecimento do que da própria memória¹⁵⁷. Desse modo, ainda pensando com Assmann, “[n]ão se pode recordar alguma coisa que esteja presente” (Assmann, 2011, p. 166), pois é necessário, antes de tudo, o esquecimento daquilo que era precioso ou a ausência do que antes, mesmo que de modo breve, fez-se presente.

¹⁵⁶ Beatriz Sarlo, no ensaio “Verdade dos detalhes”, coloca em evidência a frágil ideia de ordenação existente por trás de cada coleção atribuído, sobretudo, ao seu caráter “infinito, sempre incompleto” (Sarlo, 2015, p. 44). Ou seja, toda coleção nunca estará completa, pois ela sempre estará prontamente aberta a receber um novo objeto que desperte o faro de caçador e o desejo daquele que coleciona, colocando em xeque qualquer possibilidade de ordenação.

¹⁵⁷ Revelamos uma profunda influência de Jeane Marie Gagnebin na escrita desse tópico sobre a presença proustiana na configuração da relação entre memória e esquecimento no pensamento de Benjamin. Deste modo, é necessário ressaltar que já no ensaio “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin”, e em demais escritos, Gagnebin resalta que a temática da memória em Proust, especialmente, a irrupção da *mémoire involontaire*, “tem mais a ver com o esquecimento do que com a memória tradicional.” (Gagnebin, 1993, p. 83)

Um esquecimento criador, feliz, diria Nietzsche¹⁵⁸, “que permite transformar e incorporar as coisas do passado, curar e cicatrizar feridas, substituir o que foi perdido, refazer por si mesmo as formas rompidas” (Nietzsche, 2008, p. 22) e reconstruir narrativas de acontecimentos perdidos que suspendem a ordem do vivido introjetando uma torrente de memórias tão vívidas quanto os relâmpagos que cortam o céu numa tempestade de verão. Contudo, são memórias que não advêm do exercício atenuante do lembrar, mas do acaso fortuito promovido por um acontecer esquecido que, num instante de irrupção, rouba a cena do presente. Em outros termos, um lembrar que só se torna legível segundo condições especiais ou segundo a ordem prévia de um esquecer. Nesse sentido, é válido argumentarmos, inicialmente, que a leitura benjaminiana da recordação na obra de Proust assume o sentido proposto por Assmann de que a “recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências” (Assmann, 2011, p. 166). Assim, não há nem uma recordação que seja plena nem um esquecimento irrestrito do acontecido; há, antes, um jogo infinito de ausência-presença onde a memória brinca de esconde-esconde com o esquecimento depositando seus rastros em objetos e ações que permitam o seu resgate. Entretanto, diferentemente do que ocorre em Celan, cuja dinâmica entre o dever da memória e o desejo impossível de esquecimento revela uma alteridade na qual o poeta esquece-se de si mesmo em causa alheia, em Proust, o jogo entre a memória e o esquecimento revela-nos mais da singularidade da vida do autor do que o dizer coletivo em nome do outro.

Nas páginas iniciais do ensaio “A imagem de Proust” (“*Zum Bilde Prousts*”), Benjamin ressaltava a tensão que rege a relação entre a memória e o esquecimento existente na obra monumental do escritor francês e, conseqüentemente, o seu próprio projeto teórico-memorialístico ao se questionar se a rememoração de Penélope empreendida por Proust não se encontraria “muito mais próxima do esquecimento do que daquilo que em geral chamamos de rememoração” (Benjamin, 2012a, p. 38). Segundo Ursula Link-Herr (2011), a aplicação benjaminiana do mito de Penélope consiste em sua “reversão” (“*Umkehr*”) (Link-Herr, 2011, p. 515 – tradução nossa) com vistas à apresentação – no sentido nietzschiano – do esquecimento como força criadora, pois se no mito homérico a mortalha de Laertes é tecida durante o dia (no calor rememorativo de Penélope que aguarda o retorno do marido Ulisses) e desfeita durante a noite (no esquecimento noturno dos pretendes que dormem e sonham com o

¹⁵⁸ Nietzsche na *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e do inconveniente da história para a vida*, é ainda mais taxativo ao considerar o esquecimento uma força criadora, ao passo que, segundo o filósofo: “Toda ação exige esquecimento, como todo organismo necessita, não somente de luz, mas também de escuridão.” (Nietzsche, 2008, p. 21)

não retorno de Ulisses), em Proust, que “transformou, ao final, seus dias em noites”, pelo contrário, é “o dia que desfaz o trabalho da noite” (Benjamin, 2012a, p. 38) e, nesse sentido, o esquecimento – como uma espécie de criativa instância noturna – dita o ritmo da escrita proustiana.

[...] como o trabalho altamente produtivo e altamente criativo da imaginação poética, que é análoga ao trabalho dos sonhos, no inconsciente – ou no caso de Benjamin e Proust, provavelmente melhor, na vigília do sonho acordado. O que produz o “esquecimento” produtivo de todos nós à noite é esquecido por não artistas na manhã, (de acordo com a semântica usual), sob a pressão do “recolhimento intencional.” (Link-Herr, 2012, p. 515, tradução nossa)¹⁵⁹

Nesse sentido, a rememoração que envolve as palavras de Proust constitui uma atividade que coloca em suspensão o próprio ato efetivo do recordar proveniente da vontade de investigar o tecido memorialístico em busca de acontecimentos e de experiências dignas de serem narrados, pois, como revela Benjamin, na voluntariedade e ordenação da memória, o objeto mesmo “desaparece” (Benjamin, 2009, p. 246 [H 5,1])¹⁶⁰. Deixando de lado a memória voluntária, Proust se consolida na espontaneidade ou na condição involuntária da memória-esquecimento que não se apega aos grandes acontecimentos, mas repousa naquilo que é vestígio, rastro e detalhe indomável e inextinguível. Assim, aos olhos de Benjamin, a obra de Proust se abre sob a forma de uma imensa tapeçaria inacabada (feita, desfeita, refeita no curso cíclico de retornos e desvios memoriais), cujo movimento constante de fiar e desfilar os fios entrelaçados se encontra disponível para o leitor/ intérprete/ contemplador/ tradutor/ editor. Desse modo, o agrupamento fio a fio dos detalhes e dos rastros revela a agitação de um fazer textual regido pela atenção desatenta ao fluxo repentino do lembrar involuntário que se exercia “também no interior da obra” (Benjamin, 2012a, p. 38), ou, mais importante, do lembrar que é, sobretudo, uma obra do esquecer¹⁶¹.

¹⁵⁹“(…) ist die hoch produktive, hoch kreative, im Unbewußten – oder bei Benjamin und Proust wohl besser im Halbbewußten des Wachträumers – zu situierende, der Traumarbeit analoge Arbeit der poetischen Imagination zu verstehen. Was bei uns allen dieses produktive »Vergessen« nächtens produziert, das vergessen wir Nichtkünstler allerdings am Morgen (nach üblicher Semantik), und zwar unter dem Druck »zweckverhafteten Erinnerns«.” (Link-Herr, 2011, p. 515)

¹⁶⁰ O próprio Proust revela esse caráter de desaparecimento do passado na voluntariedade da memória ao apontar o seguinte em *No caminho de Swann (Du côté de chez Swann)*: “Mas como o que na época eu me lembrasse me seria fornecido exclusivamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado nada conservam dele, nunca teria sido interessante em imaginar o resto de Combray” (Proust, 2010, p. 63 – grifos nossos). É interessante ressaltar que Benjamin (2009, p. 445 [H 8a,1]), no Projeto das *Passagens*, ressalta essa passagem como sendo a colocação “clássica” acerca da *mémoire involontaire*.

¹⁶¹ Nesse sentido, Gagnebin, no capítulo “A criança no limiar do labirinto”, destaca que “A grandeza da *Recherche* é ter ousado entregar-se, pelo viés da memória involuntária, à dinâmica imprevisível do lembrar, dinâmica que submete a soberania do sujeito consciente à prova temível da perda, da dispersão e, como ressalta Benjamin no seu ensaio sobre Proust, do esquecimento.” (Gagnebin, 2011, p. 79)

Com a imersão na dinâmica proustiana do lembrar e do esquecer, Benjamin interpreta a importante noção de *mémoire involontaire*, tendo em consideração, principalmente, a narração de Proust (2010) depositada no primeiro volume da *Recherché*, “No caminho de Swann” (*Du côté de chez Swann*), acerca da chegada da *madeleine* mergulhada no chá de tília e seus efeitos em Marcel.

E logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte igualmente sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. (Proust, 2010, p. 64)

Logo de início, o episódio revela o acontecimento de um despertar (ou um estremece) involuntário que se dá, sobretudo, pela ação dos sentidos, pelo ato gustativo que faz o narrador estremece-se diante de um poder desconhecido (contudo, atentamente observado) que o invade e o transporta, momentaneamente, para o interior de si mesmo. Nesse primeiro momento, é preciso enfatizar a ação dos sentidos no processo proustiano da *mémoire involontaire*, especialmente através do paladar que, de acordo com Harald Weinrich, leva o narrador “de volta à infância, portanto a um tempo bastante remoto, quando o pequeno Marcel sentiu na língua pela primeira vez em sua vida esse gosto singular” (Weinrich, 2001, p. 210)¹⁶². Weinrich relaciona, assim, a abertura a uma temporalidade outra pela ação dos sentidos. A sensualidade do sabor e do formato da *madeleine* amolecida que chega à sua boca revela o despertar da imagem que se liga à lembrança, conforme destaca a passagem seguinte: “Certamente, o que palpita desse modo dentro de mim, deve ser a imagem, a lembrança visual, que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até mim” (Proust, 2010, p. 66).¹⁶³ Ligada à lembrança, a imagem proustiana coloca-se como um instante de criação, digamos de *novidade* e redefinição do tempo até então esquecido pelo tédio da repetibilidade das tentativas vãs de

¹⁶² Discutiremos mais adiante como Gagnebin alarga essa interpretação inicial da *mémoire involontaire*.

¹⁶³ É interessante destacarmos que críticos, como Ferdinand Fellmann (2017), acentuam o caráter de sensualidade atribuído ao formato da *madeleine* proustiana em relação direta ao efeito de uma rememoração que se dirige ao feminino. Assim, segundo Fellmann (2017, p. 966): “Devido a sua forma de concha e ao seu sabor suave a Madeleine lembra a vulva de uma mulher. (...) Apesar dos exageros de alguns intérpretes, a maneira delicada, sofisticada e cortês com que Proust descreve a experiência da Madeleine, sem dúvida, refere-se à experiência sexual”. (“Because of its scallop-like shape and its soft taste the Madeleine cake is reminiscent of a woman’s vulva. (...) Despite the exaggerations of some interpreters, the delicate, sophisticated, and courtly manner in which Proust describes the Madeleine experience without doubt refers to sexual experience” (Fellmann, 2017, p. 966))

uma memória ligada à vontade de recuperar o que é irrecuperável pelo jogo da reflexão. Não é a recuperação de uma imagem da infância¹⁶⁴, conforme veremos a seguir, mas talvez – nos passos de Gagnebin –, a consolidação da imagem fulminante e estremecedora do novo, fresco e esquecido momento temporal advindo da espontaneidade involuntária do sabor combinado da *madeleine* e do chá de tília, o que, segundo Szondi, permite a Proust “escapar do feitiço do tempo em si” (Szondi, 1963, p. 246, tradução nossa)¹⁶⁵, rompendo com os automatismo do dia que caminha linearmente em direção a um amanhã que não é senão a repetição do hoje. São lembranças “abandonadas há tanto fora da memória” (Proust, 2010, p. 67) e, portanto, próximas do esquecimento ou, em outras palavras, próximas de uma rememoração que se aproxima mais daquilo que está irremediavelmente aparentado com o esquecimento do que com a voluntariedade da memória. Isso reforça, de certo modo, a colocação benjaminiana de que se trata de um trabalho memorialístico advindo de um esquecer criador que ressalta uma nova possibilidade para a temporalidade.

Para Weinrich, a *mémoire involontaire* é um lembrar que “não tenta mais invocar lembranças através de um esforço da vontade” (Weinrich, 2001, p. 208). Assim, cai por terra em Proust a ideia de uma rememoração plena e efetiva provinda dos atos voluntário da reflexão que procura, de todo modo, resgatar o passado que foi perdido. Em tons benjaminianos, é o procedimento de “investigação” e “recuperação” do passado que se dá na atenção/espontaneidade do vivido em acolher o outrora esquecido que relampeja na ordem do agora e interrompe o fluxo natural da consciência com a presentificação¹⁶⁶ de uma imagem do passado¹⁶⁷.

Sobre essa atenção ao passado que se presentifica, Weinrich destaca a necessidade de aquele que “recebe” o acontecimento de lembrança “portar-se de maneira absolutamente passiva” (Weinrich, 2001, p. 208) em relação aquilo que lhe chega. Aceitamos o pressuposto acima no que diz respeito à obrigação de não “contaminar” a imagem do passado com o jugo da vontade de rememoração ou, como aponta o crítico, com “o desejo forçado do lembrar”

¹⁶⁴ Cabe ressaltar que de modo algum podemos desconsiderar a interpretação benjaminiana da criança que em seu processo de integração do “novo mundo ao espaço simbólico” torna-se “capaz de fazer algo que o adulto não consegue: lembrar o novo” (Benjamin, 2009, p. 435 [K 1a, 3]). Assim, o caráter de novidade próprio à atividade da rememoração involuntária permanece na figura da criança e, conseqüentemente, nos vestígios da infância rememorada, como podemos avistar, por exemplo, na obra *Infância em Berlim*.

¹⁶⁵ “(...) *dem Bannkreis der Zeit selbst zu entrinnen*” (Szondi, 1963, p. 246).

¹⁶⁶ O “procedimento de Proust não é a reflexão, mas a presentificação”, diz Benjamin (2012a, p. 47).

¹⁶⁷ Jeane Marie Gagnebin, ressalta a influência bergsoniana de *Matière et mémoire* na contraposição proustiana (e posteriormente, benjaminiana) entre a memória voluntária e a memória involuntária ao argumentar que a distinção fundamental se faz “entre um lembrar intencional, voluntário, aquilo que em geral chamamos de lembrança (*erinnern, Erinnerung*), e um outro tipo de lembrar, atravessado pelo movimento conjunto e oposto do esquecimento, aquilo que Proust chama de *mémoire involontaire*” (Gagnebin, 2014, p. 236).

(Weinrich, 2001, p. 208). Entretanto, parece-nos que não basta apenas o cuidado do receptor em não submeter esse lembrar involuntário às vontades da rememoração voluntária, mas também é preciso que aquele que recebe esse fruto fresco antes esquecido esteja atento àquilo que lhe chega e lhe chacoalha como uma novidade, pois, conforme adverte Assmann: “Se esse *milieu de mémoire* se perde e se cala, a recordação perde sua contraparte construtiva e torna-se um fantasma” (Assmann, 2011, p. 176). Assim, podemos dizer que – similar ao ocorrido na noção de imagem dialética¹⁶⁸ – há um movimento de entrecruzamento (como os fios da tapeçaria que se colocam, ininterruptamente, um sobre o outro, fornecendo passo-a-passo o desenho ou o bordado do todo) do passado e do presente que revela a complexidade de uma relação entre rememoração e esquecimento criativo que toma como pano de fundo a ideia de um receptor que seja, ao mesmo tempo, passivo e ativo¹⁶⁹. Isto é, passivo diante do desejo de submeter a investigação da memória sob a ordem do lembrar voluntário e ativo diante da necessidade de recepção da imagem esquecida que, involuntariamente, retorna à trama do vivido como sua nova possibilidade de reordenação.

Apostamos no caráter de novidade trazido pela imagem que ecoa como uma *mémoire involontaire* porque, de acordo com Gagnebin (2016), no recente artigo “O trabalho de rememoração de Penélope”, a descoberta do pequeno ensaio benjaminiano “Extraído de uma pequena conferência sobre Proust, proferida no dia do meu quadragésimo aniversário” (“*Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag*”) revela uma interpretação renovadora para a noção supracitada ao apontar para a seguinte colocação: “Para o conhecimento da *mémoire involontaire*: suas imagens não só chegam sem serem chamadas; trata-se muito mais de imagens que nunca vimos antes de nos lembrar delas. Isso é o mais

¹⁶⁸ Link-Herr (2011), no verbete *Zum Bildes Prousts*, esboça a aparente relação entre memória involuntária e imagem dialética, destacando a primeira, como se sabe, como um acontecimento de ordem individual e a segunda, a imagem-dialética, como a transposição da teoria proustiana e freudiana sobre a memória para a ordem do coletivo, principalmente, ao ressaltar o seguinte: “O que caracteriza a imagem proustiana é a sua tensão temporal interna, sua polarização histórica no calço da memória involuntária (da “rememoração”). Enquanto a montagem típica do tempo é baseada na justaposição, isto é, no sincronismo, a polarização de Proust está na interação de duas vezes, na diacronia. É precisamente essa estrutura que Benjamin chama de “imagem dialética” nos anos trinta, que se traduz cada vez mais na dimensão individual dominante de Proust no histórico coletivo.” (Link-Herr, 2011, p. 520 – tradução nossa) “*Was das proustische Bild kennzeichnet, ist seine interne zeitliche Spannung, seine historische Polarisierung im Chock der mémoire involontaire (des »Eingedenkens«). Während die zeit- typische Montage auf der Juxtaposition, also auf der Synchronie beruht, liegt die Polarisierung bei Proust im Ineinander zweier Zeiten, in der Diachronie. Eben diese Struktur nennt Benjamin in den dreißiger Jahren dann »dialektisches Bild«, wobei er mehr und mehr die bei Proust dominierende individuelle Dimension ins Kollektiv-Historische überträgt.*” (Link-Herr, 2011, p. 520)

¹⁶⁹ Segundo Assmann, o brilhantismo da obra de Proust consiste nessa apresentação do sujeito que recorda como “ao mesmo tempo ativo e passivo”. (Assmann, 2011, p. 176)

manifesto nessas imagens, nas quais – exatamente como em certos sonhos – nós mesmos oferecemos à vista” (Benjamin apud Gagnebin, 2014, p. 237)¹⁷⁰.

Destaca-se, na colocação de Benjamin, mais uma vez, o poder renovador do esquecimento enquanto motor da *mémoire involontaire* que alcança imagens antes não buscadas, acontecimentos relegados ao esquecimento que jaziam desconhecidos até serem presentificados na ordem do agora. Assim, não se trata apenas de um esforço de recuperação que trás de volta a infância perdida ou qualquer outro tesouro escondido; antes disso, é uma imagem antiga que ao se colocar como novidade estremece de tal modo a ordem do sujeito (em uma postura atenta de receptividade e acolhimento) que seu poder de interrupção e reordenação do presente se assemelha, poderíamos dizer, a uma reordenação epistemológica do real e, conseqüentemente, do sujeito. Conforme Benjamin ressalta na passagem seguinte, a imagem presentificada pela condição involuntária da memória coloca o sujeito diante de si “como provavelmente já estivemos em algum lugar do passado, mas nunca diante de nossos olhos” (Benjamin, 1977, p. 1064, tradução nossa)¹⁷¹. Desse modo, amplia-se o caráter de descoberta da *mémoire involontaire* e de sua efetividade na reordenação do presente não apenas como singular, mas também como possibilidade reluzente – em conjunto com as “teses” “Sobre o conceito de história” – da reordenação do presente coletivo. De modo paradigmático, Gagnebin ressalta esse caráter de ampliação das lembranças individuais para a esfera do coletivo também nos fragmentos da *Infância em Berlim por volta de 1900 (Berliner Kindheit um Neunzehnhundert)* ao ressaltar que “a lei de estruturação dessa obra não podia mais ser o fio das lembranças pessoais e a história – ou *crônica* – de uma vida, mas devia reconstruir, além da intensidade das lembranças individuais, a densidade de uma memória pessoal e coletiva” (Gagnebin, 2011, p. 125).

É estratégico demarcarmos um ponto de contato importante entre a expansão benjaminiana da noção de memória e a poesia de Celan ao lembrarmos que esse movimento de reordenação da memória individual com vistas ao dizer coletivo também se torna um mote essencial na poesia celaniana, sobretudo no tocante à sua procura de um falar em nome de si mesmo e do outro, marcados, ambos, pela barbárie dos campos de concentração. Esse mote transforma o individual celaniano em uma experiência poética mais vasta, embora, convém

¹⁷⁰ “Zur Kenntnis der *mémoire involontaire*: ihre Bilder kommt nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe sie uns erinnerten. Am deutlichsten ist das bei jenen Bildern, auf welchen wir – genau wie in manchen Träumen – selber zu sehen sind.” (Benjamin apud Gagnebin, 2014, p. 236-237). Essa passagem também se encontra disponível em: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften* Bd.2,1. TIEDEMANN, R. /SCHWEPPENHÄUSER, H. (Hg.) Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977, p. 1064.

¹⁷¹ “wie wir wohl in Vergangenheit einst irgendwo, noch nie vor unserm Blick, gestanden haben” (Benjamin, 1977, p. 1064).

alertar, não exista em Celan a mesma ação criativa do esquecimento presente na *mémoire involontaire* de Proust.

Enfim, retornando à citação benjaminiana, vemos nela o destaque à imagem da memória involuntária, a imagem onírica e, posteriormente, o momento do despertar. Gagnebin ressalta ainda o parentesco entre a imagem provinda da memória involuntária e as imagens oníricas (*Traumbilder*) advindas dos sonhos, “nos quais nos vemos nós mesmos como nunca podemos ver na realidade” (GAGNEBIN, 2014, p. 237), como um alargamento da percepção do sujeito que desiste do papel exclusivo da vontade na trama do recordar. É, desse modo, enquanto intensidade e inovação que abala e estremece o sujeito e a realidade que o circunda, que a imagem da memória involuntária se torna capaz de atuar como reordenação do presente através desse floco de neve do passado lembrado. A nossos olhos, a proximidade com o ensaio benjaminiano “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (“*Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*”)¹⁷² se torna aqui palpável, pois se nesse ensaio o pensador berlinense procura – na embriaguez do inconsciente – mobilizar as estruturas das imagens oníricas para um instante de revolução e reordenação da realidade social e política¹⁷³, parece-nos possível dizer que a imagem proustiana, transposta para a *mobilização coletiva*, aproxima-se da necessidade de construção de uma nova imagem do mundo, talvez mais onírica (aberta à irrupção dos eventos no fluxo da consciência, seja advindo do sonho ou da profundidade esquecida da memória) e distante da automatização promovida pela certeza racional depositada na lembrança dada unicamente pela vontade. Assim, o elo entre “A imagem de Proust” e o “Surrealismo” se faz visível no horizonte da revolução das estruturas dominantes do presente, que se em “Proust” aparece na transformação da *mémoire involontaire* em energia de reordenação do presente que se abre ao passado esquecido – similar àquela exigida nas “Teses” –, nos surrealistas, por sua vez, ocorre na utilização política das experimentações advindas de uma “*iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica, à qual o haxixe, o ópio, entre outros podem servir de propedêutica” (Benjamin, 2012a, p. 23). Nesse leque de possibilidades que o pensador deixa em suspensão, acrescentaríamos a propedêutica da *mémoire involontaire* que

¹⁷² Ambos os ensaios, “A imagem de Proust” e “O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, foram publicados no ano de 1929.

¹⁷³ Luciano Gatti, no artigo “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”, divide o ensaio e, conseqüentemente, o interesse de Benjamin pelo Surrealismo em dois momentos oscilantes: “A oscilação entre o anarquismo e a disciplina revolucionária constitui a perspectiva do ensaio de Benjamin sobre o surrealismo. Ela pode ser percebida na própria articulação do texto, dividido entre um exame daqueles elementos que, no início, aproximaram o movimento de uma concepção anarquista de liberdade e a consideração da possibilidade de reformulação desse anarquismo, em face da exigência da mobilização política a favor da revolução social.” (Gatti, 2009, p. 81)

não deixou de iluminar aquilo que, “de fato, estava morto” (Proust, 2010, p. 63), como revela Proust diante do estremecer da imagem recuperada que lhe chega involuntariamente e lhe transporta para uma Combray esquecida no traçado luminoso dos sonhos.

Ademais, é na figura do romancista francês que Benjamin deposita algumas de suas importantes considerações sobre a matéria do despertar enquanto transposição de “um despertar individual, tal qual *Em busca do tempo perdido* dá a ler, para o plano da coletividade inteira, a fim de escapar do pesadelo do Eterno Retorno do próprio mal” (Kanh, 2012, p. 76)¹⁷⁴. Trata-se, assim, de um despertar político-social com vistas à transformação da realidade coletiva. Esse despertar busca, com areia nos olhos, a possibilidade da captura do instante em que a recordação advinda pelo tom soturno do esquecimento ainda se encontra à disposição. O despertar, diz Benjamin, é “a revolução copernicana e a dialética da rememoração” (Benjamin, 2009, p. 434 [K 1,3]), é o direcionar uma atenção não àquilo que se coloca claro à ordem do dia, mas um olhar diretamente para a noite do esquecimento que resguarda (na imagem onírica) os vestígios daquilo que foi excluído na linearidade da rememoração da memória voluntária. É, ainda, o despertar do sonho progressista da escrita histórica em sua linearidade, ou melhor, a interrupção desse sonho em prol do esquecido que se presentifica à luz do ser desperto, ou, como destacado pelo pensador no arquivo “N” do Projeto das *Passagens*: “Assim como Proust inicia a história de sua vida com o despertar, toda a apresentação da história deve também começar com o despertar; no fundo ela não deve tratar de outra coisa” (Benjamin, 2009, p. 506 [N 4,3])¹⁷⁵.

“De 1919 até sua morte, Benjamin sempre retorna a Proust” (Link-Herr, 2011, p. 510 – tradução nossa)¹⁷⁶, movido pela tarefa hercúlea de sua tradução do escritor francês para o alemão, pelo desejo de reencontrar algo que foi perdido na experiência individual e pela recuperação do frescor da infância dotado da embriaguez do onírico. Deste modo, tomando Proust como égide, trata-se também da tentativa da transfiguração do individual para uma experiência coletiva mais vasta de reformulação não apenas do histórico, mas, como veremos adiante, na composição de sua teoria acerca da experiência da narração. Dito isso, ressaltamos

¹⁷⁴ O despertar do menino Proust é narrado do início do primeiro romance da *Recherché* do seguinte modo, “A verdade é que, quando eu assim acordava, meu espírito agitando-se para tentar saber, sem o conseguir, onde me encontrava, *tudo girava ao meu redor no escuro*, as coisas, os países, os anos” (Proust, 2010, p. 16 – grifos nossos). Essa passagem é importante porque revela o despertar como um local de irrupção onde os acontecimentos e os anos se colocam involuntariamente à frente do sujeito ainda atordoado pela noite de sono. É necessário, pois, um sucedâneo de disponibilidade para a captura desse instante.

¹⁷⁵ É interessante também ressaltar o fragmento [N 3a,3] onde Benjamin destaca a importância de Proust (a ser transposta para o coletivo histórico) no sentido da “mobilização da vida inteira em seu ponto de ruptura, dialético ao extremo: o despertar.” (Benjamin, 2009, p. 506 [N 3a,3])

¹⁷⁶ “Von 1919 bis zu seinem Tod kommt Benjamin stets wieder auf Proust zurück” (Link-Herr, 2011, p. 510).

que nosso objetivo neste tópico foi o de clarear a posição de Proust e do esquecer na trama benjaminiana da memória-esquecimento que revela, sobretudo, como o esquecimento – enquanto instância responsável pela *mémoire involontaire* – faz com que o passado ecoe tal qual a imagem de uma novidade capaz de estremecer o *continuum* historiográfico e memorialístico.

3.2.3 O “Kafka” de Benjamin: uma parábola política do esquecimento

Trataremos, neste tópico, de alguns aspectos do ensaio benjaminiano “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte” (“*Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*”), de 1934. A finalidade é a de destacarmos o esquecimento como um ponto de ancoragem da ideia benjaminiana acerca do escritor tcheco e, conseqüentemente, a posição central do esquecimento em sua trama teórica com relação à memória-esquecimento. Desse modo, antes de adentrarmos na centralidade da teoria narrativa do pensador berlinense, destacamos Proust e Kafka como arautos do esquecimento no tecido benjaminiano da memória-esquecimento. O primeiro, como dito anteriormente, enraizado na potencialidade criativa atribuída à *mémoire involontaire*, e o segundo, naqueles personagens deformados/animalescos que povoam sua narrativa como veículos de um tempo primitivo esquecido.¹⁷⁷

O mundo de Kafka, diz Benjamin (2012a, p. 148), é o “das chancelarias e dos arquivos, das salas mofadas, escuras, decadentes”, onde habitam seres submetidos a uma lei de esquecimento; são seres deformados e abandonados à sua própria sorte, que se escondem à luz de sua condição desprovida de poder, engolidos pela burocracia, como o réu Josef K. de *O Processo* (*Der Prozess*), impossibilitados – por mais velozes que sejam – de entregarem a mensagem, como o súdito do conto “Uma mensagem imperial” (“*Eine kaiserliche Botschaft*”), incrivelmente estranhos, como Odradek, de “A preocupação do pai de família” (“*Die Sorge des Hausvaters*”). Seres que se afundam (e aguardam) na penumbra de um

¹⁷⁷ Segundo George Bataille: “Entre os escritores, Kafka talvez tenha sido o mais maligno: ele ao menos não se deixou pegar!...” (Bataille, 1989, p. 130). Inspirados por essa colocação batailliana que destaca o caráter ‘escorregadio’ da narrativa kafkiana e, conseqüentemente, a sua impossibilidade de redução em um conjunto de análises interpretativas, salientamos que, no presente tópico, buscamos explicitar o papel fundamental do esquecimento na leitura que Benjamin realiza no ensaio sobre Kafka. Contudo, ressaltamos que estamos cientes dos aspectos judaico-teológicos da interpretação benjaminiana de Kafka que dialoga com questões sobre a doutrina (*halakhá*) e o seu léxico de comentários (*hagadá*) e que, como um espectro incontornável, por vezes, esse teor se faz presente.

mundo anterior, em que o primitivismo de seu gestual, de suas formas indiscerníveis ou animalescas, conforme tentaremos demonstrar adiante, aponta para o retorno de uma dimensão esquecida que perturba e desarticula (mesmo que momentaneamente) toda uma ordem de coisas estabelecidas pelo progresso inerente à humanidade¹⁷⁸.

Segundo Gagnebin, Benjamin confere às figuras kafkianas “do esquecimento e do esquecido” (Gagnebin, 2011, p. 68) uma dupla significação:

[...] enquanto manifestações do esquecimento, essas personagens são testemunhas de um mundo primitivo “hierático”, “pré-histórico”, que não conseguimos integrar e que só pode surgir como uma ameaça imemorial; mas elas só são verdadeiramente ameaçadoras porque tiveram que ser esquecidas, recalçadas, diz Benjamin. Elas também são as únicas que poderiam ajudar. Sua deformidade nasce dessa violência, talvez necessária ao desenvolvimento da civilização, que tentou submetê-las e só o conseguiu pela denegação do esquecimento. (Gagnebin, 2011, p. 68)

Benjamin descobre na literatura de Kafka um mundo povoado de criaturas esquecidas que revelam, sobretudo na sua deformidade (*Entstellung*), a potência transformadora que reside naquilo que foi recalçado, esquecido, preterido para que outra ordem – oposta àquela já existente – viesse à luz. Justamente por isso eles são ameaçadores, pois mesmo à sombra do discurso dominante, eles continuam a demonstrar – como relâmpagos dotados de uma culpabilidade ancestral – a face deformada e rechaçada pela realidade. É, desse modo, a repetição do eterno confronto entre o mágico e o moderno, isto é, entre a supressão do mágico, ou seu desencantamento, diante da dominância moderna pautada na instrumentalização e racionalização da natureza. Tudo isso parece se assentar como um dos panos de fundo da leitura que Benjamin realiza de Kafka.

A narrativa de Kafka parece demonstrar que os restos mágicos e deformados dessa ancestralidade culpada continuamente ressurgem nas figuras da deformação, exigindo que diante do instrumentalismo do pensamento dedutivo o sujeito moderno se veja atormentado diante dos traços dessa antiga e primitiva temporalidade. Violentados, essas criaturas permanecem a encantar (e incomodar), tal como o artista do trapézio¹⁷⁹ de gestos habilidosos e perfeitos que, escondido no isolamento do alto da cúpula de um teatro de variedades, mantém a perfeição hierática daqueles que, até então, conservam a inocência da distância com relação à realidade capital de seu empresário, cujas inquietações se dão no momento em que o

¹⁷⁸ Para Romero Freitas, no artigo “Escrita, doutrina e esquecimento: Kafka e Benjamin”: “Em relação à ideologia do progresso – traço principal do tempo histórico moderno – a literatura de Kafka apresenta uma negação radical.” (Freitas, 2006, p. 169)

¹⁷⁹ A narrativa do artista do trapézio intitulada “Primeira dor”, pode ser encontrada na coletânea de contos kafkianos *Um artista da fome/ A construção* (1998), traduzida por Modesto Carone e publicada pela Companhia das Letras.

trapezista se questiona sobre o seu fazer artístico. Além disso, a colocação kafkiana que revela o longínquo silêncio do trapezista no alto de sua cúpula, e que “de quando em quando um olhar do público se desviava para ele” (Kafka, 1998, p. 09), destaca a esperança de um instante de resistência que, fragilmente, questiona os o discurso dominante da realidade, o capital. Assim, esse longínquo deformado se mantém presente de tal modo na leitura benjaminiana das narrativas kafkianas que Sigrid Weigel (2011) a chamou da tentativa de uma crítica salvadora que reside na resistência da “iluminação dos fenômenos no momento de seu desaparecimento” (Weigel, 2011, p. 544 – tradução nossa)¹⁸⁰.

Para iluminar aquilo que está esquecido, resta a nós o questionamento sobre o que seria essa iluminação senão uma tentativa de Benjamin de colocar em causa a narrativa ordenada da modernidade que, pautada no progresso, relega ao esquecimento tudo aquilo que foge aos seus modelos de dominação. Desse modo, Kafka, por excelência, coloca-se como um dos narradores da impossibilidade de um esquecimento irrestrito do que não condiz com as normas anacrônicas da nascente sociedade moderna. Ele suscita, assim, um mal-estar na própria configuração da temporalidade moderna sujeita aos retornos constantes daquilo que ela buscou recalcar, qual seja, o elemento místico, mágico e primitivo que se contrapõe à racionalidade instrumental.

O esquecimento representado por essas forças arcaicas da deformidade “não é nunca um esquecimento meramente individual” (Benjamin, 2012a, p. 169); pelo contrário, em Kafka, ele assume um aspecto coletivo ligado à permanência de um mundo primitivo que, na noção benjaminiana do tempo enquanto entrecruzamento do outrora no agora, faz-se necessário à consolidação do próprio mundo presente. Nesse sentido, poderíamos apontar para uma ressonância de Benjamin em Gilles Deleuze e Félix Guatarri (2003), na obra *Kafka: para uma literatura menor*, no ponto em que os pensadores franceses caracterizam a literatura “menor” de Kafka como detentora de um “valor colectivo” que se volta para o “campo político” (Deleuze; Guatarri, 2003, p. 40). Assim, especulando com o alcance político da literatura kafkiana, enfatizamos o papel dessas criaturas esquecidas e deformadas pela violência da consolidação de uma temporalidade que se coloca oposta aos encantos do mágico como a ideia da permanência de um primitivismo encantado que, conforme ressalta Anders, “*desloucha* a aparência aparente normal do nosso mundo louco, para tornar visível a sua loucura” (Anders, 2007, p. 15). *Deslouchar*, deslocar, transgredir a aparência mesma da realidade que intenta a ordenação da cadeia dos fatos na linearidade própria das narrativas de

¹⁸⁰ “*Beleuchtung von Phänomenen im Moment ihres Verschwindens*” (Weigel, 2011, p. 544).

consolo que buscam atribuir sentido para um mundo no qual os sentidos não são mais possíveis, talvez seja essa a potência restante na animalidade e gestualidade dos habitantes do mundo de Kafka que instauram um estranho sucedâneo de esperança para aqueles que não mais a possuem¹⁸¹ e trazem, numa leitura benjaminiana, a imagem de uma culpa arcaica da qual a humanidade não pode se libertar.

Impossibilitado de se libertar da culpa original, resta à “escrita de Kafka” significar-se como um “modo coletivo de ‘remexer’ nos objetos esquecidos” (Freitas, 2006, p. 171-172), modo fracassado, pois não há atividade racional suficientemente forte diante do caráter indefinido (ou alegórico) que a realidade assume ao ter como sustentação a perda irreparável do sentido¹⁸². Resta então apenas a construção de sentidos efêmeros que servem de paliativos à situação desoladora. Contudo, parece-nos que é diante dessa perda irremediável que Kafka apresenta os seus personagens decadentes como uma espécie de sucedâneo esquecido daquilo que anteriormente funcionou como sustentáculo do homem e, conseqüentemente, da realidade. Mas, ao apresentá-los de modo deformado – como, por exemplo, Odradek, “o mais estranho bastardo gerado pelo mundo pré-histórico” (Benjamin, 2012a, p. 171), cujo aspecto é de “um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios” (Kafka, 1999, p. 43) –, Kafka acentua, de modo paradoxal, a impossibilidade de que essa antiga tradição possa, a seu modo, dar conta da indeterminabilidade do presente. Ou, como acentua Bataille, diante da ausência de consciência em um mundo marcado pela atividade automática do trabalho alienado, Kafka, ao fim e ao cabo, “quis que a existência de um mundo sem razão, cujos sentidos não se ordenam, continuasse a existência soberana” (Bataille, 1989, p. 137). Assim, revela-se, deste modo, a insuportável ausência de sentido característica da transitoriedade da modernidade que relega ao ser humano a frustrada tentativa infinda de expiação de uma culpa desconhecida.

Sentar-se diante desse mundo primitivo e encarar as figuras recalcadas que dele brotam no instante em que o esquecimento demonstra a sua força ancestral e a sua presença insuperável na construção do tempo de agora parece-nos ser uma das tarefas que Benjamin

¹⁸¹ Nesse sentido, Gagnebin ressalta que nessas figuras da decadência reside “o caminho de uma esperança possível” (Gagnebin, 2011, p. 68).

¹⁸² Podemos pensar essa desolação que assola os escritos kafkianos em proximidade com a negatividade regente da obra celaniana, pois para o poeta, também não há atividade racional, memorialística ou linguística forte o suficiente para reparar a destruição da barbárie e restituir aos mortos um local de presença no mundo. Desse modo, tal como Kafka – que também se decidiu pela escrita em alemão –, Celan adentra em um insuficiente jogo alegórico na tentativa de travar um diálogo com a negatividade do cadáver (o deformado) que toma de assalto a sua poesia. Entretanto, se o referencial kafkiano se estabelece na perda da imediaticidade travado com o Divino que relegou ao homem o estado de criatura deformada, em Celan, por sua vez, o referencial se estabelece com a dureza da realidade assolada pela barbárie que, radicalmente, reduziu os cadáveres ao mínimo de seus restos.

procurou desvendar com sua leitura de Kafka. Ao propor esse mesmo esquecimento como um aspecto determinante da narrativa kafkiana, capaz de demonstrar que para além dos benefícios do progresso tecnológico, advindo da racionalidade dominante da modernidade, subsistem aspectos deformados de um mundo sagrado, mágico e primitivo que teimam em retornar, dando a possibilidade de visualizarmos que os temores da ancestralidade mágica-natural, mesmo que deformados e cambiantes, ainda permanecem ativos na esfera da modernidade. Desse modo, o esquecimento parece atuar como uma contraparte constitutiva do tempo presente, ressaltando que esse mesmo tempo não conseguiu se emancipar por inteiro dos efeitos do mágico, subsistindo, assim, próximo às “Teses”, à necessidade de dar à luz o lado esquecido (ou deformado) da história.

3.2.4 A narração, a memória e a experiência

Buscamos, assim, destacar algumas figuras benjaminianas como emblemas da relação estabelecida entre a memória e o esquecimento, tal como o colecionador que se aproxima de método memorialístico inerente à sua atividade enquanto retira das coisas o seu valor de uso e imputa a elas um valor afetivo, ligado, sobretudo, à preservação dos rastros de memória contidos no próprio objeto e à consolidação de uma “nova” memória advinda do encontro com esse mesmo objeto. Também percorremos a trama proustiana da *mémoire involontaire* para demonstrarmos que na leitura de Benjamin esse processo de rememoração desprovido da vontade consciente do sujeito se liga mais a uma espécie de esquecimento criativo – ou feliz, para dizermos com Nietzsche – do que ao tecido mesmo da memória que advém da vontade ativa do lembrar. Na sequência, passamos por Kafka a fim de especularmos, em tons benjaminianos, a existência de um mundo primitivo esquecido que, volta e meia, teima em retornar, trazendo à luz criaturas decadentes/animalescas que colocam em xeque a primazia atribuída à linearidade do progresso na trama da história e, conseqüentemente, do pensamento racional moderno. Esse percurso nos trouxe, indelevelmente, à questão que julgamos motriz da dinâmica da memória-esquecimento em Benjamin, a saber, se persiste a possibilidade da narração mediante a sua dissolução nos meandros da mudança paradigmática da sociedade moderna em um constructo social em que a transmissão da experiência partilhada no seio da comunidade (*Erfahrung*) não é mais possível. Como vimos, as narrativas de Proust e Kafka tornam-se indispensáveis para o desvelamento de tal questão. Resta-nos, então, investigar até

que ponto Celan – no que diz respeito às aproximações e aos distanciamentos com a postura de memória e esquecimento já vista nesses dois narradores – também lida com essa impossibilidade de transmissão e de inserção em uma determinada tradição.

No ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (“*Der Erzähler Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*”), de 1936, dividido em dezenove tópicos, Benjamin discute acerca da figura do narrador tradicional calcada na primazia da narratividade oral substituída na modernidade pelo romance enquanto gênero narrativo moderno por excelência, caracterizado pelo isolamento típico do sujeito moderno imerso na solidão da experiência individual. Inicialmente, trata-se do diagnóstico da modificação de um gênero literário e, conseqüentemente, da perda da possibilidade de uma experiência autêntica (*Erfahrung*) transmitida – de boca em boca – pela narração oral, especificamente atribuída, conforme aponta o pensador berlinense, por aquele que “tem muito a contar” e “que conhece as histórias e tradições” (Benjamin, 2012a, p. 214) de seu país e de seus concidadãos¹⁸³.

Nesse sentido, destaca-se a figura desse narrador tradicional enquanto portador e suporte de transmissão da experiência adquirida no trato com uma “longa tradição de memória oral e popular, o que lhe permite escrever e contar aventuras representativas de experiências (*Erfahrungen*) das quais todos os ouvintes/leitores podem compartilhar numa linguagem comum” (Gagnebin, 2014, p. 220). Inserido nessa tradição – cujo início é datado na *Odisséia* homérica –, o narrador se inclui numa dimensão social na qual uma temporalidade pré-capitalista se coloca distante da alienação destrutiva da vivência pautada pelo capital que, de modo geral, não apenas impossibilita o fortalecimento dos laços comunitários, mas os destrói ao reduzir o sujeito à solidão de sua individualidade. É, justamente, nessa temporalidade oposta ao tempo do capital, que a narrativa oral “floresceu num meio artesão” como “uma forma artesanal de comunicação” (Benjamin, 2012a, p. 221), isto é, configurou-se uma forma plena de comunicabilidade que transcendeu a mera comunicação de informações. Assim, na plenitude da comunicação da atividade da narração oral, narrador e leitor encontraram-se dispostos a experienciarem o mesmo tempo, algo totalmente oposto à estrutura do romance moderno, pautado pelo isolamento da vivência de leitura.

O espaço do narrador tradicional é o de um “lembrar infinito e coletivo” (Gagnebin, 2014, p. 221) marcado pela transmissão das experiências do passado como um modelo válido

¹⁸³ Detlev Shöttker, no verbete “*Der Erzähler*”, esclarece que a figura do narrador se refere à “pessoa real que relata sobre o passado ou suas próprias experiências.” (“*die reale Person, die über die Vergangenheit oder die eigenen Erfahrungen berichtet.*”) (Shöttker, 2011, p. 559 – tradução nossa)

de orientação social¹⁸⁴. Desse modo, na sociedade pré-capitalista, a comunicabilidade das experiências fecunda um campo social pleno de trocas advindas do encontro entre aquele que narra e aqueles que o escutam, assentando a atividade da narração oral na relação de reciprocidade entre o narrador e o ouvinte e configurando uma espécie de pacto entre esses dois agentes. É, portanto, um contrato que se fundamenta sob o seguinte quarteto: *narrar* a experiência, *escutar* aquilo que foi narrado, *conservar* na memória a narração e, posteriormente, *transmitir* aquilo que foi conservado.

Evidentemente esse contrato prevê a fluidez dos agentes, pois o ouvinte que escuta e conserva tem a tarefa de se tornar um narrador e transmitir a narração rememorada enquanto uma experiência que se destina à coletividade. Assim, a narrativa oral torna-se um organismo vivo transmissível de geração em geração, garantindo o caráter de permanência da memória como arquivo e modelo de armazenamento dos rastros experienciais. Contudo, não se trata de um arquivamento em que as narrativas permanecem em estado de inércia, mas, pelo contrário, de um armazenamento de narratividades que conservam em si uma potência (*vis*) de rearticulação da sociedade. No caso específico da narrativa oral, parece se tratar da consolidação de narrativas que possuem a potência de ordenação dos seres humanos em estruturas comunais marcadas pela troca de experiências comunicáveis. Desse modo, torna-se claro o alcance político e antropológico da narração em Benjamin na reordenação do real, seja no alcance individual do contar histórias como reafirmação ontológica do sujeito perante o mundo, ou, conforme destaca Gagnebin ao caracterizar esse processo de narração, seja na escuta, na conservação e na transmissão como ações de preservação da memória dos homens diante da finitude inerente à singularidade da vida. Nesse contexto, “a violência ou o poder (em alemão, *Gewalt*) da morte obriga aos homens, mortais [...] a se perguntarem se têm algo a transmitir que não se extingue com cada existência individual” (Gagnebin, 2014, p. 225). Há, assim, ao fim e ao cabo, um desejo de preservação do humano diante da transitoriedade promovida pela certeza da morte. Desejo que irá se concentrar, sobretudo, na efetividade da relação estabelecida entre a *memória* e a *transmissibilidade* do conteúdo proveniente da recordação.

Na teoria da narração em Benjamin, a morte assume um aspecto paradoxal, pois, se por um lado ela deve ser combatida por um desejo de memória que anseia pela sua

¹⁸⁴ Gagnebin, no ensaio “O trabalho de rememoração de Penélope”, ressalta, entre outros aspectos, a importância da dimensão “*antropológica* da narração em Benjamin.” (Gagnebin, 2014, p. 220). Compactuamos com essa visada no sentido em que visualizamos a problemática da narração em Benjamin fundamentada, sobretudo, no diagnóstico das mudanças dos paradigmas de orientação social que determinavam a organização das sociedades humanas.

transmissibilidade e compartilhamento no círculo social, por outro, é justamente a sua iminência que confere ao narrador moribundo “sua autoridade” (Benjamin, 2012a, p. 224). Abre-se, diante do sujeito para a morte nessa sociedade artesanal – cuja própria relação do indivíduo e do coletivo perante à verdade mortuária é diferente daquela da sociedade moderna¹⁸⁵ –, uma semântica da memória que repousa nos acontecimentos de uma vida vivida que se torna plenamente transmissível àqueles que velam o moribundo à beirada da cama. É nesse instante, diz Benjamin, que, diante dos olhos do que está à beira da morte – e dos ouvidos dos que lhe estão próximos –,

[...] desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele havia se encontrado sem dar-se conta disso –, o inesquecível aflora de repente também em suas expressões e olhares, conferindo a tudo o que lhe dizia a respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui, ao morrer, para os vivos ao seu redor. (Benjamin, 2012a, p. 224).

É também um instante no qual memória e morte fazem as pazes ao tornarem transmissíveis e compartilhadas as experiências de uma vida que, sob a autoridade da morte, torna-se um saber que se mantém vivo na memória dos viventes. Contudo, como veremos adiante, parece-nos que, na esteira de Benjamin, esse ritual de memória e transmissão do que foi lembrado, enquanto uma experiência mais vasta a ser compartilhada no cerne social, perde-se diante da transformação da sociedade artesanal ocorrida na modernidade e, como consequência de tal modificação social que afeta diretamente a relação do sujeito com a memória, transmutam-se os gêneros literários, principalmente em sua relação social com a experiência da morte, como exemplificado no início do ensaio “Experiência e Pobreza”.

Nesse ensaio de 1933, Benjamin argumenta que, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, coloca-se em evidência não apenas a impossibilidade da narração por parte dos soldados que retornavam dos campos de batalha “mudos” e “mais pobres de experiências partilháveis” (Benjamin, 2012, p. 86), como também oblitera a experiência artesanal da morte, transformando-a em algo impossível de ser verbalizado, pois retornando da desolação dos campos de batalha onde a morte em massa se torna um contraponto à morte ambientada nos seios familiares, os soldados não possuem a condição de narrar as suas experiências para

¹⁸⁵ Nas sociedades artesanais, a morte era tida como um acontecimento normal e tratada com familiaridade no seio social, de modo que as pessoas morriam dentro da própria casa cercadas pela família e pelos amigos. A morte era entendida como um dos ritos de passagens inerentes à condição humana. Entretanto, na modernidade, rompe-se com a ideia da morte, evita-se falar sobre a morte e, sobretudo, tem-se a necessidade de que, afastada da sociedade, as relações sociais aconteçam sem que se tenha a morte como o horizonte certo. Na seguinte passagem de “O Narrador”, Benjamin ressalta essa modificação ao afirmar que “Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo”, por sua vez, na modernidade, “a morte é expulsa para cada vez mais longe do universo dos vivos” (Benjamin, 2012a, p. 223-224).

transformá-las em um amplo saber direcionado às comunidades; pelo contrário, devido ao trauma adquirido nos campos e o agigantamento da técnica utilizável a fins de destruição¹⁸⁶, o homem se ensimesma, afunda-se na solidão de si mesmo. Torna-se, para ele, impossível a narração dos fatos experienciados. Ainda que conseguisse narrar o horror dos campos de batalha, ele sentiria o temor de que ninguém quisesse ouvi-lo. Desse modo, a antiga experiência das comunidades transforma-se na experiência do indivíduo isolado que se fecha no *intérieur* de sua residência, que passa agora a funcionar como um refúgio contra as intempéries destrutivas da realidade exterior, na qual, conforme ressalta Benjamin no “*Exposé* de 1935”, o indivíduo exige o sustentar de “suas ilusões” (Benjamin, 2009, p. 45). É justamente nesse espaço de ilusão que a experiência compartilhada (*Erfahrung*) pela narração no espaço da comunidade cede lugar à vivência (*Erlebnis*) do indivíduo solitário e isolado que busca reconhecer na leitura do romance e em seu *intérieur*, sobretudo na decoração efusiva das pelúcias, bordados e excessos de personalização¹⁸⁷, a possibilidade ilusória da recuperação de um antigo sentido de pertencimento comunal superado pela despersonalização e pela frieza da divisão social do trabalho.

Retornando à temática sobre o trauma adquirido por esses combatentes da Primeira Guerra Mundial, Assmann oferece uma definição precisa da experiência traumática e sua relação com a memória. Entendendo a memória enquanto vetor indispensável à narrativa oral e, posteriormente, à sua transmissibilidade, ao lermos, amparados por Assmann, o trauma “como uma inscrição corporal que permanece inacessível à transcodificação em linguagem e reflexão e, portanto, [que] não pode ganhar o *status* de recordação” (Assmann, 2011, p. 297), podemos inferir o rompimento do pacto pré-estabelecido entre o narrador e o ouvinte. Assim, graças à impossibilidade da conversão da experiência traumática em relato a ser transmitido e, principalmente, conservado na memória comunal como uma potência de rearticulação da

¹⁸⁶ Acerca disso, Gagnebin acrescenta que “a sujeição do indivíduo às forças impessoais e todo-poderosas da técnica” faz com que o indivíduo – diante da rapidez das modificações promovidas pelos avanços tecnológicos – não seja capaz de “assimilar essas mudanças pela palavra” (Gagnebin, 2011, p. 59).

¹⁸⁷ Podemos, na esteira de Gagnebin, entendermos esse período como a tentativa desesperada de no *intérieur* apinhado de objetos pessoais “iniciais bordados num lenço, estojos, bolsinhos, caixinhas” (Gagnebin, 2011, p. 60) reencontrar uma morada, uma comunidade, um espaço de troca de saberes próprio à organização comunal que foi irremediavelmente perdido com a violência da despersonalização do sujeito perante à demanda do capital. Pensando com Herbert Marcuse, é possível avistamos uma radicalização dessa despersonalização do sujeito ao apontarmos o endurecimento dos laços entre os seres humanos e as estruturas do capital de modo que, desempenho do indivíduo passa a determiná-lo enquanto tal, revelando assim o aumento radical da repressão (psíquica) sobre os trabalhadores (as). Assim, convém ressaltamos que Marcuse (1975), em *Eros e Civilização*, determina esse movimento de despersonalização e repressão sob a batuta do conceito de *princípio de desempenho* do seguinte modo: “O princípio de desempenho, que é o de uma sociedade aquisitiva e antagônica no processo de expansão, pressupõe um longo desenvolvimento durante o qual a dominação foi crescente e racionalizada: o controle sobre o trabalho social reproduz agora a sociedade numa escala ampla e sob condições progressivas.” (Marcuse, 1975, p. 58)

sociedade – característica antropológica da narração oral –, o trauma sentencia o indivíduo ao cárcere de si mesmo consigo mesmo, na solidão de suas perturbações e nas impossibilidades do falar¹⁸⁸.

Diante do exposto acima, torna-se evidente a importância da memória na configuração da narrativa oral. Segundo Benjamin, a relação entre ouvinte e narrador “é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (Benjamin, 2012a, p. 227). Assim, a possibilidade de permanência e transmissibilidade do que foi narrado confronta não apenas o inevitável desaparecimento das coisas, como também traz à luz um conjunto de relatos orais transmitidos de geração em geração que, indelevelmente, coloca-se como um outro discurso perante à escrita tradicional da história que, grosso modo, assume a perspectiva moderna pautada em um processo de tradição que prioriza a escrita dos vencedores. Desse modo, a memória – em conjunto com a narração – assume um amplo aspecto na teoria benjaminiana como crítica de um dizer dominante, conferindo à figura do narrador uma espécie de potência salvífica dos acontecimentos preteridos pelo discurso dominante da história, ao passo que ele, o narrador, adquire tons teológicos, tornando-se a figura do Justo, aquele cuja atividade narrativa salva “tão completamente que se possa deixar de conservar, de arquivar, de classificar, de manter” (Gagnebin, 2014, p. 231).

Esse salvar completamente aproxima-se da redenção (*Ersölung*) benjaminiana, no sentido em que a atividade narrativa se lembra tão profundamente daquilo que emerge da experiência que torna permitido “fazer as pazes com o passado” (Gagnebin, 2014, p. 231), integrando-o na ordem do presente não como um constante espinho que volta a perfurar, mas como uma experiência que, após ser felizmente lembrada, pode, enfim, ser redimida e esquecida.

Ilumina-se aqui, brevemente, uma distância intransponível que irá nos guiar daqui para frente entre o percurso final da narração pela boca do justo e da poesia pela boca da vítima, conforme vimos na poética de Celan. Pois na poesia celaniana o justo está morto, ele não pode mais falar de um esquecimento feliz do passado, muito menos de um trabalho de memória que seja capaz de promover a redenção salvando completamente os rastros memorialísticos que emergem da experiência vivida. Esse lembrar celaniano é, antes de tudo, um lembrar que se filia à dor das palavras e que não se liga a tradição nenhuma a não ser

¹⁸⁸ Cabe ressaltar, conforme discutido no capítulo anterior sobre Paul Celan, que especulamos tendo o poeta como exemplo, que o falar (testemunhar) não possui um desejo de renascimento, mas o falar celaniano se aproximaria muito mais de uma obrigação para consigo mesmo e com os mortos no intuito de desafiar a morte e o conseqüente esquecimento da barbárie. E, convém destacar que nessa obrigatoriedade de falar de si como um outro perante a negatividade, o poeta – como a sua linguagem – se decompõe em tons silábicos, constelações corporais, cinzas e impossibilidades perante o aquilo que é indizível.

àquela daqueles que foram barbaramente assassinados. Nesse sentido, o poeta, como Kafka, narra o canto dos deformados, ou melhor, canta o lamento dos corpos deformados que questionam tanto a tradição quanto a transmissibilidade da memória em uma narratividade capaz de reordenar as coordenadas da realidade.

3.3 Ecos da linguagem em Benjamin

Ainda quanto aos temas benjaminianos, cabem algumas considerações sobre as reflexões acerca da linguagem¹⁸⁹ e da tradução. Reflexões que consideramos residir, sobretudo, nos ensaios “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens” (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*), de 1916, e “A tarefa do tradutor” (*Die Aufgabe des Übersetzers*), de 1921¹⁹⁰.

3.3.1 Linguagem: convergências e divergências rumo à língua pura

Inicialmente, convém introduzir que no ensaio de 1916 o pensador apresenta a linguagem como sendo toda a “manifestação da vida espiritual humana” que se volta “para a comunicação de conteúdos espirituais nos domínios em questão: na técnica, na arte, na

¹⁸⁹ Para Uwe Steiner (2011), no verbete sobre “*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*”: “Mesmo que se reconheça a importância excepcional da teoria da linguagem no trabalho inicial de Benjamin, o seu significado para esse trabalho não é facilmente compreendido”, de modo que, o pensador “não tentou explicá-la especificamente, por exemplo, no âmbito de uma filosofia de linguagem elaborada” (Steiner, 2011, p. 594 – tradução nossa) (“*Auch wenn man die herausragende Bedeutung der frühen Sprachtheorie im Werk Benjamins einräumt, ist deren Tragweite für seine Arbeiten im einzelnen nicht ohne weiteres einsichtig*”/ (...) “*und keine Anstalten gemacht, ihn etwa im Rahmen einer ausgearbeiteten Philosophie der Sprache eigens zu explizieren*” (Steiner, 2011, p. 594))

¹⁹⁰ Também é relevante destacarmos que o ensaio “Anúncio da Revista *Angelus Novus*” (*Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus*) (1921 – 1922), revela, no tocante à teoria benjaminiana da linguagem, alguns temas que podem tangenciar e distanciar a figura de Celan. Entre eles podemos destacar a existência de uma crise na literatura e na língua alemã devido à “natureza mecanicista de produções mais recentes” (Benjamin, 2012, p. 43) que, de modo geral, dialoga com a dualidade existente em “O meridiano”; a figura da crítica como modo profundo de conhecimento que põe em causa a própria literatura em seu modo de relação com o mundo; e, em um sentido de distanciamento, a necessidade de um “fazer florescer o novo” (Benjamin, 2012, p. 44) através de uma outra língua aparentada com a tradução, afasta-se do entendimento que ora propomos sobre Celan, no sentido em que, como vimos em “Salmo” e como veremos adiante, a aparente proximidade da língua com a tradução possui, em Benjamin, vertentes teológicas que, no poeta, devido a eclosão radical da barbárie, foram completamente devastadas.

jurisprudência ou na religião” (Benjamin, 2011b, p. 49-50). Porém, comunicação não deve ser entendida como meio (*mittel*) instrumental da linguagem comunicar algo, mas, sim, como meio (*medium*) de conhecimento na comunicação de sua essência linguística através da nomeação. Em outros termos, a essência linguística é comunicada no próprio nome conferido pela linguagem adâmica.

Em carta direcionada ao místico judaico Gershom Scholem, de 11 de novembro de 1916, Benjamin (2011b, p. 162) afirma o seguinte sobre o ensaio desse mesmo ano: “[...] neste trabalho, busco-me confrontar-me com a essência da linguagem e certamente, tanto quanto posso compreender, numa relação imanente com o judaísmo, em especial com o primeiro capítulo do *Gênesis* [...]”. Com tal afirmação, podemos inferir a forte presença da teologia judaica no pensamento benjaminiano acerca da origem e procedência da linguagem. A referência ao *Gênesis* permite pensar uma concepção não instrumentalizada da linguagem que se concentra na atividade de nomeação e não, simplesmente, no ato de comunicar algo. Além disso, em “Sobre a linguagem em geral e a linguagem do homem”, o pensador identifica quatro tipos de linguagem: 1) a divina, ou aquela que cria; 2) a adâmica, referente à nomeação; 3) a língua muda da natureza; e, 4) a linguagem pós-Queda que se torna um meio (*mittel*) de atribuição de significados arbitrários.

As linguagens divina e adâmica aparecem no espaço originário anterior ao paradigma teológico da Queda do estado paradisíaco. No Paraíso, tem-se a *imediaticidade* de comunicação entre as duas linguagens, pois a adâmica responde imediatamente ao ato Divino da Criação na atividade de nomeação das coisas criadas. Todavia, com a Queda ocorre a “perda dolorosa desta imediaticidade, perda que se manifesta, no plano linguístico, por uma espécie de sobredenominação (*Überbenennung*), uma mediação infinita do conhecimento que nunca chega ao seu fim”, conforme explica Gagnebin (2011, p. 18). É justamente com a perda da imediaticidade que surge a “*palavra humana*”, não imediata, “aquela palavra que abandonou a língua que nomeia” (Benjamin, 2011b, p. 67) e, ao invés de nomear, passa a ser um meio para a atribuição de significados cada vez mais arbitrários – uma espécie de linguagem alegórica das coisas.

Em “A tarefa do tradutor”, de 1921, texto dotado de uma forte vertente teológica, as seguintes noções presentes na ideia de tradução: a pura língua, a traduzibilidade e a pervivência. Compreenderemos a possibilidade de a ideia benjaminiana sobre a tradução figurar-se como uma espécie forma que ao transgredir o original se configuraria, ao fim e ao

cabo, tanto como crítica quanto como (re)criação do original¹⁹¹. Assim, especulamos que a pura língua seja o destinatário do ato de tradução que visa a “integração das várias línguas em uma única” (Benjamin, 2011b, p. 112), após a Queda e a perda da unicidade da língua que nomeia. Já a traduzibilidade atuaria como a ideia de uma “propriedade essencial de certas obras” (Benjamin, 2011b, p. 103) e como a capacidade de propiciar a conexão entre o original e a tradução. Por sua vez, a pervivência poderia ser vista não apenas como a propriedade que amplia o alcance e os desdobramentos do original, mas também como a hipótese de ser inserida na dinâmica do lembrar e do esquecer. Isso porque a pervivência pode vir a ser capaz de renovar a existência da obra através da rememoração de seu conteúdo proporcionado pela tradução. Ressaltamos, ainda, que a atividade rememorativa da tradução seja responsável pela superação do caráter de mera vida (*das blosse Leben*) da obra.

Com a análise desses ensaios, procuraremos identificar uma possível consonância não linear entre língua, história e memória no pensamento de Benjamin, com vistas a mapear os traços da origem judaico e da preponderância teológica da linguagem da reflexão benjaminiana acerca da linguagem que se distancia da escrita construída por Celan no curso de sua poética¹⁹².

Em uma importante passagem do “Prefácio epistemológico-crítico” de *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin destaca a concepção não meramente comunicativa da linguagem adâmica ao afirmar que o “ato adâmico da nomeação está tão longe de ser jogo e arbitrariedade que nele se confirma o estado paradisíaco por excelência, aquele que ainda não tinha de lutar com o significado comunicativo das palavras” (Benjamin, 2011, p. 25).

Há, assim, uma instância expressiva que se dota da intensão de se consolidar como um meio (*medium*) que se dirige à comunicação da essencialidade das coisas, ou do “conteúdo espiritual” (Benjamin, 2011b, p. 50) que nelas reside, buscando, nesse primeiro momento da juventude de Benjamin, distanciar-se da ideia de uma linguagem dominada pela pluralidade

¹⁹¹ O próprio Benjamin (2011b, p. 102) define que “a tradução é uma forma” e, nesse sentido, complementa Nascimento (2015, p. 66) que na tarefa do tradutor “o modo como se traduz” é decisivo para o sucesso da forma da tradução. Pensamos esse modo como um transgredir o original visando, sobretudo, a própria (re)criação desse original com vistas à sobrevivência da obra e, fazendo jus ao aspecto positivo do teológico de Benjamin (que não existe em Celan), o (re) encontro com a pura língua. Ademais, na pervivência que é, sobretudo, “transformação e renovação” (Benjamin, 2011b, p. 107), ocorre a modificação do original, algo que nos legitima a falar na transgressão desse original em prol da (re)criação da obra.

¹⁹² Cabe lembrar que em alguns poemas Celan parece, como Benjamin, remeter-se a temas da teologia judaica, como foi visto na análise do poema “Salmo”, de *A rosa de ninguém*, sobretudo na primeira estrofe que diz o seguinte: “Ninguém nos moldará de novo em terra e barro/ Ninguém animará pela palavra o nosso pó./ Ninguém” (Celan, 1993, p. 103) [*Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm/ niemand bespricht unsern Staub./Niemand*] (Celan, 1993, p. 102). Contudo, como buscamos demonstrar, trata-se de uma espécie de reversão da prece teológica, isto é, parece-nos que, no poema, Celan não procura a remissão à esperança de restauração dos mortos por meio da intervenção teológica, pelo contrário, talvez a letra celaniana diga respeito ao abandono transcendental que acometeu os seus pares diante da monstruosidade do extermínio inevitável.

ou pela arbitrariedade dos significados para, enfim, repousar na tranquilidade daquilo que por ser essencial não pode não ser senão a coisa mesma. Desse modo, configura-se na língua adâmica uma relação imediata entre a essência das coisas e a linguagem que tem como inerente aquilo que de essencialidade é comunicável na linguagem. Conforme ressalta Roscoe-Bessa, nesse ensaio Benjamin aposta em “um conceito de linguagem que não considera a comunicação como um discurso racional e como veiculação das coisas e sim como manifestação do absoluto e que traz em si, como objetivo, sua própria realização” (Roscoe-Bessa, 2004, p. 30), revelando, desse modo, a ideia de uma linguagem como meio que se comunica a si mesma, pautada na plenitude da “imediaticidade de toda comunicação espiritual” (Benjamin, 2011b, p. 54).

Imediaticidade (*Unmittelbarkeit*) essa que, ao fim e ao cabo, Benjamin relaciona com a ideia de magia e, conseqüentemente, com seu caráter de infinidade. Assim, na trama complexa que a linguagem adquire nesse escrito da juventude, imediaticidade e infinidade se articulam de modo a propor uma ideia de linguagem essencial que não pode, de modo algum, ser condicionada pelo caráter exterior como um simples instrumento de comunicação; pelo contrário, deve-se remeter (ou de se fazer ouvir) a uma linguagem onde a interioridade se faz presente na própria língua e, desse modo, o homem “comunica a sua própria essência espiritual (na medida em que ela seja comunicável) ao *nomear* todas as outras coisas” (Benjamin, 2011b, p. 54).

A magia, enquanto imediaticidade da comunicação da essência das coisas na própria linguagem, funda-se na ideia do privilégio do *medium* enquanto modo de comunicação que impossibilita a consolidação da linguagem dentro de um complexo de relações instrumentais que, de modo geral, visam à exterioridade e não à interioridade ou à imediaticidade daquilo que é expresso pela essência. Desse modo, na esteira de Winfried Menninghaus (1995), em *Walter Benjamins Theorie der Sprach Magie*, podemos salientar que a intenção benjaminiana, no ensaio de 1916, é a de construir uma visada mágica da linguagem que se afasta, ao se apoiar no hermetismo místico do Velho Testamento, da corrente de sua instrumentalização calcada na noção do meio (*mittel*) como um fim determinado que caracteriza a impossibilidade de sua construção sem uma devida mediação. Ao passo que nessa linguagem instrumentalizada se configura, segundo Benjamin, “a concepção burguesa da linguagem” (Benjamin, 2011b, p. 55).¹⁹³ Não obstante, no jovem Benjamin, visualizamos a tentativa da

¹⁹³ Como já discutimos anteriormente, ao aproximarmos e distanciarmos Celan e Hölderlin, tendo Heidegger como mediador, o conflito entre uma linguagem dita tradicional (Heidegger) ou pura (Benjamin) e a linguagem enquanto meio de transmissão de informações e conteúdos que visam o exterior é uma preocupação constante do

elevação de uma linguagem imediata – que comunica os conteúdos espirituais e não simplesmente constructos informativos –, fincada na tradição oriunda da Gênese, em que a criatura – portadora do dom da nomeação – não apenas nomeia a coisa em sua imediaticidade, no aqui e agora do objeto, mas também nomeia “*a essência espiritual do homem se comunica a Deus*” (Benjamin, 2011b, p. 55). E “a essência espiritual que se comunica é a língua” (Benjamin, 2011b, p. 56). Tem-se, então, o nível máximo de pureza de uma linguagem (mágica/mística) que, comunicando-se a si mesma, coloca-se como uma instância de comunicação espiritual imediata.

Mais adiante, em uma passagem determinante do ensaio, Benjamin salienta que o

[...] o nome garante que a *língua é pura e simplesmente* a essência espiritual do homem; e é somente por isso que o homem é, entre todos os seres dotados de espírito, o único cuja essência espiritual é plenamente comunicável. É isso que fundamenta a diferença humana entre a linguagem humana e a linguagem das coisas. (Benjamin, 2011b, p. 56)

Vemos, portanto, a preponderância do nome na linguagem adâmica como garantia da pura língua capaz de comunicar a essência espiritual na própria linguagem em um mundo dotado de plena magia, isto é, num horizonte para o qual a experiência mágica da nomeação se fazia possível em uma relação de imediaticidade com as coisas e com o divino, no sentido em que a “criação divina completa-se no momento em que as coisas recebem seu nome do homem, a partir de quem, no nome somente a língua fala” (Benjamin, 2011b, p. 56). Há, na figura adâmica enquanto “Aquele-que-dá-nome”, a idealidade mística de uma criatura (co)criadora, participante do instante único da criação das coisas, nomeando-as como instâncias para as quais um único e pleno significado se dá na linguagem. Assim, aqui, nessa tripla-imesiaticidade entre criador/criatura/criação fornecida pelo nome (a essencialidade pura na própria linguagem), faz-se a magia da língua no designar a si mesma enquanto o *medium* “que torna possível que algo se comunique” (Liesen, 2014, p. 246). Comunicar a essência espiritual da própria linguagem em uma “*comunicabilidade pura e simples*” (Benjamin, 2011b, p. 58), alheia à arbitrariedade e à falta de imediaticidade que advirá, posteriormente, com a perda da possibilidade da nomeação.

pensamento. Obviamente que a obra heideggeriana *Língua da tradição e língua técnica* (1999) trata de temas relevantes à época na qual foi escrita e discute, inclusive, os impactos da técnica moderna, já em um elevado grau de desenvolvimento, sobre a língua da tradição ou da poesia; contudo, é preciso considerar a existência de uma preocupação similar no ensaio benjaminiano datado de 1916 onde os primeiros indícios de uma dominância tecnológica sobre os diversos campos da atuação humana (inclusive a língua – distante de sua essência espiritual) já se tornara evidente e, como se sabe, preocupação constante dos escritos benjaminianos que viram a seguir, sobretudo, os trabalhos sobre Baudelaire nas décadas de 20 e 30.

Como veremos a seguir, é justamente essa potencialidade mágica residente na atividade da nomeação que, não obstante, confere à teoria benjaminiana da linguagem tanto um parentesco¹⁹⁴ com a teologia quanto um posicionamento epistemológico que situa a linguagem humana num patamar superior às demais, pois ela parece se consolidar enquanto via-de-regra teológica para a demarcação do humano como nomeador (revelador) do mundo a si mesmo no instante em que ele o conhece¹⁹⁵. Assim, com a capacidade efetiva de no nome *revelar-se a si mesma* e a um outro, ocorre aquilo que nas demais linguagens, especialmente naquelas cujo caráter instrumental (*mittel*) assume a preponderância nas relações de significação, é impossível: uma equiparação imediata entre espírito e linguagem “de modo que aquilo que existe com mais força na linguagem, aquilo que está melhor estabelecido, *aquilo que é*, em termos de linguagem, mais pregnante e inarredável, em suma, o que mais se exprime, é ao mesmo tempo o espiritual, em sua forma pura.” (Benjamin, 2011b, p. 59, grifos nossos).

Torna-se impossível, então, não nos aproximarmos do sabor romântico da oposição entre os modelos de representação (*Darstellung*) simbólico e alegórico que, posteriormente, será determinante no percurso teórico de Benjamin. Parece-nos, assim, inicialmente, a afirmação da linguagem humana enquanto revelação simbólica do mundo, de modo que significado e significante encontram-se imediatamente unidos pela potência reveladora do nomear sem que haja a mínima possibilidade de que a relação íntima/sagrada entre esses dois denominadores caminhe por desvios. Falando em paralelo com Tzvetan Todorov (1979), em *Teorias do símbolo*, podemos inferir que Benjamin, inspirado pelos românticos Schelling e Goethe, talvez busque assentar a sua noção de linguagem adâmica na pureza da representação simbólica calcada na certeza de que o “símbolo é” ao realizar, imediatamente, “a fusão significante-significado” (Todorov, 1976, p. 217). Contudo, como se sabe, diante do desejo de conhecimento do bem e do mal, essa magia da pura língua como revelação do mundo no nome se perde, configurando o instante paradigmático da “Queda” do homem de seu estado paradisíaco – o Pecado Original – e, conseqüentemente, o rompimento da imediatez da

¹⁹⁴ Talvez não se trate, tão somente de um parentesco, mas, principalmente, de uma zona de indiscernibilidade, de modo que o nome é revelação da essência espiritual e a revelação se dá no nome capaz de tornar comunicável essa mesma essência. Ao passo que Benjamin anuncia que “a essência espiritual mais elevada, tal como ela se manifesta na religião, repousa puramente sobre o homem e sobre a linguagem no homem” (Benjamin, 2011b, p. 59), linguagem essa que não é senão, como estamos tentamos demonstrar, a pura língua da nomeação. Ademais, o pensador ressalta ainda que a linguagem humana – mesmo que dotada da imediatez no dizer a essência na própria língua – é extremamente limitada diante da linguagem criadora de Deus. (cf: Benjamin, 2011b, p. 62)

¹⁹⁵ Benjamin (2011b, p. 61), sussurra essa potencialidade epistemológica do nome no homem em uma instância secundária, submetida aos desígnios de Deus onde a relação do nome com é absoluta, porque no divino o nome é idêntico à palavra que cria; no homem, por sua vez, o nome é idêntico (imediate) àquilo que ele conhece.

relação entre o humano e o divino. Perde-se o antigo estado adâmico da proximidade com o divino, onde o homem era capaz de nomear as coisas conhecendo-as na imediaticidade de sua essência espiritual. Diante de tal perda, a natureza e as coisas, cuja linguagem é muda – isenta de sonoridade –, adentram em um estado perpétuo de luto.

De acordo com Benjamin, “A natureza caída está de luto porque é muda. Mas é a inversa dessa frase que nos leva mais fundo até à essência da natureza: é a sua tristeza que a torna muda” (Benjamin, 2011, p. 242). A natureza se entristece diante do silenciar de sua linguagem e perante a perda da capacidade nomeadora do humano, pois era através da sonoridade do nome que ela não apenas se dotava de voz, como se encontrava em copertencimento ao momento no qual se revelava ao humano a possibilidade de conhecimento imediato do mundo. Uma vez silenciada, a palavra muda da natureza permanece infinitamente longe da palavra criadora – a linguagem de Deus – e, assim, se lamenta diante da impossibilidade da tradução de sua linguagem imperfeita para “uma língua mais perfeita” (Benjamin, 2011b, p. 65), a saber, a língua humana que no nome alcançava a essência da natureza muda. Diante dessa decadência, ambos, o humano e a natureza, distanciam-se do modelo paradisíaco do tempo primordial/absoluto e adentram na história marcados, sobretudo, pela transitoriedade¹⁹⁶. Desse modo, perde-se qualquer possibilidade da linguagem humana configurar-se novamente como uma língua de imediaticidade e comunicabilidade essenciais. Isso porque a linguagem fica marcada pelo mesmo destino imputado ao homem e à natureza, pois não há mais a possibilidade de ela se configurar como uma relação imediata entre significado e significante – o modelo simbólico de representação perdeu o seu vigor perante o pecado original –, restando, tão somente, uma linguagem caída que julga a fim de conhecer. E ela está inserida na pluralidade das línguas e dos sentidos sobressalentes após a Queda e constituída, sobretudo, pela perda da imediatez. Desse modo, marcada pelo pecado original, a linguagem, que no estado paradisíaco se ligava de imediato à essencialidade/interioridade que reside na própria língua, torna-se uma tentativa de imitação da antiga linguagem, constituindo-se como a “*palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia” (Benjamin, 2011b, p. 67).

¹⁹⁶ Segundo Susan Buck-Morss (1981), em *Origen de la dialectica negativa*, Adorno ao comentar a relação entre história e natureza desenvolvida por Benjamin, ressalta que o “momento de transitoriedade, escreveu Adorno, era o ‘ponto mais profundo aonde convergiam história e natureza’” (Buck-Morss, 1981, p. 127 – tradução nossa) [“(...) momento de transitoriedad, escribió Adorno, era ‘el punto más profundo en donde convergen historia y naturaleza’”. (Buck-Morss, 1981, p. 127)]

Diante da natureza caída que emudece pela tristeza e diante da perda da capacidade de nomeação, homem e natureza inseridos no processo histórico não podem senão lidar com as ruínas da pura língua que se espalharam na pluralidade de outras linguagens incapazes de acessarem a essência linguística existente na própria linguagem e que adentram, segundo Benjamin, “no abismo do caráter mediado de toda comunicação, da palavra como meio, da palavra vã, no abismo da tagarelice” (Benjamin, 2011b, p. 69). Enquanto tagarelice ou paródia da palavra nomeadora, a linguagem instrumental desdobra-se em uma pluralidade de línguas e significados que recaem na confusão entre línguas e, principalmente, na sua própria ligação com a realidade, com o real, que se perde dos sentidos anteriormente organizadores da experiência humana. Desse modo, a linguagem recai no reino do alegórico onde, a seu modo, a multiplicidade dos sentidos procura suplantar aquela da perda das certezas anteriores. Assim, em oposição ao simbolismo imediato da nomeação, podemos, na esteira da leitura de Gagnebin (2011) sobre as constantes do luto e do jogo determinantes na alegoria barroca, especular que trata-se aqui, no gérmen da linguagem instrumentalizada, 1) do confronto com o luto que permeia o humano e a natureza pela perda do estado paradisíaco e, principalmente, do conhecimento imediato da essência da linguagem que nomeia; e 2) do jogo, isto é, da instrumentalização da linguagem como meio de comunicação do exterior que se desdobra em diversos sentidos arbitrários incapazes de alcançarem a imediaticidade do significado. Nesse contexto, distantes da bem-aventurança do nome, as linguagens instrumentalizadas recaem na confusão do não entendimento entre os humanos, ou, em outros termos, na confusão não eloquente da Torre de Babel, onde a essência espiritual comunicável na linguagem humana tornou-se, por sua vez, matéria (ou símbolo) do não comunicável.

Enquanto lampejo restante que reluz distante, no interior da linguagem, fora de seu mero caráter comunicativo que se volta para o exterior, a língua pura reside como aquilo que é visado por cada operação tradutória que busca a elevação de uma linguagem inferior em direção à essência comunicável. Contudo, antes de adentrarmos essa questão específica sobre a ideia benjaminiana de tradução e traduzibilidade, é preciso ressaltarmos que a linguagem como meio e instrumento serve a propósitos distintos, que vão desde a elevação da língua poética que desvela sua sacralidade e que se aproxima e se distancia dos deuses (conforme destaca Heidegger sobre Hölderlin), até a instrumentalização e redução dessa mesma língua em prol da propaganda ideológica, como feito pelo nacional-socialismo e, sobretudo, pela Literatura Sangue e Solo.

De fato, em Celan não há lampejo ou retorno algum de uma linguagem pura, muito menos a remissão conciliadora a uma língua que se faz próxima da linguagem divina/criadora,

como o jovem Benjamin pretende com a elevação da língua enquanto receptáculo na qual a essência espiritual é comunicável. No poeta romeno não ocorre uma filiação à magia dessa linguagem sagrada que, no tempo antes do tempo, foi vetor de conhecimento e nomeação. Pelo contrário, Celan, de modo singular, imputa sobre tal magia a historicidade dolorosa da língua que, contraditoriamente, ditou-lhe os ritmos da infância e os temores dos campos de concentração. Podemos, a partir de então, especular que não existe no poeta nenhum indício que preveja o retorno a um âmbito linguístico de comunhão entre humano e divino – ou a um estado paradisíaco da linguagem. Diametralmente oposto, a instância da palavra divina em Celan figura-se como o local de dor que se marca pelo derradeiro abandono do divino, isto é, onde “ninguém” irá responder ao sussurro da testemunha ou ao apelo da oração. É, desse modo, entremeada de dor até as suas raízes, que a língua segreda ao eu-lírio que o encontro com o nome não possui nada de mágico, mas sim de doloroso pesar, conforme podemos inferir nos versos da estrofe inicial de “A dor dorme com as palavras” (“*Der Schmerz Schläft bei Worten*”): “A DOR DORME COM AS PALAVRAS, DORME, DORME./ Dorme e vai buscar nomes, nomes.” (“*DER SCHMERZ SCHLÄFT BEI DEN WORTEN, ER SCHLÄFT, ER SCHLÄFT./ Er schläft sich Nanem zu, Namen.*”) (Celan, 1998, p. 44-45). Assim, revela-se que a retomada (ou o reencontro) dos nomes compreende um lidar com a dor que é próprio à linguagem familiar ao poeta e que, inclusive, está filiado à estirpe judaica marcada pela barbárie.

Enfim, se no jovem Benjamin subsiste a nostalgia pela língua que nomeia e estabelece a magia do imediato como comunicação da essência espiritual, ressaltando a queda dessa linguagem interior na expressão da mera aparência que diz respeito à comunicabilidade direcionada para os conteúdos exteriores, em Celan, por sua vez, não há nostalgia alguma em relação à linguagem perdida, mas um diagnóstico da recaída da linguagem familiar em instrumento linguístico de fomento aos massacres que se abateram sob a estirpe judaica que, ao fim e ao cabo, toca o pensador e o poeta como uma herança partilhada que os conduzirá ao suicídio.

Na tradução, Gagnebin afirma que seu tema central desdobra-se na “relação entre língua(s) e história sob a forma privilegiada da *tradição* histórica que constitui a *tradução*” (Gagnebin, 2011, p. 20), destacando a substituição do pessimismo atribuído à pluralidade de línguas pelo ensaio de 1916, por uma provável positividade destinada à tradução enquanto forma de expansão do original através da pervivência da essência do original¹⁹⁷. Contudo, não

¹⁹⁷ Benjamin fala aqui da “verdadeira tradução”, isto é, daquela tradução que “é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda

no sentido da pervivência se figurar, simplesmente, como uma extensão do original, mas como uma potência que ao reconfigurar o original o (re) apresenta como uma forma que reforça a própria língua original. Algo que, por sua vez, distânciava a teoria benjaminiana da linguagem da poesia de Celan, pois se a positividade da ideia de pervivência sugere, como vimos acima, uma possibilidade de (re) criação e, conseqüentemente, apaziguamento das tensões no que diz respeito à “afinidade” (Benjamin, 2011b, p. 109) dos cacos de linguagens em busca da pura língua¹⁹⁸, na poesia de celaniana ocorre o contrário, isto é, radicaliza-se a tensão entre a *Muttersprache* e a *Mördersprache* de tal modo que a própria materialidade dos poemas impede qualquer remissão a ideia de uma pureza linguística. Desse modo, enfatizamos que a busca benjaminiana por um retorno ou uma (re)criação do sentido originário da linguagem perde a sua viabilidade em Celan, uma vez que a negatividade da barbárie, reduz a linguagem e, conseqüentemente, a possibilidade de intercâmbio entre línguas, à um balbúcio que demarca o direção da língua às suas cicatrizes irreparáveis.

mais puramente sobre o original.” (Benjamin, 2011b, p. 115) Em contraposição a isso, Haroldo de Campos (1969), ao comentar o ensaio de Benjamin, ressalta que “a má tradução (de uma obra de arte verbal, entenda-se) caracteriza-se por ser a simples transmissão da mensagem do original, ou seja: ‘a transmissão inexata de um conteúdo inessencial’.” (Campos, 1969, p. 100)

¹⁹⁸ Aludimos a noção de afinidade presente na tarefa do tradutor no sentido em que Benjamin ressalta que “a afinidade entre línguas demonstra-se muito mais profunda e determinada do que a semelhança superficial e indefinível entre duas obras poéticas” (Benjamin, 2011b, p. 107) e, nesse sentido, não podemos nos abster de questionarmos sobre o que define a categoria da afinidade em contraposição à mera semelhança? Talvez, o pensador esteja falando da semelhança conforme consta no ensaio “A doutrina das semelhanças” e de sua relação complementar à noção de imagem-dialética enquanto percepção das semelhanças ligadas a uma percepção temporal, pois, próximo a esse contexto, em outra passagem de “A tarefa do tradutor”, Benjamin apresenta a tradução como a forma que “toca fugazmente, e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original” (Benjamin, 2011b, p. 117) dando a entender a conjuntura de uma relação de afinidades entre tradução e original que se dá no tempo como instante crítico e fugaz do encontro entre ambas as formas.

4 DE PAUL CELAN PARA WALTER BENJAMIN

*Desprende-te coração, da árvore do tempo,
soltai-vos, folhas, dos ramos esfriados,
outrora abençoados pelo sol,
soltai-vos como lágrimas de olhos largos de longe.
(Ingeborg Bachmann, “Desprende-te coração”)*

O caminho percorrido pelos primeiros capítulos desta pesquisa – que se desdobraram e se configuraram a partir do estudo, da análise e da pesquisa bibliográfica sobre as questões que atravessam a presença da memória, da história e da linguagem em Paul Celan e Walter Benjamin – teve como intuito trazer à tona, por meio de aproximações e distanciamentos, alguns pontos luminosos que, ao relampejarem na constelação desses dois autores marcados pelos signos da barbárie e da negatividade, revelaram possibilidades e nos permitiram conjecturar que poderiam revelar mais segredos do que aqueles já exibidos pelo brilho de sua constituição. Em outras palavras, esse caminho de pesquisa, traçado a lápis desde o início, pretendia nos trazer a este ponto de aproximação entre o poeta romeno que escreve em língua alemã e o pensador da infância berlinense, ambos erradicados em Paris e, coincidência ou não, sepultados em território francês – Benjamin na cidade fronteiriça de Port Bou e Celan no Cemitério de Thiais, em Paris.

Conforme já esboçado anteriormente, essa aproximação entre o poeta e o pensador não se dá de modo completamente amigável, pelo contrário. Do contato entre Celan e Benjamin, na irradiação distante dos pontos de iluminação em que eles talvez dialoguem sobre o que, em um meridiano distante, os mobilizou poética e intelectualmente, nesse paradoxal encontro que não ocorreu, os distanciamentos se fazem mais eloquentes do que a aproximação efetiva, conforme parece nos indicar o poema “Port Bou – alemão?” (“*Port Bou – Deutsch?*”), de Celan. Nesse poema, especificamente, uma possível acusação recai sobre Benjamin, qual seja, a de ter integrado a turba teórica que não respondeu efetivamente aos atos desumanos que acometeram os judeus na Alemanha, ou, de modo mais sintomático, a de não ter conseguido combater a germanização que, ao fim e ao cabo, fez do próprio Benjamin um inimigo a ser combatido.

Nesse contexto, antes de ampliarmos a possibilidade de uma poesia dialética imobilizadora, ou, conforme Modesto Carone, uma poesia que “inclui a dialética nas suas formas de elaboração” (Carone, 1979, p. 22), é necessário nos questionarmos se Benjamin e

Celan se tocam efetivamente, ou melhor, como e se é possível lermos a poesia de Celan a partir do pensamento de Benjamin e vice-versa. A partir disso, buscaremos adentrar em pontos comparativos que relampejam em ambos, pontos como o judaísmo, a guerra, o nazismo e a literatura. A escolha desses pontos, ainda que seja uma opção entre outras possibilidades, não é apenas uma escolha contingencial, pois ela se fez após notarmos a frequência com que esses pontos veem à tona em escritos de Benjamin e Celan, além, é claro, de serem marcas biográficas e autobiográficas do pensador e do poeta.

4.1 O judaico singular: sobre a redenção e a sua impossibilidade

Benjamin e Celan encontram-se, desde a infância, atrelados à língua e à cultura alemã. Benjamin, nos idos de uma infância burguesa¹⁹⁹ dividida pela ambivalência da “formação da identidade da criança no espaço socialmente condicionado da sua vida cotidiana” (Witte, 2017, p. 13), está sujeito, sobretudo, à frágil grandeza do pai e do mobiliário Guilhermino, em contraposição à liberdade lúdica do transitar por uma Berlim quase mítica, tomada por ruas, monumentos e jardins labirínticos, onde talvez a própria “Ariadne, deve ter assentado o seu acampamento” (Benjamin, 2012b, p. 74). É justamente nessa cidade, que só se fez possível no olhar infantil, como encontrado nos relatos benjaminianos da perda e do encontro nas tramas do “Tiegarten”, no lirismo aventureiro do “carrossel”, na contemplação das “cores” e janelas do pavilhão abandonado, no som amigável da campainha da “Rua *Blumeshof*”, no mistério dos contos de fada da “Rua *Krumme*”, entre outros fragmentos contidos na “Infância em Berlim por volta de 1900”, que o pensador foi capaz de libertar a criança para mobilizar o frescor da imaginação infantil na produção de vestígios de memórias que mais adiante lhe serviram como motivo de resistência frente à dureza da penúria material.

Celan, por sua vez, na distante pátria de Czernowitz, esmagado, como veremos adiante, pela herança judaica paterna, refugiou-se na figura da mãe, Friederike Antschel, que lhe concedeu o “fio” que serviria de guia pelos labirínticos caminhos da língua e cultura

¹⁹⁹ Segundo Bernd Witte: “Ainda que essas ligações comerciais do pai não fossem percebidas pelo filho, era impossível não se ver os atributos sociais da riqueza familiar. Na *Crônica Berlinese*, Benjamin recorda detalhadamente a atmosfera na residência Nettelbeckstraße, número 24. Entregadores de mantimentos, babás francesas, residências de verão em Potsdam e Neubabelsberg, aulas particulares anos seguidos em um pequeno grupo de crianças dos ‘círculos superiores’ valiam para a criança como sinais da proeminência social da família” (Witte, 2007, p. 11-12).

alemãs²⁰⁰. Uma marca da infância celaniana²⁰¹ – que o seguirá por toda a vida – pode ser entendida pelo trânsito entre as culturas alemãs e judaicas. Nesse sentido, convém destacar que mesmo alheio ao judaísmo paterno, o judaico (*Judentum*), como mostramos anteriormente²⁰², permanece como um determinante em sua poética. De modo oposto às imposições de seu pai, Leo Antschel, Celan se distancia de determinadas convicções judaico/sionistas para constituir-se de um judaísmo próprio que coloca essa herança tanto em diálogo com a influência alemã, quanto com o evento da barbárie que não pode ser esquecido. Pensamos esse judaísmo próprio como um judaico ferido desde as raízes, primeiramente pelo rompimento com a figura e com as imposições paternas, o que leva o poeta a encontrar abrigo na letra alemã advinda da mãe. Posteriormente, por um judaico ferido pelo acontecimento da barbárie que demonstrou, inclusive, a insuficiência desse abrigo²⁰³. Assim, embora o poeta afirme a necessidade do Judaizar-se (*Verjuden*), isso não se trata de um tornar-se judeu no sentido habitual de submissão ao ritual litúrgico e à letra da Escritura, mas de um fazer-se judeu confrontando o ódio atribuído a essa figura ao lidar com a existência daquilo que de nefasto reside na historicidade de sua imagem, tanto na esfera do geral quanto na esfera do individual.

Podemos especular que a poesia celaniana trata, assim, de judaizar, inclusive, e, principalmente, a literatura, fazendo com que ela fale dos crimes cometidos contra judeus, desde o processo de estereotipação de sua imagem até a sua redução às cinzas²⁰⁴. Ademais,

²⁰⁰ Hugo Bekker (2008) afirma que, indiscutivelmente, o jovem poeta se encontrava em uma proximidade muito maior com a figura materna. Em contraposição a isso, o próprio Celan revela a grandeza da figura paterna, nos seguintes versos do poema póstumo “No meu joelho desfeito por uma bala” (“*In meinen Zerschossenen Knie*”): “ali estava ele, o meu pai// grande/ mais do que a morte./ estava/ ali,// Michailowka e/ o cereal à sua volta” (“*stand mein Vater// über-/ sterbengroß stand er/ da,// Michailowka und/ der Kirschgarten standen um ihn.*”) (Celan, 1998, p. 86-86). Podemos inferir na materialidade desses versos uma adjetivação extrema do pai celaniano que se faz, inclusive, maior do que a morte que, de modo similar ao feito no poema “Grão-de-lobo”, revela-se, geograficamente, em Michailowka na Ucrânia.

²⁰¹ Conforme ressaltado pela tese *Da criação e da morte: Peregrinação pela obra de Paul Celan*, de Maria Antônia Trigueiros de Castro Carreiras (2005): “O pai de Paul impunha, em casa, uma disciplina férrea. Não era uma pessoa indulgente, antes pelo contrário, era muito exigente com relação ao filho e castigava-o e batia-lhe à menor infantilidade. [...] Paul era uma criança muito sensível e, provavelmente, sofria muito com a severidade paterna. [...] Paul é, sem dúvida, uma ‘criança triste’. [...] A sua espontaneidade infantil é abafada pela circunspeção e sua vivacidade reprimida.” (Chalfen apud Carreiras, 2005, p. 73-74).

²⁰² Destacamos a proeminência de um “tipo” de judaico celaniano em contraposição ao judaico referido pela poetisa Nelly Sachs, determinando-o como uma espécie de judaico ferido de onde não se pode retirar nenhuma salvação, em suma, um judaico demarcado por duas circuncisões: pela ruptura com o sionismo paterno e pela ferida aberta do extermínio nazista.

²⁰³ Lydia Koelle (1997), em *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Schoah*, ressalta que em Celan “o judaísmo configurou-se como um processo permanente de busca pela identidade, em consciência sempre maior da continuidade em que ele se encontrava. Como para Margarete Susman, o judaísmo de Celan se expressa como um entrelaçamento complexo de leituras e conversas e, dessa forma, em um acesso individual à tradição judaica.” (Koelle, 1997, p. 90).

²⁰⁴ De acordo com Perez (2014), a concepção de judaico de Paul Celan pode ser esclarecida em três aspectos: “i) uma característica física, o nariz aquilino, utilizado pelo nazismo como supostamente judaica e supostamente

como mostramos com a análise dos poemas “Salmo” e “Havia terra neles”, a permanência desse judaico singular em Celan expõe uma espécie de ferida impossível de ser cicatrizada, um retorno impossível à transcendência e, conseqüentemente, em posição dissonante com a teoria de Benjamin, a impossibilidade de redenção. Em outras palavras, a poética celaniana tem como traço um judaico terreno soterrado pelas cinzas da barbárie, mas, indiscutivelmente, marcado pela alteridade, ou melhor, pela necessidade de colocar-se diante da árdua tarefa de falar em causa própria e, ao mesmo tempo, em causa alheia.

Com cuidado, é possível relacionar o que em Celan aparece como uma necessidade de judaizar-se com o que em Benjamin aparece como redenção, isto é, como o trazer à tona a voz do oprimido, capaz de interromper o fluxo contínuo da história. Nesse sentido, conforme já demonstramos, para o pensador berlinense a revolução é inseparável da redenção e ambas estão diretamente ligadas ao momento crítico (e estreito)²⁰⁵ por onde retornará o Messias²⁰⁶. Essa é uma constante que aparece em Benjamin desde os escritos de sua juventude – como, por exemplo, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens” – até os seus últimos ensaios, como em “Sobre o conceito de história”²⁰⁷. Assim, de modo singular, podemos avistar uma espécie de necessidade benjaminiana – em parentesco com a exigência de Celan – de se judaizar a própria revolução, aproximando-a de uma conexão com o espírito messiânico e, sobretudo, com a ideia de tempo judaico, segundo a qual o tempo jamais seria definido como uma continuidade vazia e homogênea.

Deste modo, é, sobretudo, na aposta em uma temporalidade do Agora, preenchida pelos fragmentos do messiânico, moldada pela ideia da possibilidade de irrupção de uma esperança messiânica e violenta²⁰⁸ de interrupção e de reordenamento do tempo contínuo, que parece residir o gérmen benjaminiano de uma “judaização” da ideia de história e,

ruim, para depreciação dos judeus, torna-se sinal de algo inalienável, pessoal; ii) o particular, o pessoal, estritamente individual que se inscreve na poesia; iii) o ódio dirigido a essa poesia marcada pela experiência pessoal é o mesmo ódio dirigido ao judaico” (Perez, 2014, p. 94).

²⁰⁵ “pois nele cada segundo era a porta estreita por onde podia entrar o Messias” (Benjamin, 2012, p. 20).

²⁰⁶ Em consonância com a nossa proposta, Löwy (2008), em *Romantismo e Messianismo*, acrescenta “que apesar de sua secularização na revolução universal (anarquista ou bolchevique), o messianismo guarda em Benjamin um componente irredutivelmente transcendental, supra-histórico, ‘teológico’: de modo direto durante os anos 1919-1922, de maneira mais secreta e esotérica em seguida (para só retornar à superfície em 1940)” (Löwy, 2008, p. 166).

²⁰⁷ No Projeto das *Passagens* (2009), o pensador ressalta o seguinte: “Meu pensamento está para a teologia como o mata-borrão está para a tinta. Ele está completamente embebido dela. Mas se fosse pelo mata-borrão, nada restaria do que está escrito.” (Benjamin, 2009, p. 513 [N 7a, 7]).

²⁰⁸ Dissemos violenta, pois parece que Benjamin, no ensaio “Para uma crítica da violência”, trabalha a violência revolucionária como a “pura violência imediata” (Benjamin, 2011b, p. 155) que irmanada da violência divina torna-se capaz de assegurar o rompimento com a ordem instituída pela violência mítica, que podemos entender como a violência responsável pela manutenção das coisas na ordem de sua continuidade. Parecer ser preciso, deste modo, que a violência revolucionária-divino-messiânica se instaure como aquela responsável pela ruptura com a aparência estática e sempre igual da continuidade promovida pelo mítico.

principalmente, da revolução no sentido da apocatástase²⁰⁹. É justamente na ideia da revolução como redenção absoluta – já aparente no “Fragmento teológico-político” (“*Theologisch-politisches Fragment*”), de 1920 – que a judaização parece ganhar mais força em Benjamin, pois, conforme ele afirma, “Só o próprio Messias consuma todo o acontecer histórico, nomeadamente no sentido de que só ele próprio redime, consuma, concretiza a relação desse acontecer com o messiânico” (Benjamin, 2012, p. 23)²¹⁰.

Ainda falando sobre a necessidade de judaizar-se como leitura comum em ambos os autores, na primeira das teses sobre o conceito de história, Benjamin afirma a necessidade da aliança entre o materialismo histórico e a teologia, esta colocada a serviço daquele para lhe reestabelecer a força necessária para a reordenação da história, reordenação que conferiria aos oprimidos a possibilidade de se fazerem ouvir diante do silenciar de suas vozes pelo eco ensurdecedor do discurso dominante proferido pelos vencedores. Contudo, a teologia, afirma Benjamin, é “pequena e feia” (Benjamin, 2012, p. 09). Conforme atesta Löwy, a teologia em Benjamin não tem nada a ver com a sua ideia habitual; nele, a teologia “não é um objetivo em si, não visa à contemplação inefável das verdades eternas e, muito menos, como poderia a etimologia levar a crer, à reflexão sobre a natureza do Ser divino: ela está a serviço da luta dos oprimidos” (Löwy, 2005, p. 45).

Deste modo, parece-nos que se ilumina um ponto de interseção entre Benjamin e Celan, pois, inicialmente, é inegável – como tentamos demonstrar – que em ambos o espectro teológico assume um papel determinante enquanto peça teórica que se coloca na relação com os oprimidos. Em Benjamin, um pretense pensador marxista, a teologia aparece no papel da revolução materialista histórica e isso a faz ser vista quase como um crime, algo que deve ser censurado, ao peso de seu pensamento ser acusado de se encontrar na “encruzilhada de magia e positivismo” (Adorno; Benjamin, 2012, p. 403)²¹¹. Já em Celan, a teologia, talvez tenha um triplo aspecto irreconciliável: herança paterna a ser confrontada; marca (circuncisão) da qual

²⁰⁹ Em consonância com a relação entre revolução (mundo terreno) e redenção (mundo espiritual), é interessante ressaltarmos uma colocação de Gershom Scholem (2008) que procura resumir o judaico em Benjamin: “Tornou-se claro para mim que, embora Benjamin e Dora reconhecessem a supremacia da esfera religiosa da revelação, e para mim isso fosse equivalente à aceitação dos dez mandamentos como um valor absoluto do mundo moral, eles não se consideravam obrigados a isso; antes, eles o desagregavam de maneira dialética, onde se tratava das relações concretas com suas condições de vida.” (Scholem, 2008, p.63)

²¹⁰ Löwy, em uma passagem crucial, afirma o seguinte: “Somente o Messias poderá fazer o que o Anjo da História é impotente para realizar: deter a tempestade, cuidar dos feridos, ressuscitar os mortos e rejuntar o que foi quebrado (*das Zerschlagene zusammenfügen*)” (Löwy, 2005, p. 94).

²¹¹ Essa citação diz respeito à correspondência de Adorno a Benjamin, datada de 10/11/1938, em que Adorno tece comentários ao ensaio benjaminiano sobre Baudelaire. Entre os tópicos mais importantes dessa carta, destacam-se a acusação por parte de Adorno de uma falta de mediação dialética de Benjamin no trato com o materialismo histórico. Adorno, inclusive, define com desdém o método benjaminiano como “materialismo antropológico” (Adorno; Benjamin, 2012, p. 403) ou materialismo imediato incapaz de realizar a mediação entre a teoria e o material empírico.

não se pode escapar; laço que, indiscutivelmente, o atrela aos oprimidos (aos cadáveres do pai, da mãe e do povo judaico). Por fim, em ambos, isto é, no poeta e no pensador, a teologia parece pairar como algo marginal – como necessidade de um judaizar-se (judaizar a literatura/ judaizar a revolução), como o peso da construção de um judaico próprio –, ou seja, como uma teologia feia, corcunda e deformada que se esgueira pelos cantos da obra expondo tanto a sua insuficiência perante a barbárie da realidade (a revolução não sobreveio, o Messias não retornou e não impediu os corpos oprimidos de se esfacelarem nos fornos de Auschwitz) quanto a impossibilidade de ambos, pensador e poeta, se desvincularem dela.

Esse instante de aproximação ao trato que Benjamin e Celan tiveram com o judaico faz iluminar a existência de um ponto de distanciamento entre eles no que toca a possibilidade de redenção conferida à teologia. Assim, se para o pensador a revolução irmana-se com a teologia para culminarem em uma grande utopia redentora capaz de abarcar a totalidade dos oprimidos e fazer justiça àqueles discursos obscurecidos pela marcha progressista da história, para o poeta, por sua vez, parece não existir a possibilidade da redenção, seja ela pela via revolucionária, seja pela via teológica.

O relacionamento de Celan com os oprimidos liga-se à condição de impossibilidade da linguagem (ou do pensamento) de dar conta de dizer efetivamente o acontecido. Nesse contexto, a língua poética se contrai diante do enfrentamento da barbárie e a utopia da restituição completa das falas desses oprimidos se desfalece, conforme pode ser entrevisto no poema “Cinzoglória” (“*Aschenglorie*”), de *Sopro, viragem*: “Ninguém/ testemunha pelo/ testemunho” (Celan apud Michaud, 2012, p. 277)²¹². O poetizar celaniano em uma língua que é sua e, ao mesmo tempo, do outro incorre em um dever incessante (ao mesmo tempo ético, suicida e insuficiente) de rememorar o acontecido, colocando-se, paradoxalmente, como vítima e como sobrevivente. Assim, talvez seja justamente essa dupla impossibilidade – a da linguagem e a da rememoração – diante da dor, que ateste na poesia celaniana uma terceira impossibilidade: a de redenção. Deste modo, se em Benjamin há a esperança utópica de retorno messiânico capaz de realizar a apocatástase da história, redimindo e reconsiderando os pequenos fractais de uma imensa constelação discursiva, em Celan, por outro lado, “a dor dorme com as palavras” (Celan, 1998, p. 44-45). Sua constelação toma forma nos restos dos cadáveres reduzidos às cinzas, levados pelo vento do esquecimento contra o qual nenhuma urna memorialística, nenhuma escrita, nenhum Messias parece ser suficientemente forte, pois

²¹² “*Niemand/ zeugt für den/ Zeugen*”. A tradução do poema “*Aschenglorie*” foi realizada por Piero Eyben e compõe o artigo “*Aschenglorie*, de Paul Celan: “Ponto de intraductibilidade”, as questões de uma tradução ‘relevante’ de Jacques Derrida”, escrito por Ginette Michaud e publicado pela *Revista Cerrados* (2012).

não há redenção possível numa poesia contaminada, desde as raízes, pelo evento da barbárie, evento esse atrelado de tal modo à estirpe judaica que o poeta não pode determiná-la como outra coisa senão como, “uma estirpe/ da-dor-e-do-nome” (“*ein Geschlecht/ vom-Schmerz-und-vom-Namen*”) (Celan, 1998, p. 44-45), inelegível a qualquer eco de redenção²¹³.

4.2 Guerra, nazismo e literatura

A experiência da guerra é um dos pontos de contato entre Benjamin e Celan. Com a eclosão do nazismo, eles se viram forçados a abandonarem suas respectivas pátrias e a se refugiarem no desconhecido, adotando a errância como traço necessário em suas vidas. Benjamin, após passagens por Ibiza e Moscou, refugia-se em Paris, elegendo a *Biblioteca Nationale* como uma espécie de abrigo onde, em um ritmo frenético, colecionava citações para o Projeto das *Passagens*. Esse pensador, marcado pelo esfacelamento da experiência autêntica, encontra-se, poderíamos dizer, em um tempo-limiar, assombrado pelos “traços de Medusa” (Benjamin, 2012, p. 122) que, de modo geral, servirão como combustível para as ideologias fascistas da Alemanha e, conseqüentemente, para a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). Celan, alguns anos após a morte de Benjamin e já no fim da Segunda Guerra, se distancia de Czernowitz sob domínio soviético, vivendo em Bucareste, Viena²¹⁴ e, posteriormente, estabelecendo-se em Paris como um “autor ‘Alemão’ no exílio”²¹⁵, como ironiza Felstiner (2001, p. 57). Marcado pela solidão, pelas memórias do trauma e a culpa pela sobrevivência, o poeta acentua em sua poética os temas da restauração da “identidade para aqueles que foram espoliados dela”²¹⁶ (Felstiner, 2001, p. 64), de modo a se confrontar com outros autores judeus de língua alemã que experienciaram a barbárie, entre eles, Benjamin.

²¹³ No poema “*Radix, Matrix*”, de *NR*, Celan também se refere à estirpe judaica como a estirpe assassinada, conforme os seguintes versos: “aquela/ estirpe, aquela assassinada” (“*jenes/ Geschlecht, jenes gemordete*”) (Celan, 2014, p. 120-121). Ademais, nesse poema, temos a seguinte estrofe: “(Raiz/ Raiz de Abraão. Raiz de Jessé. Raiz/ de ninguém – oh, a nossa.)” (“*Wurzel. / Wurzel Abrahams. Wurzel Jesse. Niemandes/ Wurzel – o/ unser.*”) (Celan, 2014, p. 120-121). Primeiramente, o poeta, através da explicitação dos nomes dos patriarcas das tribos judaicas, parece determinar as raízes fundadoras dessa estirpe na qual ele mesmo se filia no final da estrofe; o travessão (–), que funciona como uma pausa parece apresentar o espanto do poeta diante da impossibilidade de, como em “Salmo” (“*Psalm*”), recorrer às verdades determinadas pelas Escrituras, pois esse antigo enraizamento não parece mais a estirpe dos patriarcas, pelo contrário, não parece haver mais ninguém a que se filiar.

²¹⁴ Em Viena, durante os anos de 1947 a 1948, Celan se relacionou amorosamente com a poeta vienense Ingeborg Bachmann com quem manteve um intenso relacionamento por correspondências.

²¹⁵ “*German’ Autor in Exile*” (Felstiner, 2001, p. 57)

²¹⁶ “*identity to those despoiled of it*” (Felstiner, 2001, p. 64).

Nesse contexto, o pensador aparece de modo singular na poética celaniana, seja pela remissão à escrita benjaminiana sobre Kafka ou, em tons mais polêmicos, pela acusação que o poeta, em 1968, irá realizar através do poema “Port Bou - alemão?”. Contudo, antes de entrarmos na letra do poema celaniano e especularmos sobre suas especificidades, é preciso ressaltarmos aquilo que em Benjamin ecoa como uma crítica contundente ao Nacional-Socialismo, buscando, sobretudo, determinarmos os pontos de leitura em comum e as rupturas no que diz respeito ao tema em Benjamin e Celan.

Em tom profético, no ensaio de 1930, “Teorias do fascismo alemão” (“*Theorien des deutschen Faschismus*”), Benjamin já ressaltava que essa mentalidade nacionalista – caso não corrigida – culminaria no acúmulo de “milhões de corpos humanos [...] despedaçados e consumidos pelo aço e pelo gás” (Benjamin, 2012, p. 122). É importante dizer que o pensador realiza essa afirmação apoiando-se na crítica à mentalidade que pensou os avanços tecnológicos como instrumentos direcionados à propagação de uma violência de ordem natural, ou seja, uma violência primitiva direcionada à destruição daquilo que não se adequava às suas demandas identitárias²¹⁷. Conforme o pensador, esses novos fascistas, de modo insensato, manejam a técnica como um instrumento de “destruição total” (Benjamin, 2012, p. 122). Singularmente, nesse ensaio cujo subtítulo revela a construção de uma resenha sobre a coletânea *Guerra e guerreiros (Krieg und Krieger)*, editada por Ernst Jünger, Benjamin dirige a crítica em direção à idealização da figura da guerra e do guerreiro, procurando ressaltar os perigos e os elementos subjacentes à ideia de uma guerra eterna, ritualística e técnica, ideia que se apossou da mentalidade do povo alemão.

Benjamin ressalta a existência de uma íntima relação entre a Alemanha e a guerra, sobretudo no que diz respeito à Primeira Guerra Mundial, cuja derrota fragmentou efetivamente a ideia de germanidade e vinculou-se, segundo o autor, a “toda substância material e espiritual do povo” (Benjamin, 2012, p. 115), de modo que a perda alemã se deu naquilo que, em suma, dizia de sua identidade²¹⁸. É exatamente na defesa (ou na recuperação) dessa identidade germânica que se mobilizou, com um “brilho podre” (Benjamin, 2012, p.

²¹⁷ Também podemos entender essa violência primitiva/natural, na esteira do ensaio “Para uma crítica da violência”, ou seja, como a violência proporcionada pela guerra que, de acordo com Benjamin, “procura, antes de tudo, chegar a seus fins de maneira totalmente imediata, enquanto violência predatória.” (Benjamin, 2011b, p. 130)

²¹⁸ Entre outros componentes, Safranski afirma se tratar, sobretudo, de uma “elite intelectual, para qual a Primeira Guerra Mundial e os valores tradicionais do mundo haviam se perdido, que é alienada o suficiente para ver realizados, pelo nacional-socialismo, seus sonhos, como um reino, um povo unificado e um novo ser.” (Safranski, 2010, p. 329). Ressaltamos, nesse contexto de guerra, antissemitismo e elevação do nazismo, uma conjunção paradoxal entre o desejo mitológico do retorno aos ideais da tradição e a utilização da técnica como motor para o alcance desse mesmo retorno.

116), o elemento irracional do humano direcionado à afirmação dessa mesma existência através da negação e da destruição do outro; em outras palavras, na eleição e na destruição dos inimigos dessa pretensa germanidade²¹⁹ a ser reconstruída. Nesse limiar do pós-guerra, a mesma ideia de um “heroísmo [...] cada vez mais sinistro, mortal, cinzento como aço” (Benjamin, 2012, p. 117) que o pensador encontra na coletânea editada por Jünger em 1930 retorna como um fantasma da antiga glória destinada à Alemanha eterna, perdida, mas ilusoriamente recuperada através de uma guerra mística, total e, paradoxalmente, técnica.

Se compararmos o clima dessa breve análise crítica realizada por Benjamin com o cenário literário na Alemanha Nazista no período entre 1933 a 1945 – período determinado, principalmente, pela Literatura Sangue e Solo – veremos, apoiando-nos em Elcio Cornelsen (2009), que essa tendência literária acentua a produção de uma literatura destinada à propaganda e à doutrinação político-ideológica da população alemã, com vistas tanto à propagação quanto à idealização de figuras do corolário nazista, a saber: a pátria idílica, o *führer* como líder supremo, a figura da mãe direcionada para os ideais de consolidação do povo, os laços de sangue e a figura do mártir/guerreiro como expoentes da defesa da pátria²²⁰. Desse modo, destaca-se – de modo similar à exaltação da guerra como caminho místico/destinatário para a grandeza da pátria, conforme avista Benjamin – a função

²¹⁹ Adorno e Horkheimer (2006), em “Elementos do antissemitismo”, revelam que a eleição desse inimigo em potencial pauta-se, sobretudo, no recalco da *mimesis* originária em prol da construção de uma *mimesis* de segunda ordem que se fundamenta, principalmente, nestes dois princípios: a) no reclame de uma identidade germânica com a civilização grega e b) na construção de uma falsa projeção, ou seja, na consolidação de um processo de reconhecimento de si através do negar o outro ao depositar no diferente as qualidades que o sujeito odeia e recalca. Os filósofos frankfurtianos qualificam o movimento da falsa projeção como sendo uma alucinação que, devido às aspirações paranoicas das massas e a ausência de reflexão, torna-se uma norma racional totalitária.

²²⁰ Segundo Cornelsen (2009, p. 25), nesse período (1933-1945) a publicação de breviários e antologias poéticas tornou-se o carro chefe da “produção” literária nazista. Tais breviários e antologias, cujos “títulos evidenciam o comprometimento de seus autores com o regime, como, por exemplo, *Horch auf Kamerad* (1935; “Escuta camarada”), de Hans Baumann, *Des Blutes Gesänge* (1934; “Canções de Sangue”), de Herbert Böhme, *Im Marschschritt der SA* (1933; “No compasso da SA”), de Herybert Menzel, e *Das Lied der Getreuen* (1938; “A canção dos leais”), de Franz Schauwecker”, tinham tiragens inimagináveis e eram distribuídas em todos os cantos da nação alemã. Ademais, falando ainda com Cornelsen (2009), ressalta-se que o movimento de perseguição ideológica e cultural aos judeus acentua-se no ano de 1933 com a Queima de Livros (*Bücherverbrennung*), um episódio que, indiscutivelmente, carrega uma enorme carga simbólica de barbárie. Assim, Cornelsen acentua que em 1933 “foi promulgada a lei que regulamentou a criação da “Câmara de Cultura do Reich” (*Reichskulturkammer*)” como órgão centralizador que englobava os diversos âmbitos da vida cultural, ou seja, a literatura, a imprensa, o rádio, a música, o cinema e as plásticas, tornou-se obrigatória a associação formal a uma das diversas câmaras por parte de todos aqueles que estiverem envolvidos no processo de criação e de divulgação de obras e eventos culturais. Escritores, editores e distribuidores de livros considerados não confiáveis pelo partido nazista receberam termo de proibição do exercício da profissão. Em dezembro de 1933, o ministro da propaganda, Joseph Goebbels, ordenou o fechamento de todas as livrarias de proprietários judeus. Por outro lado, a ‘Câmara de Literatura do Reich’ tratou de incentivar escritores e promover obras que vinham ao encontro dos interesses do nazismo através de campanhas publicitárias e de feiras anuais do livro, bem como de programação de tournées que contavam com a participação de escritores que proferiam palestras em diversas partes da Alemanha.” (Cornelsen, 2009, p. 24)

propagandista da literatura como veículo de disseminação de ideias, de ideologias e de fortalecimento das relações de poder determinadas pelo regime político em questão²²¹.

Recorrendo principalmente à “redução de temas complexos a alternativas claras e posições políticas unilaterais” (Cornelsen, 2009, p. 25), a Literatura Sangue e Solo busca construir laços tomando o sangue e o solo como referenciais, de modo a trazer à tona o aspecto mitológico do ideal do povo como um organismo único que se vê atado pelo sangue e atrelado à terra como o local inquestionável de uma origem que deve ser glorificada e uma tradição a ser preservada diante dos avanços da modernização tecnológica²²².

Nesse contexto, podemos citar o breviário intitulado *Alemanha Eterna: Um breviário alemão* (*Ewiges Deustschland: Ein deutsches Hausbuch*), de 1942. Em uma de suas afirmações centrais, temos o seguinte: “Nação é a substância viva de um povo em sua manifestação” (*Ewiges Deustschland*, 1942, p. 92, tradução nossa)²²³. Trata-se, como podemos especular, da defesa de um laço identitário entre o povo e a terra natal. Algo que faz ecoar no imaginário popular a ideia de um copertencimento radical entre o povo e a terra, suscitando, por sua vez, a necessidade de defesa inquestionável da nação enquanto defesa do próprio corpo individual e, sobretudo, de defesa da grandeza dessa nação, independentemente de qualquer custo. Diante disso, o poema “País, meu país” (“*Land, mein Land*”), de Karl Bröger (1942), publicado na *Ewiges Deustschland*, diz o seguinte:

O sol da manhã sorri na minha terra,
Florestas verdes em escuro silêncio.
A cada sombra estou intimamente relacionado,
Cada luz sua me leva a mim mesmo.
(Bröger apud *Ewiges Deustschland*, 1942, p. 99, tradução nossa)²²⁴

²²¹ Para Ginzburg (1991), no artigo “Mitologia germânica e nazismo: sobre um velho livro de Georges Dumézil”, a propaganda nazista, também veiculada através da ‘grande’ literatura, possuía como um de seus eixos principais a construção de uma “continuidade entre a mitologia germânica e as orientações políticas, militares e culturais do Terceiro Reich” como “legitimação ideológica” (Ginzburg, 1991, p. 187).

²²² Aparentado a esse tom mitológico, Benjamin salienta a necessidade de “retirar à guerra o odiado elemento racional” e, inclusive, de filiar a idealização da figura do guerreiro à imagem de homens que “banhavam-se nos vapores que saíam das goelas do lobo germânico Fenris.” (Benjamin, 2012, p. 117). Podemos trazer ainda as colocações de Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe (2002), em *O mito nazista (Le mythe nazi)*, nas quais o mito da raça é definido como ideal de pureza que reclama, sobretudo, o parentesco com os gregos. Nesse sentido, o povo da “nova Alemanha” adota como ideal comum de fundação o pertencimento “a natureza imediata da Alemanha” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2002, p. 56) e o se ver atrelado pelo sangue puro que os une, isto é, “o sangue, da criação imediata das formas perfeitas” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2002, p. 58). Contudo, ressaltamos que o tom do ensaio benjaminiano sobre Jünger acentua, sobretudo, a utilização da técnica na promoção dessa guerra total.

²²³ “*Nation ist die lebendige Substanz eines Volkes in ihrer Äußerung*” (*Ewiges Deustschland*, 1942, p. 92).

²²⁴ “*Morgensonne lächelt auf mein Land,/ Wälder grünen her in dunklem Schweigen./ Jedem Schatten bin ich nah verwandt,/ jedes Leuchten nimmt mich ganz zu eigen.*” (Bröger apud *Ewiges Deustschland*, 1942, p. 99)

O poema do Bröger é um exemplo da exaltação da nação através das palavras da Literatura Sangue e Solo. Nele podemos observar como a configuração da natureza, através do sol, das florestas, das luzes e das sombras, se relaciona diretamente ao íntimo do poema, como algo místico e quase mitológico. É um espaço que leva a dizer da introspecção (não que ela ocorra necessariamente) e é também um espaço cujo “escuro silêncio” se contrapõe ao excesso de luzes e barulhos advindos da técnica e da modernização das primeiras décadas do século XX. Trata-se do canto a uma paisagem idílica, um local onde o sujeito e sua terra natal se encontram em ampla harmonia, numa íntima relação exemplificada pelo jogo de luz e sombra capaz de revelar a interpenetração entre o poeta e a nação na construção subjetiva do próprio eu-lírico. O tom idílico que acompanha o poema de Bröger carrega a imagem idealizada da nação enquanto um local ameno (*locus amoenus*), tema próprio da poesia bucólica. Munido da paz promovida pela nação, o eu-lírico assume as vestes do pastor (o representante do mundo natural) e, ciente da virtuosidade de sua terra, acentua a ideia de uma utopia ou paraíso terrestre de beleza atemporal contra a realidade empírica degradada, aquela da qual a terra natal deve ser defendida a qualquer custo.

A partir dessas considerações, podemos dizer que essa ideia de uma nação grandiosa e idílica se fundamenta na defesa da guerra enquanto “suprema expressão da nação alemã” (Benjamin, 2012, p. 114). Entretanto, se essa grandeza só pode ser alcançada através da ilusão de uma guerra eternamente alimentada pelo sacrifício heroico e fiel do soldado nos campos de batalha, aquele que retorna para o seio de sua nação, conforme observamos no ensaio “Experiência e Pobreza”, de Benjamin, encontra-se desprovido de voz após ter sua humanidade devastada pelo trauma da morte vista em escala maciça.

Se a guerra total preconizada por Benjamin se efetiva diante de uma atmosfera cultural fascista que distribui à população falsas preposições ideológicas, inclusive através da poesia, a negatividade de Paul Celan, por sua vez, ecoa como um contraponto poético a tais ideologias. É nesse contexto que traçamos um caminho diferente daquele de Jean Bollack (2005), que define a poesia celaniana como um local de combate entre uma poesia que contribuiu para o acontecimento de barbárie e uma que, no curso de sua produção, adotou a Shoah como temática determinante da escrita. A primeira, de acordo com o crítico, refere-se à tradição poética alemã que foi apropriada pelo regime nazista, atuando positivamente como fermento ideológico para a ascensão do imaginário nacional-socialista. Em tal apropriação destacam-se tradicionais autores alemães, sobretudo Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Hölderlin e Rainer Maria Rilke. A segunda corrente objetivou demonstrar a negatividade que habita essa tradição e as operações de apropriações em prol da construção de um totalitarismo capaz de

exercer a sua violência em todas as esferas de atuação do sujeito, entre elas, a estética. Nessa direção contrária ao curso da tradição, destacam-se nomes como Rose Ausländer, Nelly Sachs e Celan. Entretanto, optamos por seguir um caminho diferente do proposto por Bollack, pois ao eleger o cânone da literatura, o crítico não apenas desconsidera o caráter humanista presente nas produções desses autores, mas também parece esquecer-se da poesia que efetivamente contribuiu de fato para o acontecimento de barbárie, tais como a protonacionalista alemã do século XIX e a Literatura Sangue e Solo, que atuou, de fato, a serviço do Nacional Socialismo. Todavia, não podemos desconsiderar a presença maciça desse cânone alemão na poesia celaniana, conforme tentamos demonstrar brevemente no primeiro capítulo com a recorrência à contraposição a Goethe no poema “Fuga da morte” e a remissão à presença de Rilke, pontos de partida sobre os quais boa parte da poesia de Celan se constitui. Assim, não corroboramos completamente com a ideia de Bollack, segundo a qual Celan intenta contra essa tradição na intenção de destruí-la; pelo contrário, apostamos que se trata, na verdade, de uma reconfiguração da tradição poética de modo a mostrar que inclusive ela não se viu a salvo das apropriações nocivas realizadas pelo Nazismo.

Da reapropriação e reconfiguração da tradição, além dos exemplos de Goethe e Rilke, podemos mencionar dois poemas em que Celan trabalha a figura de Hölderlin, a saber, “Tübingen, Janeiro” (*Tübinger, Jänner*), de *A rosa de ninguém*, e o poema póstumo “Ars Poética 62”. Nesses poemas, Celan reinterpreta a imagem do poeta suábio, submetendo temas caros a Hölderlin – tais como o Rio Reno, a Grécia e, sobretudo, a língua nobre – a um processo de desorientação e reflexão pós-barbárie que, ao fim e ao cabo, transmutará a ideia da lírica enquanto linguagem nobre/essencial/sagrada em uma instância de silêncio e balbucio, conforme destacam os versos finais de “Tübingen, Janeiro”: “só poderia,/ se falasse deste/ tempo, só poderia/ balbuciar, balbuciar/ sempre, sempre,/ só, só.// («*Pallaksch. Pallaksch.* ») (“*er dürfte, / sprach er von dieser / Zeit, er / dürfte / nur lallen und lallen, / immer-, immer-/ zuzu.// («Pallaksch. Pallaksch»)*”)²²⁵ (Celan, 1993, p. 104-105). Já no poema “Ars Poética 62”, Hyperion e Píndaro, *topos* da poética holderliana, aparecem como espécimes mitológicos formadores não apenas da língua alemã, mas também dos hinos do dizer no leste europeu, desconstruindo, desse modo, o habitual modelo de referências que

²²⁵ Ressaltamos que o termo “*pallaksch*”, criado por Hölderlin em seus anos de loucura e confinamento na cidade de Tübingen (entre 1807 e 1843), significaria, para o poeta suábio, tanto o sim como o não. Diante disso, ressaltamos que, enquanto balbucio, o termo “*pallaksch*” ressalta, em Celan, principalmente, o balbucio de incerteza da linguagem poética alemão em seu estado limiar, isto é, de ser ao mesmo tempo, língua nobre de Hölderlin e língua mortífera de Goebbels.

atribui ao alemão um parentesco originário com a herança mítica/idiomática advinda da Antiguidade grega.

Assim, contrariamente a Bollack (2005), destacamos a visão da guerra na poesia celaniana (tal como feito por Benjamin em “Teorias do fascismo alemão”) como um campo de combate poético contrário às poéticas ideológicas movidas pelo Nacional Socialismo e pela Literatura Sangue e Solo. É nesse sentido que ressaltamos que a contra-palavra de Celan se coloca contra não apenas ao *Genich*, isto é, ao *nilema* ou à poesia afeita somente aos processos de ornamentação e decoração próprios às *belles lettres*, conforme já mencionamos anteriormente, mas também contra a poesia que se fez tendo como paradigma a ideologia nazista e fez dessa ideologia um motivo altamente positivo para a efetivação de seus intentos propagandísticos.

Se, por um lado, a Literatura Sangue e Solo prioriza a idealização da tradição em um “retorno ao Irracional” (Cornelsen, 2009, p. 28) através de um linguajar simples de exaltação e idealização, próprio da proposta doutrinária dos *Breviários* alemães distribuídos entre 1933 e 1945, Celan, por sua vez, estraçalha essa tradição ao lê-la a contrapelo, demonstrando que por trás da idealização dessas imagens poéticas – a nação, a terra natal, o soldado, a mãe – reside um ideal literário mortífero que contribuiu, ao fim e ao cabo, para o massacre de milhões de seres humanos. Assim, diferentemente da proposta da Literatura Sangue e Solo – que se apoiou na linguagem simples e de fácil transmissão e assimilação para melhor comunicar sua ideologia –, Celan propõe um rompimento que pode ser expresso como uma contra-poesia, calcada nos restos, nos vestígios de memória da barbárie, cuja expressão só se dá através de uma linguagem fraturada, balbuciada, repleta de silêncios. Só assim, só através dessa contra-poesia se pode cogitar a possibilidade de desconstrução da ideia de uma nação plena e grandiosa, como podemos ler em “Terra negra”, de *Rosa de ninguém*:

TERRA NEGRA, negra
terra, mãe das
horas
desespero:

Aquilo que da tua mão e da sua
ferida a ti te
nasceu fecha
os teus cálices.
(Celan, 1993, p. 111)²²⁶

²²⁶ *Schwarzerde* “SCHWARZERDE, schwarze/ Erde du, Studen-/ Mutter/ Verzweiflung:// Ei aus der Hand und ihrer/ Wunde dir Zu-/ geborenes schließt/ deine Kelche” (Celan, 1993, p. 110)

Nesse poema, a terra cantada pelos poetas ideológicos, a terra como o local de grandiosidade e plenitude, aparece tingida de negro, marcada e ferida pelo desespero evidenciado pelo eu-lírico. Nela, as mãos feridas, de onde, para o poeta, talvez nasça a poesia – pois, lembremos, a poesia é trabalho de mãos –, fecham os cálices dos quais provêm a torrente de coisas ligadas à terra natal, entre elas a própria linguagem; ao passo que, similar ao descrito no poema “Grão-de-lobo”, essa mesma mão que gerou a poesia do contato com a terra como herança entrelaçada à cultura provinda do seio materno se vê ferida a ponto de romper (fechar) com os cálices da tradição cooptada pelo ideário Nacional Socialista. Isso se dá, sobretudo, na materialidade dos versos “ferida a ti te/ nasceu” (“*Wunde dir Zu-/geborenes*”), que funcionam como um ponto de interseção entre a primeira e a segunda estrofes e que se fazem capazes de destacar que a ferida nasce no espaço mesmo da terra, faz-se ferida para a própria terra e, enfim, contra ela, transformando-a em local de desespero para o eu-lírico, um local diametralmente oposto ao espaço idealizado na *Literatura Sangue e Solo* de Bröger.

Em Celan, o confronto no âmbito poético se dirige à radicalização da experiência poética, que se coloca contra o tom idílico, embelezado e ideológico da poesia nazista escrita em língua alemã, para demonstrar que, por mais resistente que as raízes fincadas por Goethe, Hölderlin, Rilke e George sejam, ela, a língua nobre e poética alemã, também produziu um fruto podre capaz de contaminar toda uma tradição por meio de sua filiação aos ideários totalitários que promoveram o extermínio de milhões de seres humanos nos campos de concentração. Frente ao acontecimento de barbárie, ao poeta restou demonstrar que, contra essa contaminação, a poesia em língua alemã deve tomar um caminho que exponha o nó da barbárie existente no desenrolar do novo poético alemão e que reforce a necessidade de a poesia, enquanto modelo de pensamento, promover a reflexão sobre os processos de sua feitura, redirecionando o desenrolar do novo a uma poética reflexiva que dê a ver os escombros que permanecem na sombra dos belos discursos.

Retornando à crítica benjaminiana da idealização da guerra sem, contudo, abstermos-nos de pensá-la em consonância com Celan, é possível avistar que já em Jünger, sobretudo no romance *Tempestade de aço*, de 1920, o gérmen da estetização da guerra, do guerreiro e da nação encontra-se a todo vapor, desvelando que os caminhos alcançados pelo Nacional Socialismo já ecoavam no imaginário cultural alemão. Paradoxalmente, apesar da crítica à técnica e à modernização, que ocorria concomitantemente ao apelo a um retorno à tradição através da elevação de imagens que teciam relacionamento direto com a terra-mãe, tal como a do camponês, o Nazismo fez intenso uso do cinema e da literatura como instrumentos de

propagação ideológica. De acordo com Benjamin, no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) (1935/1936), esses esforços para a estetização da vida ordinária e, conseqüentemente, da vida política “convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra” (Benjamin, 2012a, p. 210). Perigosamente, apenas a guerra permite aos grandes movimentos de massa um objetivo final que, no caso do Nazismo, como se sabe, foi o extermínio da população judaica²²⁷. Frente a essa estetização, o pensador, num tom marxista, ressalta a necessidade de “politização da arte” (Benjamin, 2012a, p. 212), ou seja, a refuncionalização da arte para a transmissão de um conteúdo político formal e libertador da condição alienada em que o sujeito/proletário se encontra, seja alienado pelas ideologias fascistas ou pela ideologia do capital²²⁸.

De certo modo, é uma atitude similar à poética da negatividade preconizada por Celan quando propõe um combate ao conteúdo ideológico-estético nazista dominante. Assim, se o artista, no Benjamin de 1935/1936, deve assumir uma função política diante da profusão da arte com conteúdos fascista, da condenação da estética moderna e da utilização da técnica cinematográfica e literária para fins ideológicos totalitários, a poesia celaniana, por sua vez, adota, como se sabe, a postura combativa de uma poética com o dever de rememorar a barbárie. A diferença vem à tona quando pensamos as potencialidades dos gêneros. Se, por um lado, a poesia de Celan consegue, através dos silêncios, do fragmento e do balbucio, impor uma desconstrução à própria língua e, com ela, à tradição poética, seu alcance vai mais além, pois não aponta, necessariamente, um caminho a seguir, senão um a desconstruir. Por outro lado, o pensamento benjaminiano, ainda preso a certa positividade marxista e redentora, prede-se também ao próprio mecanismo que critica, não conseguindo, de fato, propor uma saída para a arte que não fosse devedora de uma funcionalidade política.

Distante da funcionalidade política atribuída à arte, Celan, por sua vez – como vimos em “O meridiano” –, nega o caráter funcional da língua e, conseqüentemente, da poesia. Assim, contrário à saída positiva que Benjamin ressalta com a politização da arte que, ao fim

²²⁷ Um exemplo da utilização política/estética do cinema pelo Terceiro Reich é o filme *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*), da cineasta Leni Riefenstahl (1933), em que notamos os rituais, o mitológico, os movimentos coletivamente orquestrados, os discursos inflamados e caricaturais dos líderes bufões colocados, os grandes comícios da juventude e dos trabalhadores ligados à terra-mãe, os grandes estandartes, os ritos noturnos à luz de grandes fogueiras e os “símbolos engenhosamente arquitetados, as caveiras, as mascaradas, o bárbaro rufar dos tambores” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 87).

²²⁸ Também encontramos essa exigência no final do ensaio de 1920, “Teorias do fascismo alemão”, refuncionalizando o marxismo como a única magia “capaz de fazer frente a esse tenebroso feitiço das runas” (Benjamin, 2012, p. 122). Nesse sentido, apenas a politização da vida seria capaz de se colocar como contrária ao processo de estetização da vida e da política que fazem da guerra, no Nacional Socialismo, como um inevitável destino mágica e grandiosamente traçado.

e ao cabo, também se abriria como mecanismo de afirmação ideológica, o poeta acentua a negatividade presente na contra-palavra enquanto um instante insuperável para a arte após Auschwitz. Instante poético que nem a estetização e nem a politização dão conta de sua radicalidade, pois é justamente no caminho inverso a esses movimentos de sintetização que a poesia celaniana desconstrói a aparência harmônica de uma resolução estética ou política, colocando em seu lugar a intermitente tensão afundada na negatividade da tarefa impossível de um recordar efetivamente comunicável.

4.3 “Port Bou – alemão?”

Em relação ao judaísmo, à guerra, ao nazismo e à literatura, encontramos similaridades que nos permitem fazer algumas aproximações entre Benjamin e Celan, bem como destacar diferenças singulares acerca da possibilidade e da impossibilidade de redenção ou de retorno messiânico em ambos os autores. Uma proximidade mais efetiva entre o poeta e o pensador ocorre no poema “Port Bou – alemão?”, publicado postumamente em 1968 no sétimo volume das *Obras completas de Paul Celan*, o qual apresentamos traduzido abaixo:

PORT BOU – ALEMÃO?

Afasta o manto da invisibilidade, o
elmo de aço.

Nibelungos-
de esquerda, nibelungos
de direita:
renalizados, refinados,
uma escória.

Benjamin
os nomeia, para sempre,
ele disse que sim.

Uma tal eternidade, ainda
como Bauhaus B:
não.

Nada muito tarde,
um segredo
aberto.²²⁹

²²⁹ “PORT BOU – DEUTSCH?// Pfeil die Tarnkappe weg, den/ Stahlhelm. // Links-/ nibelungen, Rechts-/ nibelungen:/ gerheint, gereint,/ Abraum. // Benjamin,/neint euch, für immer,/ er jagt./ Solcherlei Ewe, auch/ als B-Bauhaus,/ nein. // Kein Zu-spät,/ ein geheimes/ Offen.” (Celan apud Bollack 2005, p. 155). Não

Nesse poema, Port Bou – a localização geográfica da morte de Benjamin – torna-se um Schibboleth, um meridiano, uma constelação ou uma marca na qual se condensam as impossibilidades e as possibilidades da leitura de um tempo anterior no qual, de acordo com Ulisse Dogà (2012), a “quietude geológica do lugar corresponde a fragmentação, a desagregação da linguagem, mas também a sua renovação e seu despertar entre os escombros da história” (Dogà, 2012, tradução nossa)²³⁰. Tanto Dogà quanto Bollack ressaltam que o poema foi escrito após Celan ler a resenha benjaminiana sobre o livro de Max Kommerell, *O poeta como guia do classicismo alemão*²³¹, intitulada “Contra uma obra-prima” (“*Wider ein Meisterwerk*”), de 1930²³², resenha que Bollack, no artigo “Celan diante de Walter Benjamin em 1968”²³³, diz se tratar de “um reconhecimento ou uma homenagem” (Bollack, 1998, p. 80, tradução nossa)²³⁴ ao escritor alemão Max Kommerell. Nesse mesmo artigo, o crítico francês lê o poema celaniano como uma crítica ao excesso de germanidade em Benjamin, um judeu perseguido que não respondeu efetivamente à perseguição, mas que visualizou Kommerell como um mestre digno de homenagem.

A leitura feita por Bollack confere ao texto benjaminiano uma posição complacente com o posicionamento extremamente conservador de Kommerell, posto que o crítico francês coloca Benjamin, efetivamente, na turba dos nibelungos de esquerda que, ao não criticarem

encontramos tradução em português para esse poema. Nossa tradução tomou como base o original em alemão, a versão de Bollack em francês, presente no artigo “*Celan devant Benjamin em soixante-huit*” (*Lignes*, vol. 3, n° 35, p. 79-93, 1998): “*PORT BOU – ALLEMAND?// Toi, fais tomber de ta flèche/ la coiffe magique et le/ casque d’acier.// Nibelungen/ de gauche, Nibelungen/ de droite:/ rhénanisés, purifiés,/ une scorie.// Benjamin/ vois unit par un non, à jamais;/ lui, dit oui.// Une telle éternité, aussi/ Comme Bauhaus B:/ non.// Pas de trop-tard./ Une secrète/ ouverture.*” (Bollack, 1998, p. 81-82), além de duas traduções em espanhol, a primeira disponível em *Poesía contra poesía*, também de Bollack, traduzido para o espanhol por Yael Langella, Jorge M. Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano-Sued e Ana Nuño: “*PORT BOU - ¿ALEMÁN?// Derriba con la flecha el yelmo mágico, el/ casco de acero.// Nibelungos/ de izquierdas, nibelungos/ de derechas:/ renanzados, refinados/ en descombro.// Benjamín/ os nonea, para siempre, él dice que sí.// Una semejante eternez, también/ como Bauhaus B:/ no.// Ningún demasiado-tarde,/ una secreta/ apertura*” (Bollack, 2005, p. 155-156). A outra tradução em espanhol encontra-se na obra de Dogà (2012), traduzida por Jose Luis Arántegui: “*PORT BOU - ¿ALEMÁN?// Lanza el manto del disimulo lejos, el/ yelmo de acero.// Sinistro-/ nibelungos, diestro-/ nibelungos:/ purorrficado, purgificado,/ de-/ rrubio.// Benjamín/ os nonea, por siempre,/ él asiente.// Uno era así, ni/ como Bauhaus B,/ no.// Nada de Muitardes,/ guarnecida/ franquía.*” (Dogà, 2012). As diferenças evidentes encontradas nas traduções reforçam a dificuldade do processo tradutório dos poemas de Celan e o afunilamento da linguagem que se contrai diante das tentativas de tocar as raiais expressivas do negativo.

²³⁰ “*la quietud geológica del lugar corresponde la fragmentación, la disgregación del lenguaje, pero quizá también su renovación y despertar de entre los escombros de la historia.*” (Dogà, 2012)

²³¹ *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*

²³² Essa resenha está no terceiro tomo da *Gesammelte Schriften*, no capítulo “*Kritiken und Rezensionen*” (Benjamin, 1972, p. 252-259). Não encontramos traduções para ela, portanto, todas as traduções são nossas.

²³³ “*Celan devant Benjamin em soixante-huit*”.

²³⁴ “*une reconnaissance ou d’un hommage.*” (Bollack, 1998, p. 80)

efetivamente a ideologia alemã, acabaram por fortalecê-la²³⁵. Ademais, segundo a afirmação de Bollack, “Celan reprovava Benjamin por ter abraçado uma germanidade que, como judeu perseguido, ele deveria ter reconhecido e combatido, em vez de ter se tornado o redentor messiânico de uma repressão fundamental” (Bollack, 1998, p. 82, tradução nossa)²³⁶. Nesse sentido, a crítica de Bollack se opõe à ideia benjaminiana de uma redenção assimiladora de todos os pecados e de todos os seres, uma apocatástase na qual até mesmo os perpetradores do massacre estariam incluídos. Desse modo, Bollack, ao se referir ao ensaio de Benjamin, “Para uma crítica da violência”²³⁷, evidencia um excesso de positividade na ideia benjaminiana de redenção, ao contrário de um posicionamento crítico efetivo contra a violência que viria a se perpetuar. Ressalta-se, ainda, que o posicionamento do crítico se aproxima da visão de Jacques Derrida presente no ensaio “Força de Lei”, que questiona a proximidade de Benjamin com alguns pensadores conservadores, tais como Carl Schmitt e Martin Heidegger²³⁸. Entretanto, o crítico, talvez tendo em vista a defesa de seu principal argumento para a leitura de Celan, a saber, que sua poesia instaura um local de combate contra as poéticas clássicas alemãs²³⁹, parece desconsiderar um aspecto essencial da resenha escrita por Benjamin, aspecto que dialoga diretamente contra a apropriação/mitologização do cânone clássico pela ideologia alemã. Nesse texto, Benjamin ressalta em tom crítico que a terra de Hölderlin, “cujos videntes veem suas visões de cadáver, não é a dele” (Benjamin,

²³⁵ Ricardo Forster (2012), no artigo “*La barbarie de la lengua y el judaísmo como memoria: Paul Celan*”, define os nibelungos de esquerda como “aqueles que mobilizam recursos de um visceral antisemitismo na hora de justificar sua opção anti-imperialista e revolucionária, ali de onde dizem falar a linguagem dos povos oprimidos e tecer suas alianças discursivas com aqueles que voltam a utilizar palavras aniquiladoras na hora de falar dos judeus, ainda que aparentemente só se refiram ao Estado de Israel.” (“*aquello que movilizan recursos de un visceral antisemitismo a la hora de justificar su opción antiimperialista y revolucionaria, allí donde dicen hablar el lenguaje de los pueblos oprimidos y tecen sus alianzas discursivas con aquellos que vuelven a utilizar palabras aniquiladoras a la hora de hablar de los judíos, aunque aparentemente sólo se refieren al Estado de Israel.*”) (Forster, 2012, p. 257, tradução nossa)

²³⁶ “*Celan reprochait à Benjamin d’avoir épousé une germanité que, juif lui même réprime, il aurait dû reconnaître et combattre, au lieu de se faire le rédempteur messianique d’une répression essentielle.*” (Bollack, 1998, p. 82).

²³⁷ Nesse ensaio, Benjamin (2011a) fala da necessidade da instauração da violência revolucionária/divina contra uma violência de ordem mítica. Essa violência revolucionária (ou divina) é imediata e a única capaz de romper com o círculo da violência mítica que impõe ao sujeito à submissão aos direitos do Estado.

²³⁸ Nesse sentido, em proximidade com a proposta de Bollack, o artigo “Violência e história em Walter Benjamin a partir da crítica de Derrida”, acentua que “a escolha de Benjamin por Derrida se dá porque o seu pensamento aproxima pensamentos judeus e não judeus na Alemanha, evidenciando o nazismo como uma espécie de fenômeno monstruoso realizado, em parte, pelos pensamentos mais insuspeitos, aqueles que também se deixaram orientar por uma espécie de crença na redenção, ou ainda na instauração de tempos novíssimos, puros, e isto quer através do pensamento e das ações humanas quer através de um ente de tipo especialíssimo – Deus”. (Rangel, 2012, p. 181)

²³⁹ Nesse mesmo artigo, Bollack afirma enfaticamente que “a celebração de todos os grandes modelos clássicos da literatura contribuía positivamente para a preparação do desastre” (“*la célébration de tous les grands modèles classiques de la littérature contribuait positivement à la préparation du désastre*”) (Bollack, 1998, p. 82, tradução nossa) e que o entendimento da resenha de Benjamin como uma espécie de homenagem a Kommerell encaixa-se na celebração dos modelos literários alemães.

1972, p. 259, tradução nossa)²⁴⁰, ou seja, apesar de reconhecer os méritos da obra de Kommerell²⁴¹, Benjamin finaliza a resenha com uma colocação que procura desassimilar a imagem de Hölderlin como aquela determinada pelo conservadorismo de Kommerell, a saber, como espírito poético responsável pela introdução da “história da salvação do alemão” (Benjamin, 1972, p. 259 – tradução nossa)²⁴².

O pensador berlinense, na verdade, reconhece os perigos presentes na reconstituição historicista que tenta purificar a Alemanha através do recurso à tradição literária e, diferente do que atesta Bollack e concomitante ao que salienta Optiz, coloca-se “contra a tentativa de Kommerell de ‘tornar os clássicos os fundadores de uma era heróica alemã’” (Optiz, 2011, p. 318, tradução nossa)²⁴³. Assim, não se trata somente de uma simples homenagem ou de um reconhecimento da obra de Kommerell, mas, sobretudo, de um colocar-se contra um modelo historiográfico conservador que se pretende formado por valores eternos e imutáveis advindos do cânone literário alemão.

Nessa proposta conservadora criticada por Benjamin, o heroísmo se valeria como um dos valores essenciais da estrutura espiritual alemã, heroísmo que se ressaltaria, principalmente, pelo exemplo da grandeza via guerra²⁴⁴ – como já demonstrado em Jünger, na *Literatura Sangue e Solo* – e pela filiação à tradição grega como “doutrina do verdadeiro germanismo” e “caminho insondável da ascensão alemã” (Benjamin, 1972, p. 254, tradução nossa)²⁴⁵. Essa é a perspectiva histórico/literária proposta por Kommerell, na qual “O alemão é o herdeiro da missão grega; a missão da Grécia, o nascimento do herói” (Benjamin, 1972, p. 254, tradução nossa)²⁴⁶.

²⁴⁰ “*die auferstehen, und das Land, dessen Sehern ihre Visionen über Leichen erscheinen, ist nicht das seine*” (Benjamin, 1972, p. 259). Em sentido próximo à crítica de Benjamin, Adorno, em “Parataxis”, afirma que “O culto da política direitista alemã por Hölderlin empregou ao conceito hölderliano do patriótico de maneira tão desfigurada, como se ele vigorasse apenas para os seus ídolos e não para a harmonia feliz entre o universal e o particular.” (Adorno, 1973, p. 85)

²⁴¹ No início da resenha, Benjamin destaca: “Este livro traz um daqueles raros momentos memoráveis para a crítica, já que ninguém pode questioná-lo sobre a qualidade do trabalho, o estilo e sobre a autoridade do autor.” (“*Dies Buch bringt einen jener seltenen, dem Kritiker denkwürdigen Momente, da keiner ihm die Qualität des Werks, die Stilform, die Befugnis des Verfassers abfragt.*”) (Benjamin, 1972, p. 252, tradução nossa). Talvez resida aqui um dos pontos de desconfiança de Celan e posteriormente de Bollack sobre a resenha benjaminiana.

²⁴² “*Heilsgeschichte des Deutschen*” (Benjamin, 1972, p. 259). Ademais, a seguinte colocação de Safranski (2005, e-book) reforça a visão de Hölderlin como o poeta da Alemanha: “Max Kommerell colocou Hölderlin entre “os poetas como líderes”; em Hölderlin tinha-se contato com uma “corrente de força alemã”

²⁴³ “*daß gegen Kommerells Versuch, »die Klassiker zu Stif- tern eines heroischen Zeitalters der Deutschen zu ma- chen«*” (Optiz, 2011, p. 318).

²⁴⁴ Optiz (2011, p. 318).

²⁴⁵ “*Eine Lehre vom wahren Deutschtum*” (...) “*unerforschlichen Bahnen des deutschen Aufstiegs*” (Benjamin, 1972, p. 254).

²⁴⁶ “*Der Deutsche ist der Erbe der griechischen Sendung; die Sendung Griechenlands die Geburt des Heros*” (Benjamin, 1972, p. 254).

Contrários, portanto, à leitura de Bollack, qual seja, a de que Benjamin não conseguiu visualizar o cânone alemão como participante do horror que acometeu inclusive o campo literário²⁴⁷, entendemos, por nossa vez, que o pensador berlinense, em uma postura similar à adotada no ensaio “Teorias do fascismo alemão”, coloca em questão o procedimento histórico adotado por Kommerell que visa delimitar o cânone e, conseqüentemente, o povo alemão como tributários de uma origem grega imutável. Esse entendimento se dá, sobretudo, se pensarmos a noção benjaminiana de origem (*Ursprung*), apresentada do seguinte modo:

[...] a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo do devir e desaparece. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. (Benjamin, 2011, p. 34)

Assim, é possível lermos a noção de origem de Benjamin – na qual a linha temporal (ou o processo de devir) se vê rompida pela intensidade do momento anterior que retorna, impedindo a efetivação de qualquer cronologia genealogicamente determinada – em oposição à ideia de uma cronologia imutável da história alemã cuja origem ou gênese seria, indiscutivelmente, tributada aos gregos, conforme destaca Kommerell²⁴⁸. Desse modo, afastando-nos de Bollack, podemos reler a primeira estrofe do poema (“Afasta o manto da invisibilidade, o/ elmo de aço”²⁴⁹) como uma remissão celaniana à exigência presente na resenha “Contra uma obra-prima”, em que Benjamin fala da necessidade de demonstrar que, por detrás desse desejo secreto de fundação de uma ancestralidade alemã como um valor imutável²⁵⁰, reside a intencionalidade de fazer a ancestralidade valer a qualquer custo, mesmo que, como visto na coletânea de Jünger, a guerra seja o mecanismo próprio para o alcance e efetivação desses valores.

²⁴⁷ Bollack (1998, p. 87) enfatiza que em prol de análises econômicas, Benjamin se eximiu de analisar os elementos constitutivos do discurso literário que evidenciavam uma guinada totalitária.

²⁴⁸ Podemos, inclusive, opor a noção benjaminiana de origem – como salto, interrupção ou possibilidade – à leitura cronológica realizada por Bollack, que entende a literatura alemã como o processo ininterrupto de desenvolvimento que recairia na linguagem nazista.

²⁴⁹ É interessante destacarmos o procedimento poético realizado por Celan nesses versos através do uso do vocabulário militar habitual da lírica ideológica nazista contra essa mesma lírica.

²⁵⁰ O artigo de Peter Hoffmann (2011), “O círculo de Georg e o Nacional Socialismo” (“*The Georg Circle and National Socialism*”), revela a existência da “ideia de uma Alemanha secreta vindoura, que ainda estava escondida sobre alguma corrente no início do século XIX. A Alemanha, então, carece de unidade política e, conseqüentemente, poetas e filósofos identificaram a grandeza e a missão da Alemanha em seus feitos intelectuais e culturais.” (“*The idea of a future Secret Germany, which was still hidden some currency in the early nineteenth century. Germany then lacked political unity, and poets and philosophers, accordingly, identified Germany's greatness and mission in her intellectual and cultural accomplishments.*”) (Hoffmann, 2011, p. 292, tradução nossa).

Optiz (2011) destaca que o procedimento da utilização da terminologia militar era algo conscientemente utilizado pelos conservadores alemães para legitimar uma batalha no espaço espiritual, e que Benjamin, na letra da resenha, oferece uma crítica contundente aos literários alemães que não foram capazes de oferecer resistência a essa militarização do espiritual. Assim, não nos parece coeso incluir Benjamin na turba de nibelungos (de esquerda e de direita) que não responderam ao acontecimento e que, diretamente ou indiretamente, contribuíram para o acontecimento de barbárie; pelo contrário, apesar de não participar da ideia de uma redenção messiânica da história, Celan, ao afirmar que “Benjamin os nomeia”, parece assentir ao modelo da crítica historiográfica benjaminiana, que interrompe o *continuum* da história demonstrando a necessidade de nomear aqueles que subjazem nos escombros do caminho linear do historicismo pautado na ideologia do progresso. Afirmando que o pensador berlinense os nomeia, diferentemente do que propõe Bollack, não significa dizer que ele trata com veneração a tradição literária e teórica alemã, mas que proporciona uma crítica radical capaz de se colocar à altura das vozes dos oprimidos do lado de fora do discurso histórico dominante²⁵¹. Diante disso, reforça Dogà, tanto para Benjamin, como para Celan, só resiste uma única possibilidade: fazer com que “o emudecido universo dos mortos possa falar novamente” (Dogà, 2012, tradução nossa)²⁵², seja pela afirmação da radicalidade de uma crítica que explode o objeto para recolher seus fragmentos, reorganizando-os em constelações de possibilidade, seja pela negatividade de uma poesia capaz de abalar a estrutura do próprio idioma no qual ela se expressa.

A negação pontual presente no final da terceira estrofe de “Port bou – alemão?” (“Uma tal eternidade, ainda/ como Bauhaus B:/ não.) indica a ruptura com a ideia de uma eternidade demarcada pela época espiritual de gênios e heróis. Nesse sentido, trazendo ao poema a crítica histórica benjaminiana que dá a ver os detritos que restam da afirmação de nomes, obras e autores grandiosos, Celan diz não à eternidade que entroniza a Alemanha

²⁵¹ A crítica radical benjaminiana que possibilita a alteração dos discursos históricos, é uma crítica que se afirma por si mesmo e, tal como a poética celaniana, dá a ver aquilo que subjaz à crítica passiva ou a poesia positiva que só afirmam os ditames do discurso dominante. Nesse sentido, cabe ressaltar que o próprio pensador afirma na resenha sobre Kommerell que a crítica realizada pelo autor de “O poeta como guia e chefe” não realiza minimamente a radicalidade da crítica, pelo contrário, ela conserva a ideia da crítica como uma apologia daquilo que deveria criticar. Segue a passagem que revela o descredenciamento realizado por Benjamin da crítica de Kommerell: “a crítica [radical], para realizar algo, deve necessariamente se afirmar. (...) O autor [Kommerell] está muito longe disso.” (“*Das die Kritik, um etwas zu leisten, sich selber unbedingt bejahen muss. (...) Davon ist der Verfasser sehr weit entfernt.*”) (Benjamin, 1972, p. 259). Podemos, inclusive, ressaltar o parentesco dessa crítica radical com a intenção de elaboração do periódico “Angelus Novus” que, de modo geral, parece destacar a necessidade de consolidação de um posicionamento crítico contrário ao conservadorismo reinante no academicismo literário alemão, ao passo que, o pensador apresenta-se ciente dos perigos de violência que “virada de século” trouxe “à literatura alemã” (Benjamin, 2012, p. 43), sobretudo, no que diz respeito a um arrefecimento do conservadorismo e mecanização do literário em face das novas (modernas) expressões do dizer.

²⁵² “*el emudecido universo de los muertos tiene que poder volver a hablar*” (Dogà, 2012)

como um séquito seguidores de heróis destinados a grandes feitos. Em consonância com o *não* celaniano que nega a filiação a essa estranha eternidade do espírito alemão conservador, o próprio Benjamin desmascara o histórico sectário traçado por Kommerell ao dizer que nesse percurso não há nenhuma imagem de um idioma florido, pelo contrário, pode-se ouvir “o barulho das runas de aço, o perigoso anacronismo da linguagem sectária” (Benjamin, 1972, p.255 – tradução nossa)²⁵³. Nota-se, assim, na resenha benjaminiana, um posicionamento crítico perante à transformação da linguagem e da história em instrumentos de um conservadorismo que recaíra no elogio à guerra como modelo idôneo de grandeza, conforme atestado por Ernest Jünger e, conseqüentemente, pela visão do poeta como líder, poderíamos dizer, líder militar da nação, como proposto por Kommerell. Ademais, esse não coloca-se, também, como uma negação da história como continuidade que, ao fim e ao cabo, nega-se à leitura de suas interrupções e de seus impedimentos. Assim, retornando efetivamente ao poema, ao estender o *não* a Bauhaus, Celan coloca-se contra a retomada dos ideários da escola de arquitetura proporcionados pela Alemanha no pós-guerra²⁵⁴. Segundo Dogà, trata-se de:

Um “não” que adiante é a negação de uma *falsa construção histórica* e [sic], embora fosse neodemocrático, propagandístico em qualquer caso; uma que pretende ignorar interrupções e descontinuidades da história e força um movimento de artistas a se encaixar em uma mitologia conveniente que cumpre uma função política no aparelho dos novos poderes. (Dogà, 2012, tradução e grifos nossos)²⁵⁵

Desse modo, o *não* celaniano se vê próximo da crítica historiográfica benjaminiana ao questionar a veracidade da história que automatiza o movimento arquitetônico da escola de Bauhaus no direcionamento de um programa governamental que, ao fim e ao cabo, torna-se o discurso dominante, que acredita na retomada do progresso como égide histórica, e que não permite a leitura de outros discursos.

Celan parece direcionar seu *não* (sua crítica em forma de poesia) à consolidação de um discurso histórico progressista que retira o potencial subversivo da arte e o reconfigura em uma estrutura mitológica moderna que serve de fermento para sua própria legitimação, uma

²⁵³ “*das Scheppern stählerner Runen, der gefährliche Anachronismus der Sektensprache*” (Benjamin, 1972, p. 255)

²⁵⁴ Nesse sentido, como crítica a retomada de Bauhaus como política de governo, Bollack concorda e ressalta que Celan possuía a intenção de desvelar “a cegueira da crítica” (“*l’aveuglement de la critique*”) (Bollack, 1998, p. 90 – tradução nossa) em não enxergar a mitificação na reconsideração de Bauhaus como elemento determinante da Alemanha na década de 1960.

²⁵⁵ “*Un «no» que en adelante es negación de una construcción histórica falsa y, aunque fuera neodemocrática, propagandística en todo caso; una que pretende ignorar interrupciones y discontinuidades de la historia y fuerza a un movimiento de artistas a amoldarse en una mitología conveniente que cumpla una función política en el aparato de los nuevos poderes.*” (Dogà, 2012)

da qual não se pode criticar, quiçá escapar. Parece-nos que, em tons benjaminianos, o poeta, com a potência da negação, exige a explosão do historicismo dominante e a interrupção das casualidades que preenchem progressivamente a ideia de um tempo vazio homogêneo, para que se possa, em um relampejar, iluminar aquilo que realmente se coloca como material potencialmente carregado de passado para a reconfiguração do presente.

A última estrofe de “Port bou – alemão?” (“Nada muito tarde,/ um segredo/ aberto”), com auxílio de Dogà, pode ser entendida como uma espécie de distanciamento no modo como Benjamin e Celan se relacionam com a memória individual. Em Benjamin, a marca da memória pessoal ainda não está perdida (não é muito tarde para recuperá-la), já que ela se faz em um espaço preenchido pelo frescor da infância vivida em Berlim, que abre para ele a possibilidade de transpor esse frescor (esse segredo infantil) a uma espécie de reviravolta histórica na qual estão em potência constelacional os fragmentos da memória para transposição/reordenação do social. Assim, o olhar do pensador para a infância torna-se dotado de melancolia e esperança redentora. Já em Celan, o frescor do infantil é substituído pelo hálito amargo da barbárie que se escancara nos restos da memória, numa impossibilidade de recuperação do infantil, tendo em vista que nenhum dos lugares da infância celaniana – nem ao menos Czernowitz do jovem Celan – são suficientemente fortes para fazerem frente ao imperativo ético de uma rememoração que se coloca ao poeta: fazer ouvidas as vozes dos mortos.

Como falamos anteriormente, “Port bou – alemão?” traça e demarca um local meridiano, fronteiro, em que Benjamin e Celan se encontram não como inimigos, conforme proposto por Bollack, mas, pelo contrário, numa convergência sobre a necessidade de exporem, poética e criticamente, o gérmen da elevação de um conservadorismo que dominou tanto a literatura quanto a política alemã com ilusões de grandeza. Paradoxalmente, esse gérmen levou a nação à ruína. É justamente nesse local meridional que a questão colocada no título do poema, “alemão?”, parece sugerir – contrariamente ao sentido proposto por Bollack, qual seja, a crítica de Celan ao excesso de germanismo benjaminiano – o movimento de revelação de um segredo preconizado pelo poema que desconstrói essa mesma condição. Segredo que afasta o manto da invisibilidade responsável pelo acobertamento da situação vivida por Benjamin, a saber, um *pensador judeu* desprovido de seu próprio local de nascença. Assim, a dúvida que ecoa pelo poema se faz mais audível: ele fala de um pensador genuinamente alemão e adepto ao conservadorismo proposto por Kommerell ou de um alemão perseguido e fugido por sua herança judaica?

Vemos com mais plausibilidade a segunda opção, um alemão fugido, ainda tocado pelas experiências de memória infantil, mas que, ao fim e ao cabo, expõe o segredo de sua existência judaica como marca de uma condição histórica individual e coletiva. Portanto, o que Benjamin afirma ao dizer *que sim* é principalmente o segredo da sua judeidade como categoria essencial para a reformulação/redenção da história e que Celan, em seu percurso poético tomado pela negatividade, não foi capaz de alcançar, pois, oposto a Benjamin, não subsiste para o poeta a possibilidade de redenção (messiânica e revolucionária) para aquilo que foi arrasado corporalmente e transcendentalmente pela barbárie, isto é, não há nenhum horizonte de esperança para o cadáver. Deste modo, procuramos ler “Port bou – alemão?”, para além da crítica bollackiana, como um espaço no qual a exigência de uma crítica historiográfica radical – ou uma leitura a contrapelos da história oficial – adentra a letra do poema, fundando um meridiano no qual a urgência de uma contra-palavra, contra-histórica e contra-poética, coloca em diálogo Celan e Benjamin.

4.4 Poesia da dialética da imobilidade

A poesia celaniana funda-se como uma poética na qual a negatividade da barbárie assume certa primazia, de modo que a rememoração desse acontecimento percorre o caminho de uma linguagem na qual a palavra se faz contra, isto é, o poetificar se dá por meio da contra-palavra que exige a paralização da respiração diante do poema para que a poesia não seja reduzida a um mero tecnicismo estético. Assim, essa mudança da respiração impede que as vozes e os apelos advindos de uma rememoração que se dirige aos escombros do vivido singular e coletivo sejam desconsiderados. De modo similar ao historiador/escavador benjaminiano, a poesia celaniana carrega um desejo ético – às vezes aparente, outras vezes subterrâneo – de resgatar aquilo que habita nos cadáveres. Nesse sentido, mesmo cientes de que, para o poeta, não há possibilidade de um resgate completo dessas vozes e que, diferentemente de Benjamin, a redenção pela poesia é para ele uma tarefa impossível, por vezes, contudo, seu procedimento poético se aproxima da dialética da imobilidade, conforme termo benjaminiano.

De antemão, podemos dizer que em Celan ocorre um indispensável relacionamento entre história e memória que percorre os poemas como uma exigência epistemológica da qual o eu-lírio não pode se separar. Assim, indo um pouco além das análises anteriores de poemas

específicos sobre a barbárie e sobre a profusão de datas e de acontecimentos que se reúnem em um Schibboleth ou em uma constelação, perguntamo-nos, agora, sobre a possibilidade de a poesia da negatividade se configurar como um parente próximo da imobilização da narrativa histórica dominante, conforme sugerido por Benjamin em sua dialética da imobilidade.

É conveniente, antes de tudo, dizermos que a dialética benjaminiana sugere uma indispensável carga de tensão que não apenas escapa à síntese apaziguadora habitual ao processo dialético, como produz um esfacelamento do historicismo tradicional ao interromper a continuidade própria das cronologias pré-estabelecidas que se fortalecem, sobretudo, por meio do incessante acumular de fatos que preenchem a sua temporalidade. Portanto, trata-se de inserir no curso da história o momento crítico como ameaça constante à hegemonia do *continuum*, momento capaz de iluminar a história como uma constelação de pequenos fragmentos a partir dos quais o discurso do passado obscurecido pode ser recuperado e utilizado para a reordenação do presente, ou, como já dito, trata-se de pensar a história como um tempo de agora, um momento do agora da cognoscibilidade.

Em Celan, como indicado em “O meridiano”, há o embate poetológico entre uma poesia funcional e uma contra-poesia. A primeira é submetida aos procedimentos técnicos de feitura e torna-se incapaz de provocar qualquer reação do leitor/intérprete que não seja facilmente reduzida a um *hall* de fruição estética já previamente determinado. A segunda prevê um processo poético que submete a própria linguagem e, conseqüentemente, o leitor/intérprete, a um doloroso jogo de tensões que não apenas interrompe, mas põe em causa – em diálogo com o *dictum* adorniano – a própria poesia no instante em que determina a negatividade da rememoração como uma potência de reconfiguração do tempo e da linguagem. Dizemos reconfiguração da linguagem porque em Celan esse embate, que não encontra uma solução apaziguadora, expõe ainda um estado paradoxal de linguagem, em que a tentativa de expressão do poeta se dá por meio de uma língua mortalmente ferida, que é materna e assassina. Podemos evidenciar ainda que essa reconfiguração, em proximidade com a ideia benjaminiana de presentificação do passado, ocorre com o auxílio da memória, entendida como reservatório (ou como urna) que preserva os acontecimentos dotados de uma potencialidade singular para a reordenação do presente. Desse modo, pretendemos destacar os indícios da aproximação entre a ideia benjaminiana de imobilização e reconfiguração do curso da história, ideia que propõe que as tensões dos discursos dos oprimidos sejam trazidas à tona, e o processo poético celaniano, cuja preponderância da negatividade se torna energia para a consolidação da contra-palavra em detrimento ao caráter instrumental da poesia, caráter que, ao fim e ao cabo, adequa-se ao discurso dos vencedores.

Assim, talvez possamos ainda especular que a noção da arte como “medium-de-reflexão” (Benjamin, 2011a) da realidade e, conseqüentemente, da história no sentido benjaminiano do termo, encontra a sua expressão mais eloqüente na poesia celaniana que elege o cadáver como parte integrante, quiçá fundamental, da sua constelação. Ao trazer o cadáver para a poesia, Celan força o leitor/intérprete a não desviar os olhos dos pontos sombrios que, paradoxalmente, iluminam-se e revelam os instantes de irrupção no qual a poesia se coloca autenticamente à altura de tocar a negatividade do corpo fragmentado, mesmo que em um processo de contração e deperecimento do linguístico.

A partir disso, de posse de todo o referencial exposto até o momento e fazendo do retorno e do desvio²⁵⁶ os métodos de apresentação adotados aqui, cabe agora destacarmos alguns poemas em que as noções benjaminianas de dialética da imobilidade e imagem dialética podem ser avistadas de forma mais luminosa²⁵⁷. Assim, inicialmente, elegemos o poema “Diante do teu rosto tardio”, de *Sopro, viragem*:

Diante do teu rosto tardio
so-
litário entre
noites que também me transformam,
algo se imobilizou
que já outrora estivera conosco, in-
tocado por pensamentos.
(Celan, 1993, p. 120-121, grifos nossos)²⁵⁸

Note-se que o poema parece fazer uso de um vocabulário benjaminiano, com destaque para a imobilização como um ponto de virada no curso da versificação, indicando, talvez, o

²⁵⁶ Pensamos, sobretudo, em duas colocações benjaminianas para tentativa de apresentação do presente tópico, ambas as colocações presentes no “Prólogo epistemológico-crítico” da *Origem do drama trágico alemão*, a saber: “Método é caminho não direto” e “O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é modo específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque renovado, quer a justificação para a intermitência de seu ritmo.” (Benjamin, 2011, p. 16-17)

²⁵⁷ Na análise do poema “Havia terra neles”, ressaltamos alguns aspectos que contribuem com a de imobilização e conseqüente reescrita da história na poesia celaniana, com destaque para a imersão na negatividade como rememoração dos discursos obscurecidos ou enterrados pela narrativa oficial.

²⁵⁸ “*Vor Dein Spätes Gesicht, / allein-/gängerisch zwischen/auch mich verwandelnden Nächten, / kam etwas zu stehn, / das schon einmal bei uns war, un-/berührt von Gedanken*” (Celan, 1993, p. 120-121) A tradução do verbo *stehn* como imobilização realizada por Barrento, notório tradutor de Walter Benjamin contribuiu para nossa leitura. Destacamos a existência de outras três traduções para o português desse mesmo poema, cada qual com uma solução tradutória diferente para o verso “*kam etwas zu stehn*”, a saber: a tradução de Cavalcanti diz o seguinte “ficou algo” (Celan, 2011, p. 109) ressaltando a permanência de algo do passado, mas retirando o caráter de imobilização da irrupção de algo anterior na estrutura mesma do poema; Encarnação, por sua vez, apresenta a seguinte solução tradutória que inclui também o verso subsequente: “algo que outrora já entre nós estivera/ se instalou/ in-” (Celan, 2014, p. 147), assim, essa tradução sugere a instalação (ou retorno) do passado na ordem do agora, aproximando-se da tradução de Barrento; finalmente, Raquel Abi-Sâmara, tradutora da obra de Gadamer (2005), traduz o verso como “algo veio pra ficar” (Celan apud Gadamer, 2005, p. 66) destacando o caráter de permanência e exigência desse algo do passado que retorna na trama do poema como um ponto de ruptura com os 4 versos iniciais.

reencontro com algo do passado. Destacamos, assim, a estrutura imóvel de “Diante do rosto tardio” que, de certo modo, imobiliza todo o referencial imagético do poema, com exceção dos atos da escrita e da cena descrita.

Esse curto poema se divide em duas seções marcadas pelo rastro da tensão. Na primeira, o eu-lírico diante de um rosto, solitário na repetição das noites, repousa como um simples espectador da cena. A segunda seção, precedida pela vírgula²⁵⁹, sugere a imobilização de algo passado, como numa espécie de algo intocado, quiçá como um momento crítico do interromper as noites nas quais, solitário, o eu-lírico permanece inerte diante do rosto que, simplesmente, continua imóvel.²⁶⁰

Esse algo, arredio à interpretação²⁶¹, revela-se, na cena da escritura, como um ponto de parada da estrutura do passado, algo ainda intocado por pensamentos, capaz de sugerir a possibilidade de visualização daquilo que jaz na obscuridade. Nesse sentido, o instante no qual algo do passado se imobiliza talvez possa ser lido como a descrição poética preconizada pelo eu-lírico – solitário como uma voz negativa – que, por um momento, põe em movimento o que, anteriormente, permanecera intacto, imóvel por detrás do grande rosto tardio. Essa imobilização, contudo, dialeticamente requer uma ativação, uma presentificação que a retire da imobilidade, não tornando-a móvel, mas sim ativada pelo próprio movimento de escrita e rememoração.

Especificamente nesse poema, entendemos esse rosto tardio como uma presença que relega o poeta à mesmice da solidão das noites que se repetem. Ao imobilizar-se, esse algo coloca no poema a exigência de que a escrita se dirija até ele, encontrando aquilo que nele faz possível a interrupção das noites contínuas que se seguem solitárias.

Há, nesse sentido, uma tensão dialética. De um lado, a permanência do eu-lírico diante do rosto que o encara, submetendo-o ao jugo das noites que, retirando a potência crítica de seu pensamento, reificam o seu olhar apenas naquilo que se coloca diante de sua presença. De outro, há o momento de imobilização que, paradoxalmente, sugere o movimento da escrita em direção àquilo que já se encontrava intocado no passado, mas que, ao retornar, parece sugerir

²⁵⁹ É possível pensarmos na esteira de Alfredo Bosi (1977) e entendermos essa vírgula, que precede o momento de imobilização e retorno do outrora, como uma “pausa terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos.” (Bosi, 1977, p. 101)

²⁶⁰ De acordo com Gadamer (2005), em tons benjaminianos, esse poema é “dominado pela tensão entre o “depois” e o “antes”” (Gadamer, 2005, p. 67), ressaltando ainda que “deve haver igualmente uma tensão entre o “outrora” e o “agora” na expressão “in-tocado”, que não por acaso traz em si a divisão das linhas” (Gadamer, 2005, p. 67).

²⁶¹ Ressaltamos a preponderância do algo (*etwas*) na poética celaniana no tópico “1.2.1 Hermetismo, obscuridade e não-identidade” em consonância com a leitura adorniana sobre o não-idêntico.

a necessidade de sua leitura no presente da cena. Contudo, não podemos sugerir que ocorre uma recuperação efetiva desse algo passado que se coloca à escrita do poema, pois ele se silencia na revelação de que o passado imobilizado permaneceu, até então, intocado pela e para a reflexão. Muito menos é possível avistarmos soluções redentoras para a imagem do passado em “Diante do teu rosto tardio”.

É justamente nessa impossibilidade que se revela com maior força o potencial dialético da imobilidade no poema celaniano, pois é exatamente na não recuperação efetiva do passado pela ação do pensamento que a dialética da imobilidade se torna um movimento poético de pura tensão que se dirige ao algo do passado através da escrita e da descrição. Assim, defendemos que esse algo do passado sugere a mudança do olhar escritural do eu-lírico – próximo do que propõe Benjamin – em direção às pequenas estruturas (a minúscula cena, o minúsculo algo que permanece intocado pela interpretação convencional) e aos ecos de vozes fragmentárias que se fazem potentes o bastante para retirarem a poesia da frente desse grande rosto tardio.

Ainda em diálogo com a potencialidade das tensões dialéticas na poesia celaniana, podemos especular que se na *Segunda consideração intempestiva*, Nietzsche, presença determinante nas teses sobre o conceito de história, ressalta que a filologia clássica, em aparente proximidade com a história, tem de “agir de maneira inatural, isto é, contra o tempo e, por isso mesmo, sobre o tempo, em favor, assim espero, de um tempo por vir” (Nietzsche, 2008, p. 17). Celan, por sua vez, de modo similar, adota, no curso da relação entre poética e rememoração determinado pela negatividade, a necessidade de um encaminhamento contrário à ação do tempo na medida em que esse acentua em sua trama a primazia de uma narrativa cuja atividade do esquecimento corrói, sobretudo, o dizer daqueles que, desde o início, encontram-se distanciados da temporalidade oficial. Diante disso, torna-se necessário para o poeta agir sobre o próprio tempo de modo que sua artificialidade cronológica se interrompa, iluminando o “tempo que a pedra se decida florir” (“*ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemet*”) (Celan, 1993, p. 14-15), conforme os versos do poema “Corona”, de *Papoula e memória*²⁶². Esse tempo celaniano não é senão a temporalidade marcada pela dureza da

²⁶² “CORONA// O outono come da minha mão a sua folha: somos amigos./ Tiram os às nozes a casca do tempo e ensinamo-lo a andar:/ o tempo regressa de novo à casca.//No espelho é domingo,/ no sonho dorme-se,/ a boca fala verdade.// O meu olhar desce até ao sexo dos amantes:/ olhamo-nos,/ dizemos algo de escuro,/ amamo-nos como papoila e memória,/ dormimos como vinho nas conchas,/ ou o mar no brilho-sangue da lua.// Ficamos abraçados à janela, olham para nós da rua:/ é tempo que se saiba!/ É tempo que a pedra se decida a florir,/ que ao desassossego palpite um coração./ É tempo que seja tempo.// É tempo.” (“*Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde./ Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:/ die Zeit kehrt zurück in die Schale.// Im Spiegel ist Sonntag,/ im Traum wird geschlafen,/ der Mund redet wahr.// Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:/ wir sehen uns an,/ wir sagen uns Dunkles,/ wir lieben einander wie Mohn und*”)

realidade que interrompe o fluxo da linguagem afeita à reconciliação, e que, ao interromper tal fluxo, abre a pedra aos poemas, exigindo deles um compromisso ético, uma postura reflexiva e memorialística em torno da alteridade da linguagem, isto é, abre-a para uma língua fraturada que fale ao mesmo tempo do sujeito singular, que se insere na contracorrente do tempo, e do sujeito coletivo, perdedor e massacrado pelo acúmulo de narratividade positivamente construída como um monumento ao progresso que não vê a barbárie de suas ações.

Acentua-se, deste modo, uma dialética na qual o tempo histórico se vê tensionado entre a continuidade e a interrupção e na qual a linguagem da contra-palavra se estabelece como um anti-princípio poético radical, ou, em outros termos, uma parataxe poética que situa a linguagem da poesia distante da sintaxe linear, iluminada pela tensão histórica da própria negatividade que ela coloca em cena. Assim, para além de ser *Muttersprache* e *Mördersprache*, a língua paratática de Celan é, antes de tudo, historicamente tensionada e exige não um tempo de redenção, mas um “tempo que seja tempo” (“*ist Zeit, daß es Zeit wird*”) (Celan, 1993, p. 14-15). É a visada de uma outra temporalidade marcada pela necessidade constante de retornar às pedras, aos fragmentos da memória e conversar com o mundo, com esse tempo por vir.

Parece-nos, desse modo, que a ideia de um tempo porvir carregado de negatividade coloca-se na imagem-tempo de pura potencialidade que ressurge, especificamente, na terceira estrofe do “Mas”, de *Grelha de linguagem*:

Mas: o meu coração
atravessou o intervalo, deseja-te
o olho, afim da imagem e forte como o tempo,
que me deforma –:
(Celan, 2014, p. 79)²⁶³

Nessa estrofe, que procuramos entender como uma mônada em que subjaz o todo de um conteúdo num pequeno fragmento carregado de intencionalidade, tem-se a irrupção do desejo poético do encontro ocular²⁶⁴ com uma imagem que se faz forte como o tempo que

Gedächtnis./ wir schlafen wie Wein in den Muscheln./ wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.// Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:/ es ist Zeit, daß man weiß!// Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt./ daß der Unrast ein Herz schlägt./ Es ist Zeit, daß es Zeit wird.// Es ist Zeit.” (Celan, 1993, p. 13-14)

²⁶³ “*Aber: mein Herz/ ging duch die Pause, es wünscht dir/ das Aug, bildnah und zeitstark,/ das mich verformt – :*” (Celan, 2014, p. 78)

²⁶⁴ Seria possível pensarmos que o interesse ocular que preenche o poema celaniano aproxima-se do interesse ótico do alegorista de Benjamin (Benjamin, 2009, p. 380 [J 59,4]), que procura decompor o significado habitual das coisas para reconfigurá-lo na profusão dos significados típico do jogo alegórico.

deforma aquele que o visualiza, dando a entender que a imagem-tempo a ser recuperada não é uma temporalidade atada à positividade do discurso contínuo, mas, pelo contrário, uma temporalidade de ruínas, marcada pela violência do silenciar do lado de fora do fluxo desse mesmo tempo. Assim, talvez, emergja a vontade do eu-lírico de colocar o olho – esse pedaço de corpo, esse olho como um simples, porém dialeticamente tensionado fragmento de fissura temporal – em uma espécie de imagem que se assemelha à força do tempo que deforma o poeta com sua carga de potencialidade e que instaura o desejo de visualização que atravessa o limiar, a “zona de transição para o movimento de rememoração” (Molder, 2011, p. 115). Nesse sentido, aliada à tarefa rememorativa do poeta que põe o olho na imagem-tempo carregada de tensão, destaca-se, no poema “Com os perseguidos”, de *Sopro, viragem*, a filiação da língua poética celaniana à língua dos oprimidos em uma escritura singular e coletiva:

Com os perseguidos numa tardia, in-
silenciada,
radiante,
aliança.

A sonda-matinal, sobre dourada,
prende-se-te ao
calcanhar
que co-
jura, co-
prospecta, co-
escreve.

(Celan, 2014, p. 155)²⁶⁵

Com a necessidade de ir em direção ao tempo preenchido pela negatividade da barbárie cometida com mãos e com palavras, a poética celaniana, enquanto portadora de uma alteridade que a faz, ao mesmo tempo, uma poética de si e do outro, se une aos discursos esquecidos pela linguagem oficial do historicismo e, como diz o poema, faz do silêncio (ou daquilo sobre o qual não se pode falar) uma expressão *in-silenciável*, impossível de calar diante da positividade que reveste o progressismo da linguagem artística benevolente à retomada do progresso sintetizada no movimento de restauração de Bauhaus. Assim, tomada pelo ímpeto de ser uma linguagem da memória singular e coletiva, a língua poética de Celan se faz reluzente como um relâmpago que demonstra o momento crítico – altamente carregado de tensão dialética – em que o dizer se encontra com as palavras daqueles que foram

²⁶⁵ “MIT DEN VERFOLGTEN in spätem, un-/ verschwiegenem, strahlendem/ Bund.// Das Morgen-Lot, übergoldet,/ heftet sich dir an die mit-/ schwörende, mit-/ schüpfende, mit-/ schreibende/ Ferse.” (Celan, 2014, p. 154)

perseguidos e, conseqüentemente, silenciados, fazendo dessa aliança uma promessa de co-escrita no tempo e para o tempo porvir.

Essa aliança, esse encontro de alteridades torna-se um evento poético essencial, conforme revela a última estrofe do poema “Boletim de verão” (“*Sommerbericht*”), de *Sopro, viragem*: “De novo encontros com/ palavras soltas como:/ desabamento, erva dura, tempo.” (“*Wieder Begegnungen mit/ vereinzelt Worten wie:/ Steinschlag/ Hartgräser, Zeit.*”) (Celan, 2014, p. 85). Nesse sentido, similar ao historiador visado por Benjamin, que se coloca atento à irrupção relampejante do outrora no agora, Celan faz o poético emergir do encontro com as palavras que navegam soltas pelo fluxo do dizer, não fixadas a nenhuma normatividade ou linearidade do linguístico. Essas palavras parecem se apresentar ao poeta como palavras-livres cujo segredo está na subversão paratática do dizer poético; são, assim, palavras que demandam uma dureza no trato, uma vez que dizem do desabamento, das ruínas, da erva endurecida que corrói e permanece. Elas falam de um tempo outro, alheio às intervenções da temporalidade dominante. Conservam-se livres para o encontro relampejante com o poeta atento à tensão que as constitui. Assim, poeta e palavras fazem parte de um tempo que emana uma escrita coletiva contrária ao silenciamento dos rastros da negatividade e de um espaço de tensões em que as palavras-pedras rompem o duro solo do esquecimento coletivo como uma flor-de-memória que exige a leitura na cena do presente.

Entendemos as potencialidades desse tempo porvir de que fala Celan, em sintonia com o agora da cognoscibilidade proposto por Benjamin, como um tempo no qual as irrupções dos fragmentos da memória e do passado despontam no cenário poético do presente sugerindo a sua consideração como imobilização do histórico. Em palavras celanianas, uma potência temporal que exige uma mudança no fluxo da respiração que faz do fragmento de memória uma resistência à automatização do tempo pelo contínuo. A contra-palavra tematiza essa força resistente e se faz negativa diante da positividade das ideologias dominantes do real contra a positividade de uma língua e de um tempo que se primam pelo esquecimento irrestrito da barbárie e, conseqüentemente, dos discursos que dela brotam.

Diante disso, na esteira de Ricardo Forster (2012), podemos nos questionar se, finalmente, dotada de uma potência dialética que interrompe a linearidade do tempo histórico na exigência de um outro tempo que seja preenchido por constelações de memórias, a tarefa da poética negativa de Celan assemelha-se ao desejo do *Angelus Novus*, de Benjamin. Forster esboça essa aparente aproximação destacando que ali onde o Anjo “tem seu olhar posto nas desoladoras ruínas” com o desejo de rememorar esse passado arruinado no presente, Celan

apresenta “a necessidade imperiosa do recordar” (Forster, 2012, p. 255, tradução nossa)²⁶⁶. Entretanto, como vimos anteriormente, o caráter principal dessa alegoria benjaminiana reside em um desejo redentor dirigido à montanha de ruínas que se acumulam diante dos olhos do Anjo que, empurrado pelos ventos do progresso, se vê impossibilitado de recolher esses fragmentos. Assim, mesmo que a atitude do anjo revele um pendor rememorativo que se aproxima de Celan ao ser entendido como uma potência passível de rearticulação do presente por meio da presentificação do sofrimento passado, a positividade preexistente que determina a atividade do Anjo como uma ação revolucionária do passado que se alia à necessidade de uma instância transcendental superior, o messiânico²⁶⁷, afasta-se do clímax poético celaniano que não permite a redenção dos oprimidos. Nesse sentido, por mais que a presentificação memorial/poética de Celan subsista em uma linguagem que se põe a contrapelo do positivo da poesia, aqueles que estão mortos não encontram o descanso redentor pelas palavras do poeta, pois há uma constante atualização da memória em uma esfera combativa que não se reduz aos desígnios do teológico.

Recuperando o que foi dito anteriormente sobre o poema “Salmo”, vemos que para Celan o acontecimento de Auschwitz despojou o sujeito de uma relação positiva com o teológico, diferentemente do Anjo de Benjamin, que crê num frágil retorno messiânico do teológico, por mais desoladora que seja a visão aterrorizante das ruínas. Na contra-palavra de Celan, a rememoração propõe o retorno e a radicalização da tensão colocada por uma negatividade que ensaia a dissolução do humano perante a elevação da imagem do cadáver em fragmentos. Desse modo, a ideia da negatividade se fortalece como presença dialética que radicaliza a tensão ao promover não apenas o retorno de um amontoado de ruínas de memória, mas uma montanha de cadáveres, análoga à imagem aterradora da “desolada confusão dos ossuários”, ou, conforme ressalta Benjamin, como “símbolo da desolação de toda a existência humana” (Benjamin, 2011, p. 250). Essa montanha não permite que o poeta se furte de sua observação; pelo contrário, para ele é necessário que a poesia que se coloca como possível e autorreflexiva depois de Auschwitz encare as faces dos mortos que se acumulam na profusão dos cadáveres e encontre naquilo que jaz sem-expressão a possibilidade de falar daquilo que é inominável.

²⁶⁶ “*tiene su mirada puesta en las desoladoras ruinas*” / “*la necesidad imperiosa del recordar*” (Forster, 2012, p. 255).

²⁶⁷ Sobre o messiânico redentor que se faz fortemente presente em Benjamin, Löwy (2008), no sentido de uma reaproximação da revolução política/histórica com a redenção messiânica da memória, ressalta que “para o messianismo judeu (contrariamente ao messianismo cristão) a redenção é um acontecimento político que se produz necessariamente na cena da história, publicamente, por assim dizer, no mundo visível” (Löwy, 2008, p. 134).

4.4.1 A imagem dialética do cadáver na poesia de Celan

Em face do exposto acima, retornamos, mais uma vez, ao cadáver celaniano para pensá-lo como a imagem-dialética por excelência de sua poética. Assim, começamos nos indagando se a expressão paradigmática do cadáver desfigurado pode atuar como o momento poético crítico do despertar a poesia para a história e para a memória subjacentes ao tempo presente. Nesse contexto, destacamos a consideração de Romero Alves Freitas, no artigo “Estranhamento ou empatia? Notas sobre o problema do conhecimento histórico em Walter Benjamin”, em que ele aponta que “o cadáver inviabiliza esta possibilidade de representação do espiritual no sensível que a estética clássica chamava de ‘beleza’” (Freitas, 2006, p. 96). A partir disso, podemos pensar o ato celaniano de presentificar o cadáver e trazer a lume sua dissolução como uma constelação corporal que, ao fim e ao cabo, levará às cinzas “o objeto histórico-crítico” (Molder, 2011, p. 119) eleito por Benjamin. Assim, o cadáver parece configurar uma grande recusa ao embelezamento do tempo e da poesia após Auschwitz, sobretudo do tempo que se vê poeticamente construído em termos da preponderância do esquecimento dos discursos da barbárie, discursos esses que ganham uma eloquência singular na exposição do acúmulo dos corpos destroçados²⁶⁸.

Ao iluminar essa constelação corporal como emblema de um outro acontecido que se distanciou dos discursos de consolo no pós-guerra, a poesia do cadáver traz em si mesma a consolidação do momento crítico que interrompe o percurso linear do progresso temporal, poético e social para explodir a monótona configuração do presente em milhões de estilhaços corporais, revelando que, por baixo da aparente harmonia de um tempo que se desenrola no contínuo, subsiste o putrefato perfume de milhões de “corpos memoriais” exigindo a sua recontagem no presente. O que a poesia celaniana realiza ao se dirigir ao mais fundo na fenda do tempo é um resgate do que restou desse cadáver (suas partes e suas cinzas) no contínuo processo de decomposição perpetuado pelo esquecimento, trazendo-o como a imagem negativa e fragmentada da necessidade de interrupção do tempo continuísta.

Mas, poderíamos nos perguntar, o que há de tão singular nesse processo de resgate do cadáver e de sua organização em um modelo constelacional operado pela poesia/pensamento

²⁶⁸ Uma contrapartida a esse movimento de exposição da catástrofe pode ser encontrada nas obras do pintor Anselm Kiefer, que, ao se aproximarem da poesia celaniana, procuram, no espectro das artes plásticas, abordar temáticas que tragam a barbárie à superfície da memória exigindo, deste modo, um posicionamento reflexivo acerca do passado que se coloca na tela diante do espectador. Nesse sentido, conforme salienta Piva (2010), o encontro com Celan significa para Kiefer uma mudança na sua produção artística em direção à cultura judaica e, principalmente, a um questionamento crítico à leitura de alguns fatos elencados na história.

de Celan a ponto de a legitimarmos como um processo de dialética da imobilidade e imagem-dialética? E a resposta, em proximidade com Derrida (2005)²⁶⁹, seria a de que o procedimento de presentificação do cadáver, enquanto um desencadeamento de uma atenção ao resto que subsiste à intenção planificadora do historicismo, promove não apenas um despertar desse passado abandonado, como também o despertar da linguagem em direção à aproximação com aquilo que, mesmo resistente à expressão, sobrevive enquanto um expressivo vetor de rememoração passível de rearticular a experiência do presente. Desse modo, pensado enquanto uma categoria de imobilização que, ao iluminar-se prenhe de negatividade, impõe o despertar da atenção para aquilo que permanece inexpressivo no discurso oficial. Portanto, em oposição à harmônica representação da realidade idealizada pela história do progresso, o cadáver da poética de Celan tangencia aquilo que Benjamin chamou de “o sem-expressão” (*das Ausdruckslose*).

É o sem-expressão que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa – a totalidade absoluta. Só o sem-expressão consome a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo. (Benjamin, 2009a, p. 92)

Assim, depositamos no cadáver presentificado pela poesia de Celan dois aspectos dialéticos do pensamento de Benjamin, a saber: 1) a imagem dialética, essa que interrompe e desperta o tempo/linguagem para a possibilidade de um outro direcionamento, tanto para o tempo quanto para a linguagem da poesia; e 2) o sem-expressão, a irrupção de uma linguagem artística arrasada que se põe na direção contrária da linguagem que se pretende uma sucedânea harmônica da realidade. Inicialmente, como se pode notar na citação benjaminiana, o sem-expressão vincula-se à representação como uma categoria que põe em cheque a possibilidade da construção da representatividade fundada pela apresentação da bela aparência. Em outras palavras, o sem-expressão, tomado como categoria estética, coloca-se contrário à representação harmônica e totalitária da realidade através de uma obra de arte que se filia ao símbolo enquanto meio e modo de representação absoluta²⁷⁰. Desse modo, o sem-

²⁶⁹ Em entrevista a Evelyn Grossman, Derrida (2005) afirma que “O ato poético, portanto, constitui uma espécie de ressurreição: o poeta é alguém permanentemente comprometido com uma linguagem moribunda que ressuscita, não lhe devolvendo um aspecto triunfante, mas despertando-a como se desperta um fantasma. Ele desperta a linguagem, e para tornar viva a experiência do despertar, *do retorno à língua*, ele deve estar próximo do seu cadáver.” (“*The poetic act therefore constitutes a sort of resurrection: the poet is someone permanently engaged with a dying language that he resuscitates, not by giving back to it a triumphant, but by sometimes bringing it back, live a revenant or phantom. He wakes up language, and in order to experience the waking, the return to life of language, truly in the quick, the living flesh, he must be very close to its corps.*”) (Derrida, 2005, p. 106, tradução nossa)

²⁷⁰ O pano de fundo adotado por Benjamin nessa questão é, como se sabe, a oposição entre símbolo e alegoria como modelos de representação artística. Brevemente, segundo Todorov (1979, p. 204), a oposição entre os

expressão destrói a ideia da representação harmônica da realidade, uma vez que ele traz à luz aquilo que, devido a sua força de negatividade, despedaça a idealização depositada na linguagem representativa da arte. Em suma, trata-se de mostrar, em face à falsa representação artística fundada na harmônica relação entre beleza e realidade, aquilo que reside, desde sempre, como um fragmento desprezado pela arte representativa ou, como ressalta Cláudia Castro (2011), trata-se de “abandonar essa definição da arte como ideal de beleza e reconciliação e construir uma teoria da arte capaz de se abrir para a verdadeira experiência do homem, a experiência da morte, da finitude da existência e do desejo da salvação, a experiência histórica” (Castro, 2011, p. 140-141).

Pensada enquanto um movimento poético que traz à tona aquilo que se coloca como negatividade (a morte, a dor e a imagem do cadáver) ou aquilo que subjaz sem expressão, a poesia de Celan realiza com excelência o movimento dialético de se posicionar como uma crítica à idealização da poesia entendida como a instância promotora de um encontro conciliador entre a arte e a realidade²⁷¹. Assim, ao se colocar diante do cadáver, bem como ao colocá-lo diante do leitor, Celan rompe com o esquema poético habitual, inserindo essas imagens despedaçadas como uma contra-palavra carregada pela tensão de ser, sobretudo, o resto da memória abandonada pelo discurso de conciliação proposto pela ideologia progressista do pós-guerra.

conceitos de símbolo e alegoria inicia-se no Romantismo Alemão com a introdução de um outro significado para o termo símbolo que o difere da visão anterior, vista como “o simples sinônimo de termos mais vulgares (tais como: alegoria, hieróglifo, cifra, emblema, etc.)”. Deste modo, o termo símbolo passa a designar a construção de uma relação mais “intuitiva e sensitiva de apreender as coisas” (Todorov, 1979, p. 204). É exatamente nesse segundo sentido que o símbolo aparece em Goethe, tema do ensaio benjaminiano e principal opositor à alegoria. O desenvolvimento goethiano dessa oposição se dá, primeiramente, em um curto texto de 1797, intitulado “Sobre os objetos das artes plásticas” (*Über die Gegenstände der bildenden Kunst*). Nesse texto, Goethe apresenta os objetos das artes plásticas exigindo que eles sejam escolhidos mediante a possibilidade de construções representativas de formas “nítidas, claras e determinadas” (Goethe, 2008, p. 83) e, em contraposição a esses objetos, revela-se ainda que as representações alegóricas “destroem igualmente o interesse na representação mesma e impelem, por assim dizer, o espírito de volta a si mesmo e retiram de seu olhar o que é de fato representado” (Goethe, 2008, p. 85-86), de modo que, o interesse do espectador se desvia da representação mesma do objeto e se dirige para o que o objeto significa. Enfim, à guisa de conclusão, Goethe afirma que o “alegórico se distingue do simbólico, no sentido de que este designa diretamente, aquele indiretamente” (Goethe, 2008, p. 86). Destacamos ainda que de acordo com Cláudia Castro: “Todo o ensaio sobre As afinidades eletivas repousa nesta problemática: a crítica de uma visão classicista da obra de arte, de sua concepção simbólica, onde a obra, em sua beleza sensível, reenvia para sempre a um inteligível pleno, à totalidade e à harmoniza de uma natureza sem fissuras.” (Castro, 2011, p. 139)

²⁷¹ Pensamos essa possibilidade em consonância com alguns aspectos do ensaio de Adorno (2003), “Palestra sobre lírica e sociedade”, sobretudo, o questionamento da preponderância da subjetividade na atividade poética que vê a realidade como um campo pacífico, isto é, isento de tensões; deste modo, pensamos a lírica celaniana, conforme já dissemos anteriormente, enquanto uma poética da alteridade que supera o subjetivismo da identidade em prol de uma visada dialógica, reflexiva e autorreflexiva que inclui o outro no processo em direção ao dizer algo sobre a realidade, principalmente, no sentido de questionamento a frágil aparência harmônica da realidade.

Pensando o cadáver na poesia de Celan em comparação, por exemplo, com a carniça apresentada por Baudelaire no poema “A carniça” (“*Une charogne*”), em que o poeta francês descreve o processo de decomposição do corpo em céu aberto como uma experiência estética/amorosa em que a vida é “multiplicada pela morte” (Costa Lima, 1980, p. 122), podemos atestar a radicalidade na anti-representação celaniana daquilo que jaz morto. Diferentemente da poesia de Celan, subsiste na lírica de Baudelaire, mesmo que afeita à vertigem do abismo, um ínfimo resto de positividade e transcendentalidade, ainda que irônico, nas quais, ainda que em carniça, o amor enlaça-se com a morte no encontro dos vermes com a boca do outro e, principalmente, na certeza da preservação pelo divino, como podemos inferir na estrofe final do poema:

Então, querida, dize à carne que se arruína,
Ao verme que beija o teu rosto
Que eu preservei a forma e a substância divina
De meu amor já decomposto!
(Baudelaire, 2006, p. 177)²⁷²

Em Celan, por sua vez, não encontraremos nem a positividade nem a transcendência, muito menos a ironia, uma vez que a dissolução do cadáver se deu de tal modo nos crematórios que a ele não restou nenhum túmulo a ser reclamado e sequer aos vermes restou algo a reivindicar. Diametralmente oposto a isso, mesmo tomada pelo caos constante da modernidade, a rua se revela como um espaço tumular para a carniça que não se coloca na obscuridade da ausência de expressão; pelo contrário, ela fala ao se fazer borbulhar sob o sol, fala no vai-e-vem das larvas e, sobretudo, fala como objeto explícito de rememoração no diálogo inicial do poema, como destacado pela seguinte estrofe:

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
Numa bela manhã radiante:
Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,
Uma carniça repugnante.
(Baudelaire, 2006, p. 175)²⁷³

Diante disso, a carniça assume um destino diferente da negatividade da dissolução do cadáver na poesia celaniana, colocando-se como um objeto de eloquência e não como o

²⁷² “*Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine// Qui vous mangera de baisers, //Que j’ai gardé la forme et l’essence divine/ De mes amours décomposés !*” (Baudelaire, 2006, p. 176)

²⁷³ “*Rappelez-vous l’objet que nous vîmes, mon amê./ Ce beaut matin d’eté si doux:/ Au détour d’une charogne infâme/ Sur un lit semé de cailloux,*” (Baudelaire, 2006, p. 174)

cadáver que ressurgue da negatividade como resto e reclama mesmo ciente de sua inexpressividade, a expressão pela rememoração do poeta.

De acordo com Imaculada Kangussu (2007), o sem-expressão é “um poder que interrompe o discurso: *ele obriga a uma expressão negativa;*” (Kangussu, 2007, p. 158, grifos nossos), o que nos permite aproximá-lo da definição da poética celaniana como poesia negativa, isto é, uma poesia que acentua a interrupção da continuidade do tempo e da linguagem em prol do direcionar a atenção aos rastros do cadáver arruinado que se ilumina de modo singular como uma contra-palavra e, conseqüentemente, uma contra-imagem passível de demonstrar que por debaixo do caminho histórico de continuidade e de filiações poético/temporais reside – de modo mais radical do que em Benjamin, pois a esses destroços celanianos não é permitida a redenção – a ferida aberta da memória.

Nesse contexto, o poema póstumo “Negro Real” (“*Königsschwarz*”) revela a tensão reinante nesse processo de encontro com a paradoxal inexpressividade expressiva do cadáver que se coloca na negatividade do tempo e da linguagem.

NEGRO REAL

Só a noite debes deixar falar diante dos olhos:
só a folha que ouve ainda há vento;
só a voz na gaiola do pássaro.

Só elas e nada mais.
Mas a ti mesmo dá um pontapé e diz: sê corajoso,
sê digno da pedra sobre ti,
não quebres a amizade com a barba dos mortos,
junta a flor ao verme,
iça tua vela sobre caixões,
traz para bordo o escaravelho das campinas mais baixas,
dá a notícia aos obscuros.

Dá-lhes a dupla notícia:
de ti e de ti,
de ambos os pratos da balança,
da escuridão que quer entrar,
da escuridão que deixa entrar.

Dá a notícia aos escaravelhos,
dá a notícia aos obscuros,
junta a flor ao verme,
iça a tua vela sobre os caixões,
deita o teu coração à cabeceira.
(Celan, 1998, p. 17)²⁷⁴

²⁷⁴ *KÖNIGSSCHWARZ*// Nur die Nacht vor den Augen laß reden:/ nur das Blatt, das hört, wo noch Wind ist;/ nur die Stimme im Vogelbauer.// Nur sie, nur sie allein./ Dich aber tritt mit dem Fuß und sprich zu dir selber: Sei tapfer,/ sei würdig des Steins über dir,/ bleib Freund mit den Bärten der Toten,/ füg Blume zu Wurm,/ hiß dein Segel auf Särgen,/ nimm die Käfer der unteren Fluren an Bord,/ gib Kunde den Trüben.// Gib ihnen zwiefache Kunde:/ von dir und von dir,/ von beiden Tellern der Waage,/ vom Dunkel, das Einlaß begehrt,/ vom

O primeiro verso do poema, “Só a noite deves deixar falar diante dos olhos” (“*Nur die Nacht vor den Augen laß reden.*”), já evidencia uma estrutura poética travada na tensão do encontro do eu-lírico com os rastros do cadáver que fala diretamente de um local noturno e que, uma vez impossibilitado de se configurar como um local de troca, adota o tom imperativo que não pode ser relacionado senão com a voz dos mortos. Essa voz inicial que toma de assalto o poema, preenchendo-o com uma escuridão da qual ele não pode se libertar, não devolve a palavra para o poeta, pois apenas a noite fala, revelando ao eu-lírico as prescrições para encontro com o resto que reside nesse espaço tumular.

Nesse diálogo que se coloca imperativamente como um dever, o eu-lírico, atravessado pela tensão de falar em causa própria e, ao mesmo tempo, em causa alheia, vê-se diante da necessidade de “sê corajoso” (“*Sei tapfer*”), ou melhor, de fazer-se digno da escavação da pedra, o duro resto memorialístico que se impõe à sua frente. A tensão se radicaliza na segunda estrofe – a estrofe central do poema –, substituindo o tom imperativo da primeira pela consolidação de uma *aliança* entre a palavra do poeta e a dos mortos (o cadáver), algo que, por sua vez, através da imagem da barba, indica também que a consolidação do pacto se dá entre o poeta e o cadáver do judaico, especificamente arruinado, mas que preserva na ruína um instante da tradição e da linguagem do passado²⁷⁵ e que não pode, de modo algum, ser pacificado pela antiga transcendência. Ferido, o cadáver só é capaz de florir se atado ao verme, pois “junta a flor ao verme” (“*füg Blume zu Wurm*”), exige o poema. Desse modo, só pode florir a flor da poesia se conscientemente atada a um tempo de morte que traz a imagem-dialética da fragmentação do cadáver a par e passo do lembrar ou, ainda mais radical, essa língua do poético só pode voltar a florir se atenta ao verme da barbárie que a corroeu por dentro.

Nesse segundo contexto – de língua e barbárie –, o eu-lírico acentua a aliança entre palavra e cadáver ao dizer: “iça a tua vela sobre os caixões” (“*hiß den Segel auf Särgen*”), uma alegoria que remete, entre tantos outros significados, à aproximação inelutável da

Dunkel, das Einlaß gewährt.// Gib Kunde den Käfern,/ gib Kunde den Trüben,/ füg Blume zu Wurm,/ hiß dein Segel auf Särgen,/ bette dein Herz dir zu Häupten. (Celan, 1998, p. 16)

²⁷⁵ Nilton Bonder (2010) ressalta que a imagem da barba no judaísmo pode ser entendida do seguinte modo: “O judeu sem a barba era o judeu sem o judaísmo, a barba sem o judeu era o judaísmo sem o judeu. No século XX, isto significava que o primeiro era fiel às demandas do futuro assimilando transformações do tempo e as acomodando, enquanto era infiel com o compromisso passado de preservar uma única linguagem. O segundo, fiel ao compromisso com o passado de preservação da linguagem e dos costumes, e infiel com a história futura, com seu processo e evolução” (Bonder, 2010, p. 12-13).

linguagem fraturada de Celan (como vela: meio e modo de acesso do poeta à realidade, conforme indicado no discurso proferido na cidade de Bremen) com os mortos (a imagem do caixão) enquanto uma oposição à linguagem que se apega aos pilares que promovem a continuidade da história e o embelezamento estéril do dizer. Ademais, esse verso, determinante no conjunto do poema, e, a nosso ver, correlato objetivo da própria poética celaniana, amplia a própria noção de impossibilidade de abstenção da tensão inerente ao cadáver nos âmbitos da história, da memória e da linguagem. Não se trata, contudo, de entender que a consideração pelo cadáver revela um porvir de linguagem enquanto potência de florescimento de uma nova língua filiada à abertura, ao renascimento ou à transcendentalidade, como proposto por Perez, Bollack e Benjamin. Pelo contrário, a consideração pela imagem-dialética do cadáver ressalta uma contra-palavra que acentua a tensão da negatividade presente na própria linguagem que é, sobretudo, a voz dos “obscuros” (“*Trüben*”), da “escuridão que quer entrar” (“*vom Dunkel, das Einlaß begehrt*”) e que que, efetivamente, adentra a totalidade dos versos do poema, ressaltando que “Só elas, elas e nada mais” (“*Nur sie, nur sie allen*”). Só os cadáveres podem falar da realidade que se faz pura obscuridade, e cadáveres não falam.

Assim, a determinação da negatividade como indispensável à flor junto ao verme, à palavra junto ao cadáver, dialoga com a categoria benjaminiana do sem-expressão, delimitada como a crítica radical à concepção de uma linguagem artística puramente positiva que se diz, de modo ilusório, correspondente da realidade como um todo harmonicamente configurado²⁷⁶.

O despontar da tensão em “Negro real” é um momento crítico na poética de Celan que, paradoxalmente, afirma-se na força da negatividade de carregar uma dupla notícia: aquela referente a si – a experiência e a dor individual do poeta – e, ao mesmo tempo, aquela pertencente ao cadáver – a experiência da dissolução em massa. Assim, mesmo que no poema não haja a contração da língua, como ocorre em *A cerca do tempo* (*Zeitgehöft*), de publicação

²⁷⁶ Nesse desenvolvimento de uma poética que se coloca contrária à positividade e que se embebeda do sofrimento como vetor expressivo, é difícil não pensarmos na seguinte colocação de Adorno (1974) presente na *Filosofia da nova música*, que, de modo interessante, se aproxima do nosso entendimento sobre a poesia de Celan, a saber: “A nova música tomou sobre si todas as trevas e as culpas do mundo. Toda sua felicidade apóia-se em reconhecer a infelicidade; toda a sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo.” (Adorno, 1974, p. 107) Acentua-se, ainda mais, as proximidades entre a poesia e a música tomam para si mesmo a negatividade, quando, em uma espécie de diálogo subterrâneo, Adorno afirma que a nova música “É verdadeiramente uma mensagem encerrada numa garrafa” (Adorno, 1974, p. 107) e Celan, no final da “Alocução na entrega do Prêmio Literário da Cidade Livre e Hanseática de Bremen”, afirma que o poema “pode ser uma mensagem na garrafa” (Celan, 1996, p. 34). Deste modo, entendemos que ambos, a nova música e poesia celaniana, são mensagens destinadas àqueles que atravessando o mar da negatividade procuram resgatar aquilo que resiste enquanto discurso. Contrário à assimilação no curso do tempo. Em Adorno, o resgate parece se concentrar contra a reificação da arte que esconde a face do sofrimento em prol de uma falsa harmonização da realidade, em Celan, por sua vez, conforme tentamos mostrar, a poesia se põe contra o esquecimento do sofrer que jaz na imagem do cadáver.

póstuma, a repetição dos versos na estrofe final indica uma dupla impossibilidade: a primeira que sugere o parentesco entre a tarefa da poesia e, conseqüentemente, da rememoração celaniana com a de Sísifo ou, em outros termos, revela a incessante e insuficiente tarefa *circular* da linguagem em sua tentativa de rememorar a expressão deixada nos vestígios do cadáver; a segunda ressalta a fissura aberta pelo retorno dialético da imagem do cadáver na trama do poético como irrupção de um porvir não teleológico (muito menos teológico, tratando-se de Celan), isto é, de uma imagem do porvir como horizonte de restituição daquilo que se coloca sem-expressão, mas que nunca se instaura de fato, pois esse cadáver se faz “absurdamente impossível de ser sepultado” (Seligmann-Silva, 2016, p. 03), seja pelas ações do rememorar ou da linguagem. É, portanto, um insepulto cadáver que não fala, mas que também não se cala, que nunca cessa de dizer através, unicamente, de sua existência.

O último verso, “deita o teu coração à cabeceira” (“*bete dein Herz dir zu Häupten*”), coloca-nos diante de algumas aporias: seria a revelação final do desgosto do poeta diante da tarefa de içar a palavra aos mortos, ciente de sua insuficiência? A revelação do sentimento do dever cumprido em falar no escuro, com aquilo que jaz morto? Ou até mesmo um instante de esperança para o eu-lírico que fez na companhia dos cadáveres sua própria linguagem? Não alheio à repetição dos versos anteriores, esse verso final parece indicar uma espécie de fechamento, um descanso momentâneo (diurno?) para o poema que, de fato, não se fecha, pois atento à enormidade da tarefa da linguagem, sabe que a noite retornará, ela, a única que pode realmente falar. Então, quem deita o coração? O eu-lírico após o diálogo com a noite e o pesar dos pratos na balança? O poeta após a tarefa do rememorar? O leitor que diante desse texto póstumo, considerado impublicável pelo poeta, talvez tenha conhecido demais sobre algo que não deveria ter sido expresso? Ou, ainda, algo que deveria ter continuado intocado na noite que se faz obscuridade real?

A negatividade da imagem-dialética do cadáver na poética de Celan ressalta-se com violência no curto poema póstumo “Conversa com cascas de árvores” (“*Gespräche mit Baumrinden*”).

CONVERSAS COM CASCAS DE ÁRVORE. TU,
tira a casca, anda,
tira-me feito casca, da minha palavra.

É tarde já, mas nós
queremos estar nus e à beira
da navalha.

(Celan, 1998, p. 37)²⁷⁷

Logo de início, a negatividade dá o tom do poema, como nos versos “TU/ tira a casca, anda/ tira-me feito casca, da minha palavra”, que descrevem o processo no qual o próprio poeta se diz casca. Desse processo, ecoa também a exigência imobilizadora do diálogo poético, em que o poeta se sujeita a ser descascado dessa substância, para que assim, retirando-o feito casca, o interior seja visto, isto é, a sua contra-palavra. Contudo, não há positividade que resista ao ato do descascar, pois no interior da casca que é, sobretudo, túmulo compartilhado entre o poeta e o cadáver, como veremos adiante, a contra-palavra é resto, destroço que, ao se iluminar um instante após o descarte da casca, atesta para a insuficiência da figura do poeta.

Não se trata, desse modo, de uma redenção do poeta perante o arrancar do detalhe da árvore, como feito, por exemplo, por Didi-Huberman no ensaio “Casca” (“*Écores*”), em que testemunha o seu passeio pelo bosque das Bétulas de Auschwitz, redimindo casca-a-casca a memória daquele local de barbárie²⁷⁸. Antes, a violência de “Conversa com cascas de árvores” se dá, prioritariamente, no apagamento da figura do poeta em vista do encontro negativo com a expressão do cadáver que sobrevém a ultrapassagem da casca e do perceber a existência de uma voz vinda de outro lugar que se distancia da pureza e da transcendentalidade conferida a ela por Benjamin em um outro momento.

A substituição da individualidade da voz do poeta pelo tom coletivo presente no pronome “nós” (*wir*), na segunda estrofe, destaca que não há mensagem para além dessa casca que não seja determinada pela identificação do poeta enquanto descarte, enquanto aquilo que resta, que se dispensa, que se joga fora, ou seja, enquanto cadáver. Diante desse apagamento da voz do poeta, pensamos, sobretudo, na proposta celaniana de radicalização da

²⁷⁷ “*GESPRÄCHE MIT BAUMRINDEN. DU/ schäl dich, komm,/ schäl mich aus meinem Wort.// So spät es ist, so/ nackt und messernah wollen/ wir sein.*” (Celan, 1998, p. 36)

²⁷⁸ É válido ressaltar que Didi-Huberman afirma esse processo de reinscrição da memória no ensaio “Casca” do seguinte modo: “Reinscrevi, enquanto andava, este lugar na minha história familiar, meus avós mortos aqui mesmo, minha mãe, que perdeu toda a faculdade de tocar no assunto, minha irmã que amou a Polônia numa época em que eu não podia entender, meu primo, que ainda não está preparado, imagino, para essa espécie de reencontro frontal com a história.” (Didi-Huberman, 2013, p. 132) Defendemos que essa reinscrição é impossível no poema celaniano que também fala das cascas, contudo, de modo diametralmente oposto, uma vez que não há a possibilidade de o poeta encarar a história/memória de modo frontal, pois ela lhe advém na constelação dos restos e marcada pela violência do cadáver. Ademais, na passagem subsequente: “Eles estão aqui, decerto: aqui, nas flores dos campos, aqui na seiva das bétulas, aqui neste pequeno lago onde repousam as cinzas de milhares de mortos” (Didi-Huberman, 2013, p. 127), Didi-Huberman descreve a presença do cadáver de modo extremamente positivo, estetizando a visão da morte em massa como uma imagem harmonicamente estabelecida no contato com a natureza; em Celan, pelo contrário, o cadáver mortuário é pura negatividade a ponto de, como vemos em “Conversa com cascas de árvores”, apagar a voz do poeta em prol da consideração por uma expressão coletiva, em que ele, o próprio cadáver, tenha o direito à voz.

poética de Mallarmé, poética que, segundo Roland Barthes (2004), em “A morte do autor”, “consiste em suprimir o autor em proveito da escritura” (Barthes, 2004, p. 59). É justamente a morte do poeta e não a morte da palavra poética que subsiste, mesmo que fragmentada, para além da casca corporal do sujeito. Assim, o poema acentua a negatividade da palavra que não é do âmbito do “eu”, mas do âmbito do “nós”, pois em “Conversa com cascas” a contra-palavra não emana do autor, mas relampeja na sua descascadura que se imobiliza, ou melhor, se nega para dar a ver o seu interior, o instante de uma mensagem escrita coletivamente. Desse modo, há uma tensa imobilização do poema no momento crítico em que a contra-palavra se torna expressão mortuária para qual nenhuma redenção está destinada, uma vez que é “tarde” (*spät*) demais para qualquer consideração positiva ou redentora para a poesia, para o poeta e, conseqüentemente, para o cadáver, já que todos, sem exceção, foram marcados pela ação da navalha (*messer*²⁷⁹).

O único movimento que desafia a imobilidade do poema é o da navalha que o demarca efetivamente em um espaço de morte e, portanto, de negatividade que corresponde à palavra do cadáver-poeta. Essa contra-palavra retirada de sua casca, por sua vez, deseja fazer-se valer pela mensagem que carrega, pela crítica rememorativa que rasga o tempo, a realidade e a poesia. Enquanto crítica, a contra-palavra resiste como a dialética da imobilidade de Benjamin, através de um instante de paralização que modifica a respiração poética em direção à consideração pelos restos, pelas cascas, pelos cadáveres ou, em outros termos, na consideração da negatividade do passado que se põe a contrapelo da oficialidade da história.

A navalha, instrumento de corte que descarta o sujeito feito casca, isto é, o poeta, jogando-o e misturando ao resto, aos mortos, aos cadáveres, expõe que a linguagem celaniana, no decorrer de sua obra, não pode ser senão radicalmente compreendida como um rastro de tensão, fatalmente atado à morte. Nesse sentido, não podemos nos furtar de pensar a primeira estrofe do poema “Fala também tu” (“*Sprich auch du*”)²⁸⁰, “Fala também tu,/ fala em último lugar,/ diz a tua sentença” (“*Sprich auch du/ sprich als letzter,/ sag deinen Spruch.*”) (Celan, 1993, p. 67), enquanto um outro iluminar da exigência imperativa e dolorosa de um dizer marcado pela navalha que, ao fim, mas não ao cabo, expõe, em consonância com “Conversa com cascas”, o chamamento da voz, da casca do poeta em direção à contra-palavra do “tu”. Esse “tu”, o outro em Celan, é sempre o par dialógico. É, portanto, inevitavelmente, a morte.

²⁷⁹ A aglutinação “*messernah*” foi traduzida por João Barrento como “à beira da navalha”. Em alemão, “*messer*” refere-se a navalha, faca; “*nah*” é um advérbio de lugar que poderia ser traduzido também como “ao pé de”, “perto a”, “junto a” etc...

²⁸⁰ Além da tradução realizada por Barrento, encontramos mais duas traduções para o português realizadas respectivamente por Cavalcanti (Celan, 2011, p. 59), Encarnação (Celan, 2014, p. 35) e Kothe (Celan apud Kothe, 2016, p. 133). Nenhuma das traduções apresenta diferenças relevantes com relação à utilizada na tese.

Em outras palavras, a poética celaniana é um diálogo imóvel com a morte, o cadáver. Imperativamente o poeta se inclui na “sentença” de morte, toma a última palavra ausente de esperança e “fala em último lugar” (“*sprich als letzter*”) pela boca do cadáver. “Fala –/Mas não separe o Não do Sim” (“*Sprich –/ Doch scheide das Nein nicht vom Já*”). (Celan, 1993, p. 67), exige a poesia, sem nenhuma expectativa da síntese, conservando, em seu interior fraturado, a *tensão* indispensável à imobilidade do contato entre o negativo e o positivo. Enfim, o poema sentencia a própria experiência da linguagem celaniana em seu verso central: “Fala verdade quem diz sombra” (“*Wahr spricht, wer Schatten spricht*”) (Celan, 1993, p. 67). Fala a verdade quem *fala* sombra, isto é, fala a verdade por detrás do embelezamento poético, aquele que se dirige à sombra, à obscuridade, à morte, ao resto do cadáver nos quais está contida a tensão da negatividade extrema subjacente a Auschwitz.

Frente a essa tensão insolucionável, talvez as palavras de Blanchot (2011) digam do infortúnio de Celan na companhia dos cadáveres marcados, desde a origem, pela navalha:

eis talvez o morrer, a dilatação dura no coração do morrer, o testemunho sem testemunho ao qual Celan deu voz, unindo-o *às vozes encharcadas de noite, voz quando já não há voz, apenas um sussurro tardio, estrangeiro às horas, oferecido como um presente a todo pensamento.* / A morte, a palavra. (Blanchot, 2011, p. 103)

De fato, a morte e a palavra, diante das quais silenciamos, nos impedem de ir além.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As rosas da resistência nascem no asfalto.

(Marielle Franco)

Esta tese é um trabalho de resistência ao tempo e à realidade atual e, assim, não pretendemos oferecer uma palavra final que conclua efetivamente o gesto comparativo transdisciplinar promovido pelas aproximações e distanciamentos entre a contra-palavra poética de Celan e o pensamento radical de Benjamin. Antes, o caráter provisório das análises empreendidas permitiu apenas o esforço por algum espaço mínimo de contribuição referente à discussão contemporânea sobre o poeta e o pensador.

Cientes de que o problema de pesquisa, em sua imensidão, superou os esforços hermenêuticos do autor da tese. Em diversos momentos, a ausência de distanciamento entre o autor e a negatividade pungente ao poeta e ao pensador o colocou, também, na fenda funda de um tempo de obscuridade, levando-o a abraçar as insuficiências e as imperfeições deste trabalho. Ora esmagados pelas contra-palavras celanianas, ora estancados pela imobilidade do pensamento benjaminiano, perdemos o fôlego das próprias palavras e, de modo similar à contração da linguagem que preenche o percurso poético de Celan, contraiu-se o dizer num último capítulo, que silencia perante as palavras dos cadáveres. Contudo, esperamos que esse percurso pela obscuridade tenha sido capaz de, paradoxalmente, iluminar uma outra possibilidade para a leitura de Celan, a saber, aquela que atenta para a negatividade radical da barbárie, que não apazigua as dores pertencentes ao cadáver, mas que, em termos benjaminianos, ressalta o estado insuperável das tensões inerentes à impossibilidade dos deveres poéticos de rememoração e de expressão presentes na poesia celaniana.

Almejamos ter conseguido colocar em questão algumas interpretações da poesia de Celan demonstrando que, tais como a nossa, elas se destacam também pela insuficiência. Diante disso, este trabalho afastou-se das chaves de leitura do hermetismo e da ideia da abertura como caminhos de resolução para o poético, fazendo uma aposta na negatividade da contra-palavra, isto é, buscando na radicalização da constelação da barbárie em Celan a defesa de que o apaziguamento é algo impossível, inclusive a possibilidade de sua ocorrência transcendental ou redentora. Se no primeiro momento tomou-se Jean Bollack como uma espécie de guia para a leitura da negatividade celaniana, no segundo momento desvencilhou-

se do crítico francês, principalmente por dois motivos: a) por ele pensar positivamente a possibilidade da refeitura da língua poética de Celan, dando ares da ocorrência de uma redenção da linguagem poética por meio da instauração de uma “nova” língua; e b) por ele eleger o cânone literário alemão como esfera literária a ser combatida, desconsiderando a ocorrência de um confronto poético mais salutar que se daria entre Celan e a poesia que, de fato, contribuiu ideologicamente com o Nacional-Socialismo.

Evidentemente que este trabalho não preenche a totalidade das lacunas deixadas pelas leituras feitas sobre Celan e, principalmente, seria ingênuo defender que tal leitura, ao se fazer, também não produziu lacunas ainda mais aparentes. Mas, para além das imperfeições, acreditou-se ter conseguido traçar um caminho hermenêutico que acentua as comparações do que Benjamin e Celan entendem como história, memória e linguagem. Assim, ressaltou-se o resto de negatividade (de cadáver) como algo capaz de aproximar os autores, tendo em vista a interrupção da temporalidade linear do discurso histórico e, conseqüentemente, a mudança de respiração da tradição poética após Auschwitz. Com isso, evidenciou-se uma noção de negatividade suficientemente forte para, ao fim e ao cabo, afirmar Paul Celan como um poeta cujos referenciais de história, memória e linguagem podem ser lidos sob a égide da noção benjaminiana da dialética da imobilidade.

O primeiro capítulo, “Paul Celan”, nos permitiu traçar os rumos para o entendimento da situação da poesia pós-Auschwitz corroborada pela dualidade presente no discurso “O meridiano”. Nesse sentido, realizou-se a leitura da poesia celaniana como uma contra-palavra capaz de interromper a respiração do poético fundado sob os mecanismos técnicos de feitura. Tomando o resto da barbárie e as acentuações da negatividade em sua poética, construiu-se, como dito, uma leitura que possibilitou chamarmos Celan de “poeta da negatividade”, como demonstrado, por exemplo, com as análises dos poemas “Havia terra neles”, “*Stretto*”, entre outros. Diante disso, empreendeu-se, sempre de modo interdisciplinar, um percurso crítico e comparativo através das noções de história, memória e linguagem na poesia celaniana. Nessa empreitada, atentamos para a irrupção do negativo, principalmente em três vieses. O primeiro, como ponto de interrupção das interpretações positivas que, em suas respectivas perspectivas, atribuem a Celan a condição de poeta hermético, a de restituidor da linguagem e, enfim, a de proporcionar uma abertura à presença do humano. Distanciando-se dessas interpretações, demonstramos – em conluio com Benjamin, Adorno e Chiarello – a preponderância da negatividade em Celan em sua relação com a voz pertencente ao cadáver como resto inerente à própria tarefa do poeta. O segundo viés é aquele enquanto modelo poético que, em oposição ao esquecimento, dirige-se ao resto da história e da memória no discurso dos oprimidos.

Nesse sentido, foram delineadas aproximações teóricas com a noção benjaminiana de história, focando, sobretudo, nas possibilidades inerentes à contra-palavra e aos desenvolvimentos contidos nas teses “Sobre o conceito de história”. Por fim, o viés de uma linguagem fraturada que é, ao mesmo tempo *Muttersprache* e *Mördersprache* e, justamente, por isso, encontra-se num estado insuperável de tensão.

No segundo capítulo, “Walter Benjamin”, procurou-se discutir mais detidamente as noções benjaminianas de história, memória e linguagem. Partindo de textos-chaves do pensador berlinense, foi delineado um caminho de entendimento que perpassasse as influências determinantes em Benjamin, tais como Nietzsche, Proust e Kafka com vistas a, sempre que possível, trazer para a discussão aspectos teóricos benjaminianos que ora se aproximavam ora se divergiam da leitura realizada de Celan no capítulo anterior. Assim, nesse movimento comparativo, considerou-se o modelo constelacional de apresentação da história como um ponto de inflexão entre ambos os autores, pois o entendimento da iluminação dos restos discursivos dos oprimidos como a possibilidade de interrupção do *continuum* historicista nos possibilitou a elaboração da interpretação do poético celaniano também como um olhar que se dirige ao fundo da memória, a fim de encontrar o resto de detalhe pertencente ao cadáver. Recorrendo a diversos desvios, empreendemos estratégias com a finalidade de compreender as noções de dialética da imobilidade e de imagem-dialética. Com a investigação dessas duas noções, esperou-se ter traçado algumas bases para aproximá-las da poesia de Celan, sobretudo no que diz respeito à necessidade poética de se ater ao momento crítico no qual os restos memoriais dos oprimidos se presentificam, não, contudo, à espera de sua redenção – como o quer Benjamin – mas como um instante no qual a voz do poeta se aproxima da voz do outro e a poesia fala em sua causa e em causa alheia. Buscamos ler a dinâmica da memória-esquecimento de Benjamin em consonância com aquilo que determinamos sobre a memória celaniana e, desse modo, foi possível evidenciar, especialmente com recorrência a Nietzsche e Proust, um espaço de discordância relevante entre o pensador e o poeta no que diz respeito ao esquecimento. Assim, se em Benjamin o esquecimento possui um papel determinante na dinâmica do lembrar e, conseqüentemente, na noção de *mémoire involontaire*, em Celan, por sua vez, a viabilidade do esquecimento é suplantada pelo imperativo da lembrança, o que vimos, por exemplo, nos poemas “A areia das urnas” e “Recordação da França”. Com relação à linguagem em Benjamin, investigamos, principalmente nos ensaios “Sobre a linguagem em geral e a sobre a linguagem dos homens” e “A tarefa do tradutor”, a preponderância do aspecto teológico na configuração de uma língua pura, divina e criadora que se mostrou diametralmente oposta ao direcionamento que

traçamos acerca da linguagem celaniana que se faz materializada na dureza da realidade herdada da barbárie e, para a qual, nenhum traço de transcendentalidade é capaz de se contrapor ao desterro que toma de assalto a poesia e o poeta, como ressaltou-se na leitura do poema “Salmo”.

No terceiro capítulo, utilizando os caminhos percorridos anteriormente, foi possível traçar com mais rigor o cotejamento entre os escritos de Celan e Benjamin. Na tentativa de iluminar de fato o gesto comparativo, tocamos em singularidades que colocaram em rota de aproximação ambos os autores. Nesse sentido, optou-se, entre outras possibilidades, para o destaque do caráter singular do judaico presente no pensador e no poeta, ou seja, abordou-se a necessidade de se “judaizar” o pensamento e a literatura em vias de se aproximar do dizer do oprimido. Com essa comparação, de modo paradoxal, iluminou-se um ponto de discordância entre ambos os autores no que tange a possibilidade de redenção, pois ao demonstrar que se em Benjamin a redenção messiânica liga-se à revolução na esperança utópica de uma apocatástase, em Celan, pelo contrário, não subsiste nenhum resquício da esperança messiânica para as contra-palavras entremeadas de negatividade, cadáver e memória.

Tomando como referências as experiências da guerra, do nazismo e da literatura, construímos a relação entre as críticas de Benjamin à guerra, à mentalidade alemã e, conseqüentemente ao nazismo, depositadas principalmente no ensaio “Teorias do fascismo alemão”, e a poesia celaniana como uma espécie de contraposição à poesia ideológica nazifascista promovida entre os anos de 1933 a 1945 pelos *Breviários* da Literatura Sangue e Solo. Desse modo, apresentou-se um diálogo entre Celan e Benjamin que se faz no combate à falsa entronização da guerra como um dos expoentes principais na construção da ideia de uma nação grandiosa. Próximo a isso, trouxemos para consideração a leitura do poema “Port-bou – alemão?”, que se distanciou da interpretação realizada por Bollack, pois, como se sabe, o crítico o lê como uma condenação ao excesso de germanismo existente em Benjamin, acusando-o de não ter respondido aos desmandos promovidos pela política fascista do Nazismo. Apoiando na resenha sobre o livro de Max Kommerell, “Contra uma obra mestra”, realizou-se a crítica à leitura de Bollack e demonstrou-se que o poema de Celan pode ser lido em conjunto com o pensamento benjaminiano como uma crítica historiográfica radical que demarca um espaço/tempo limiar tomado pela urgência de uma contra-palavra história e poética.

Ainda nesse capítulo, no entrecruzamento entre o poeta e o pensador, estendeu-se a possibilidade de leitura da poesia de Celan sob as noções benjaminianas de dialética da imobilidade e imagem-dialética. Frente à dificuldade dessa questão e apoiado nas análises

desenvolvidas nos capítulos anteriores, elegeu-se um breve *corpus* poético capaz de ilustrar essa leitura. Nesse sentido, a apreciação se iniciou com a descrição da proximidade vocabular existente entre o poema “Diante do teu rosto tardio” e o pensamento benjaminiano, evidenciando, principalmente, uma estrutura poética altamente imobilizada que acentua a tensão referente à impossibilidade de recuperação do passado pelo poeta. Percorrendo os poemas, ressaltamos que a negatividade da contra-palavra se mistura à expressão impossível pertencente ao cadáver e, a partir disso, atestamos para a ocorrência de um instante de imobilização insuperável que propõe a atenção a um momento crítico de um passado que relampeja como co-escrita poética que se faz, sobretudo, na eloquência de versos como “junta a flor ao verme” e “iça tua vela sobre caixões”. Por fim, procurou-se evidenciar nesse último capítulo a negatividade radical que, em poemas como “Conversa com cascas de árvore”, aposta na dissolução da voz do poeta em face da violência do cadáver que coloca a poesia celaniana num estado de tensão que afirma a conexão inelutável entre a sua contra-palavra e a negatividade da morte em massa.

Esperamos que este trabalho tenha sido capaz de suscitar uma outra leitura da poesia de Paul Celan que se aproxima das noções teóricas de Walter Benjamin sobre história, memória e linguagem, mas também que se distancia de aspectos cruciais do pensamento de benjaminiano, especialmente quanto à possibilidade de redenção, fomentando, assim, o que determinamos como um espaço meridional de leitura que resiste à compulsão pela ideia da sintetização conceitual. Desse modo, este gesto comparativo, igualmente preenchido por suas insuficiências, não procurou esgotar as possibilidades no que diz respeito ao cotejamento da poesia celaniana com as noções benjaminianas, mas se ater à negatividade, à dor, à memória e à contra-palavra do oprimido como possibilidades dialógicas que mantêm a tensão necessária ao encontro entre Celan e Benjamin. Procuramos, portanto, entender as escolhas de comparação como instantes de um dizer em conjunto com esses autores marcados pela Shoah, insistindo que a flor atada ao verme é, sobretudo, uma contra-palavra de resistência que não se furta de dizer a negatividade radical da barbárie que subsiste debaixo da terra, nos cadáveres, na morte e nas palavras com as quais Benjamin e Celan, a contrapelo da história, cavaram, cavaram e cavaram.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Paul Celan:

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

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

CELAN, Paul. *A morte é uma flor: poemas do espólio*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998.

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

CELAN, Paul. *Cristal/Paul Celan*. Seleção e tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2011

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

CELAN, Paul. Microlitos. Prosa póstuma inédita em espanhol. In: *Rev. De Occidente*, Trad. José Luiz Gómez Toré, Madrid, enero de 2014a. Disponível em: <<http://tratarde.org/wp-content/uploads/2014/04/MICROLITOS-de-Paul-Celan-Rev.-de-Occidente-enero-de-2014.pdf>> Acesso em 20 mar. 2015.

De Walter Benjamin:

ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* II.1. TIEDEMANN, R. /SCHWEPPEHÄUSER, H. (Ed.) Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* III. TIEDMANN-BARTELS, H. (Ed.) Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009a.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011a.

BENJAMIN, Walter. *Escritos Sobre Mito e Linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011b.

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

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

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

Sobre Paul Celan:

ARON, Irene. A língua como pátria. In: *Pandaemonium Germanicum: Revista de estudos germânicos*, n.10, p. 139-151. São Paulo: Humanitas/FFLCH, USP, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/74329/77972> Acessado em: 12 abr. 2014.

ARON, Irene. Paul Celan: a expressão do indizível. In: *Pandaemonium Germanicum*, n.1, p.77-85. São Paulo: Humanitas/ FFLCH, USP, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/62941> Acessado em: 15 jun. 2014.

BARRENTO, João. Ler o que não foi escrito: conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan. In. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

BEKKER, Hugo. *Paul Celan: Studies in his early poetry*. Amsterdã/NovaYork: Editions Rodopi, 2008.

BLANCHOT, Maurice. O último a falar. In: *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

BOLLACK, Jean. Celan devant Benjamin em soixante-huit. In: *Revue Lignes*, vol. 3, n°35, p. 79-93, 1998. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-lignes0-1998-3-page-79.htm> Acessado em: 18 fev. 2018.

CAMILO DE OLIVEIRA, Mariana. *A Dor dorme com as palavras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

CARDOZO, Maurício M. A obscuridade do poético em Paul Celan. In: *Pandaemonium Germanicum: Revista de estudos germânicos*, vol. 15, n.9, p. 82-108. São Paulo: Humanitas/FFLCH, USP, jul/2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pg/v15n19/a05v15n19.pdf> Acessado em: 20 ago. 2014.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARREIRAS, Maria Antónia T.C. *Da criação e da morte: Peregrinação pela obra de Paul Celan*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação na Área de Psicologia Clínica da Universidade de Coimbra, 2005. Orientador: Prof. Dr. Carlos Amaral Dias. Disponível em: <http://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/1623> Acessado em: 15 mar. 2016.

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

COLIN, Amy D. Paul Celan's Poetics of Destruction. In: COLIN, Amy D. (Ed.) *Argumentum e silentio*. Internationales Paul Celan Symposium. Berlin: De Gruyter, 1987.

COSTA LIMA, Luiz. 3. Paul Celan. In: *A ficção e o poema* – Antônio Machado, W.H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

DERRIDA, Jacques. Language is never owned: an Interview. In: DUTOIT, Thomas; PASANEN, Outi (Ed). *Sovereignities in question: the poetics of Paul Celan*. New York: Fordham University Press, 2005.

DOGÀ, Ulisse. E-book. *Port Bou – ¿Alemán? Paul Celan lee a Walter Benjamin*. Trad. Jose Luis Arántegui. Madrid, 2012.

FELSTINER, Jonh. *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*. New Haven-Londow: Yale University Press, 2001.

FORSTER, Ricardo. La barbarie de la lengua y el judaísmo como memoria: Paul Celan. In: NASCIMENTO, L. JEHA, J. (Org.). *Estudos judaicos: Shoá, o mal e o crime*. São Paulo: Humanitas, 2012.

GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem és tu? : comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2005.

GALLE, Helmut. A poeta das “moradas da morte”. Sobre a obra lírica de Nelly Sachs. In: *Pandaemonium Germanicum: Revista de estudos germânicos*, n.10, p. 89-112. São Paulo: Humanitas/FFLCH, USP, 2009. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/3866/386641444007.pdf> Acessado em: 07 jan. 2015.

IBALBURCÍA, Ricardo. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. In: *Revista Transformação*, vol.21, n.22, p.131-150, 1998/1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v21-22n1/v22n1a11.pdf> Acessado em: 08 set. 2015.

KOELLE, Lydia. *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Schoah*. Maiz: Mathias-Grünewald-Verlag, 1997.

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

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.

MICHAUD, Ginette. "Aschenglorie, de Paul Celan: "Ponto de intraductibilidade", as questões de uma tradução 'relevante' de Jacques Derrida". In: *Revista Cerrados*, vol. 21, n. 33, p. 181-207. Brasília: UNB, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8245>> Acessado em: 09 de abril de 2017.

NAUROSKI, Silvia A. *Caminho poético e a experiência do Holocausto na obra de Rose Ausländer*, dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007. Orientadora: Profa. Dra. Eloá di Piero Heise. Disponível: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-24042008-132456/>> Acessado em: 07 jan. 2015.

PEREZ, Juliana P. À margem do abismo: uma interpretação poetológica de "Zürich, zum Storchen", de Paul Celan. In: *Pandaemonium Germanicum: Revista de estudos germânicos*, n.10, p. 113-137. São Paulo: Humanitas/FFLCH, USP, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/74328>> Acessado em: 10 mai. 2014.

PEREZ, Juliana P. Reflexões sobre a poesia como abertura. In: *Gragoatá*, n. 23, p. 135-148, Niterói, 2ºsem. 2007. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/269>> Acessado em: 15 mai. 2014.

PEREZ, Juliana P. Abertura à presença humana: um estudo de *Die Niemandrose (A Rosa de Ninguém)*, de Paul Celan. In: *Escritos*, vol.2, n.2, p. 255-281. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/FCRB_Escritos_2_11_Juliana_P_Perez.pdf> Acessado em: 09 jun. 2014.

PEREZ, Juliana P. Notas de Paul Celan sobre judaísmo e poesia. In: *Revista Itinerários*, n.39, p. 89-101. Araraquara, jul-dez, 2014. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/7590/5284>> Acessado em: 12 jun. 2014.

SOETHE, Paulo A.; PEREZ, Juliana P. A letra e voz: pesquisa documental e discursividade em literatura. In: *Revista Matraca*, vol.14, n.21, p. 24-43, Rio de Janeiro, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca21/arqs/matraca21a02.pdf>> Acessado em: 12 jul. 2014.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STEINER, George. *La poesía del pensamiento*. Del helenismo a Celan. Trad. María Condor. México: FCE, Ediciones Siruela, 2012.

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

Sobre Benjamin:

AGAMBEN, Giorgio. Tempo e história: crítica do instante e do contínuo. In: *Infância e história: destruição da experiência de origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la la dialectica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Cerro del agua: Siglo veintiuno editores, sa, 1981.

CASTRO, Claudia. *A alquimia da crítica: Benjamin e As afinidades eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FREITAS, Romero A. “Escrita, doutrina e esquecimento: Kafka e Benjamin”. In: *Aletria: Revista de estudos de literatura*, vol. 13, p. 165-174. Belo Horizonte: jan-jun de 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1355>> Acessado em: 12 jun. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: *Perspectivas: Revista de ciências sociais*, vol. 16, p. 67-86. Campinas/SP: 1993. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771>> Acessado em: 13 jun. 2016.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Limiar, Aura e Rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica. Arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Roanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Histoire, mémoire et oubli chez Walter Benjamin. In: *Revue de Métaphysique et de Morale*, Ano 99, n. 3, 1994.

GATTI, Luciano. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. In: *Revista ArteFilosofia*, vol. 6, p. 74-93. Ouro Preto: ED. UFOP, 1º semestre de 2009. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/697>> Acessado em: 14 out. 2017.

KANGUSSU, Imaculada. Walter Benjamin e Kant (I). Inexprimível: A herança do “sublime” na filosofia de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

KANH, Robert. Benjamin leitor de Proust. Trad. Daniel Teixeira da Costa Araujo. In: *Revista ALEA*, vol. 14, n. 1, p. 60-77. Rio de Janeiro: jan-jun de 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n1/v14n1a05.pdf>> Acessado em: 10/02/2015.

LIESEN, Maurício. O medium silenciado: re-flexões teórico-comunicacionais sobre uma teoria dos media em Walter Benjamin. In: *Matrizes*, vol. 8, n.2, p. 243-257. São Paulo: jul-dez de 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/90456/93237>> Acessado em: 12/08/2017.

LINK-HERR, Ursula. Zum Bildes Prousts. In: LINDNER, B (Edt.). *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2011.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda N.C. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michel. Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin. Trad. Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MENNINGHAUS, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.

MOLDER, Maria Filomena. *O Químico e o Alquimista*. Benjamin, Leitor de Baudelaire. Lisboa: Relógio D’agua, 2011.

MOSÈS, Stéphane. *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Ediciones cátedra, 1997.

MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética: Imagem e Pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.

OPTIZ, Michael. Literaturkritik. In: LINDNER, B (Edt.). *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2011.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada*. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 1994. Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-9CKKDU>> Acessado em: 15/08/2016.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. In: *Aletria: Revista de estudos de literatura*, v. 4, p. 211-223, out. 1996. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1145/1247>> Acessado em: 20/09/2016.

PERIUS, Oneide. *A filosofia como exercício: Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*, tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Filosofia, 2011. Orientador: Ricardo Timm de Souza. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2878/1/434159.pdf> Acessado em: 21/10/2016.

RANGEL, Marcelo M. Violência e história em Walter Benjamin a partir da crítica de Derrida. In: *Revista Ítaca*, n.19, p. 174-185. Rio de Janeiro: jan. de 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/177>> Acessado em: 14/02/2018.

ROSCOE-BESSA, Cristiane. O conceito de linguagem em Walter Benjamin e sua relação com a tradição. In: *Traduzires*, v. 2, p. 29-39. Brasília: 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/11670>> Acessado em: 08/11/2017.

SARLO, Beatriz. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

SHÖTTKER, Detlev. Der Erzähler. In: LINDNER, Burkhardt (Edt.). *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2011.

STEINER, Uwe. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: LINDNER, Burkhardt (Edt.). *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2011.

SCHOLEM, Gershom. *A história de uma amizade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza e Shizuka Kuchiki. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SZONDI, Peter: Hoffnung im Vergangenen. Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit. In: HORKHEIMER, Max (Hg.): *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*. Frankfurt a. M: Hessischer Rundfun, 1963.

WEIGEL, Sigrid. Zu Franz Kafka. In: LINDNER, Burkhardt (Edt.). *Benjamin-Handbuch*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2011.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Trad. Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Bibliografia complementar:

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

ADORNO Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ADORNO, Theodor W. Parataxis. In: *Notas de literatura*, v.3. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ADORNO Theodor W. Engagement. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ADORNO Theodor W. A arte é alegre? Trad. Newton Ramos-de-Oliveira. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton et al. (Orgs.). *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas: Autores Associados/Piracicaba: UNIMEP, 2001.

ADORNO Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia. A restituição do corpo na *Teoria Estética*. In: *Revista Artefilosofia*, vol. 03, p. 137-143. Ouro Preto: ED. UFOP, jul. de 2007. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_03/artefilosofia_03_04_corpo_estetica_loucura_01_douglas_garcia_alves_junior.pdf> Acessado em: 12/03/2016.

ANDERS, Günters. *Kafka*: pró e contra. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

ANDRADE, Fábio Cavalcante de. *A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual*, tese de doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de artes e comunicação, 2008. Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7316/1/arquivo3833_1.pdf>

ANÔNIMO. *Bíblia Sagrada online*. Disponível em: <<https://www.jw.org/pt/publicacoes/biblia/nwt/livros/Isa%C3%ADas/56/>> Acessado em: 12/09/2015.

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

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos Artificiais – O haxixe, o ópio e o vinho*. Trad. Alexandre Ribondi, Vera Nobrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BEAUVOIR, Simone. A memória do horror. In: LANZMANN, C. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BONDER, Nilton. Sentados à mesa no século XXI. In: BONDER, Nilton.;SORJ, Bernardo. *Judaísmo para o século XXI: o rabino e o sociólogo* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. p. 1-15. Disponível em: <<https://static.scielo.org/scielobooks/twgn7/pdf/bonder-9788579820403.pdf>> Acesso em: 03/08/2016.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Trad. Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro, 2003.

CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CAMPOS, Haroldo. Poética da tradução. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CHIARELLO, Maurício. *A filosofia, a arte e o inominável: três estudos sobre a dor da finitude na obra tardia de Theodor W. Adorno*, tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002. Orientador: Prof. Dr. Marcos Lutz Müller. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280626>>. Acessado em: 24/07/2014.

CLAUSEN, Detlev. A banalização do mal: sobre Auschwitz, a religião do cotidiano e a teoria social. In: *Viso*. Cadernos de estética aplicada, n.12, p.01-16, jul-dez, 2012. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_12_DetlevClaussen.pdf> Acessado em: 09/09/2014.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. In: *Revista Signótica*, v.25, n.1, p. 221-241. Goiânia: jan-jun de 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/25715>> Acessado em: 30/07/2017.

CORNELSEN, Elcio. Os descaminhos da poesia a serviço do nazismo. In: *Revista Contingentia*, vol.4, n.2, p. 22-42, Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/10173/6773>> Acessado em: 20/08/2015.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade: Formas das Sombras*. São Paulo: Ed. Graal, 1980.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: *Revista Serrote*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, IMS, abril 2013, p. 99-133.

EYBEN, Piero. Literatura e experiência do abismo. In: *Revista Cerrados*, vol. 21, n. 33, p. 181-207. Brasília: UNB, 2012. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8239/0> Acesso em: 09/04/2016.

EWIGES Deutschland. Berlim; Hamburgo: Verlag Georg Westermann Braunschweig, 1942.

FELLMANN, Ferdinand. Memory and Timeless Time of Eros. *Psychology*, vol. 08, n° 07, p. 963-977, 2017. Disponível em: http://file.scirp.org/Html/3-6902119_76178.htm Acesso em: 12/03/2017.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GADOTTI, Moacir. A dialética: concepção e método. In: *Concepção dialética da educação*. São Paulo: Cortez/ Autores Associados, 1990.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Após Auschwitz. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Carlo. Mitologia germânica e nazismo: sobre um velho livro de Georges Dumézil. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos Sobre Arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GROSSMAN, Evelyne. *L'angoisse de penser*. Paris: Minuit, 2008.

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

HARTOG, François. Tempo e patrimônio. In: *Varia História*, vol.22, n°36. Belo Horizonte, jul/dez 2006. p. 261-273. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n36/v22n36a02.pdf> Acesso em: 13/07/2016.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

HEIDEGGER, Martin. Sobre o “humanismo” – Carta a Jean Beaufret, Paris. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HEIDEGGER, Martin. Poeticamente o homem habita... In: *Ensaaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *Língua de tradição e língua técnica*. Trad. Mário Botas. Lisboa: Passagens, 1999.

HOFFMANN, Peter. The George Circle and National Socialism. In: LANE, Melissa S.; RUEHL, Martin A. *A poet's reich: politics and culture in the George circle*. Rochester, NY: Camden House, 2011.

KAFKA, Franz. A preocupação do pai de família. In: *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAFKA, Franz. Primeira dor. In: *Um artista da fome/ A construção*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe.; NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

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

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvoro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

NASCIMENTO, Evando. “Após Derrida: a amizade filosófica”. *Revista ALEA*, vol. 17, nº 1, p. 64-77, Rio de Janeiro: jan-jun, 2015. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/alea/v17n1/1517-106X-alea-17-01-00064.pdf> Acessado em : 13/05/2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagens da história para a vida*. Trad. Antônio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2008.

NUNES, Benedito. Heidegger e a poesia. In: *Natureza humana*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 103-127, jun. 2000. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v2n1/v2n1a04.pdf>> Acessado em: 20/07/2014.

PENNA, João Camilo. A poética da vítima. In: *Revista Brasileira*, v. II, p. 87-106, 2013. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2013/09/penna-poc3a9tica-da-vc3adtima.pdf>> Acessado em: 25/09/2015.

PIVA, Márcia H.G. *Anselm Kiefer: paisagem, memória e ruínas nas “Megalópolis”*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2010. Orientadora: Profª. Drª. Maria José de Azevedo Marcondes. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/marcia_helena_girardi.pdf> Acessado em: 12/01/2018.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Abril, 2010.

- QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- RICŒUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação da liberdade, 2010.
- SAFRANSKI, Rüdiger. E-book. *Heidegger: um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. Trad. Lya Luft. São Paulo, Geração editorial, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHUBACK, Marcia S.C. A poética de Nelly Sachs. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.9, p. 93-107, Rio de Janeiro: 2011. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/273/277>> Acessado em: 14/08/2016.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, Rio de Janeiro 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>> Acessado em: 20/03/2015.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O filho de Saul, de Lázsló Nemes: um novo mito de Auschwitz? In: *Arquivo Maaravi: Revista digital de estudos judaicos da UFMG*, vol. 10, n.18, p. 1-6. Belo Horizonte: mai. de 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/10634>> Acessado em: 21/03/2017.
- SISCAR, Márcio. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise” da poesia como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- WEINRICH, H. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.
- ZAMORA, J. A. “Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz”. In: *Isegoria. Revista de filosofía, moral y política*, nº 23, Madri, 2000. p. 183-196. Disponível em: <<http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/download/543/542>> Acesso em 07 mai. 2016.