

Traduzir o silêncio: história, ética e estética na obra de Paul Celan

Resumo: O ensaio analisa a relevância da poesia de Paul Celan no contexto do segundo pós-guerra europeu, à luz do debate filosófico e cultural promovido pelos pensadores da Escola de Frankfurt, em particular abordando trechos das reflexões de Theodor Adorno. A poesia de Celan se afirma como uma importante alternativa ao silêncio e rigor ético em vigor na lírica e na reflexão filosófica vigentes num momento no qual a sociedade europeia ainda estava dominada pelo sentimento do horror provocado pelo impacto da barbárie que foi a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto.

Palavras-chave: poesia europeia; filosofia; história; holocausto

Abstract: The essay analyzes the relevance of Paul Celan's poetry in the context of the Second European Post-War, when occurred the philosophical debate promoted by the intellectuals linked to Frankfurt School, with especial regards to the reflections of Theodor Adorno. Celan's poetry represents an important alternative to silence and ethical rigor present in European poetry tendency and philosophical reflection at that time, when society was still dominated by feelings of horror provoked by the shock of the Second World War and Holocaust.

Keywords: European poetry; philosophy; history; Holocausto

Em 1924, um dos grandes poetas que se debruçaram sobre a condição existencial do sujeito atravessado pela crise ideológica e pelo niilismo da Europa do início do século XX, o poeta italiano Eugenio Montale publicava, na coletânea *Ossi di seppia* (2001, p. 61), os seguintes versos: “Não nos peças a palavra que acerte cada lado / não nos peças a fórmula que possa abrir mundos, e sim alguma sílaba torcida e seca como um ramo. Hoje apenas podemos dizer-te/ o que não somos, o que não queremos”¹. Esses versos e os que compõem toda a coletânea manifestam o sentimento de ceticismo e de descrença quanto à possibilidade das palavras conterem fórmulas ou certezas que pudessem dar explicações sobre as inquietudes individuais e históricas das primei-

ras décadas do Século Vinte numa Europa recém-saída de um conflito mundial e irreversivelmente a caminho para um segundo, trágico conflito, cujas sementes ideológicas já se estavam espargindo dentro dos vários perímetros nacionais.

Os versos que encerram o poema representam o legado de uma consciência em negativo, de uma definição do livre arbítrio às avessas, que se dá o direito de manifestar-se enquanto sujeito que sabe o que não é e o que não quer. Essa consciência em negativo marcará e marcou o rumo da poesia europeia da primeira metade do século XX, conforme aponta Hamburger no livro *A verdade da poesia* (2007) e será o eixo fundamental a partir do qual surgirá outra grande voz poética do segundo pós-guerra, a do poeta romeno Paul Celan, que na data da publicação dos *Ossi di seppia* tinha apenas 4 anos e ainda não previa o rumo trágico que sua vida e a de milhões de pessoas – judeus e não-judeus – ia tomar dali alguns anos.

Servi-me nessa introdução da obra de Montale porque, apesar de os dois, o italiano e o romeno, estarem relativamente distantes em termos culturais, a elaboração do discurso poético dos dois se compenetra e conflui numa visão da realidade que parte do raciocínio montaliano dos anos vinte para chegar nas “sílabas torcidas e secas como um ramo” que escreveu Celan a partir dos anos cinquenta.

De fato, se Montale compôs toda sua obra em italiano, teve uma longa vida inteiramente transcorrida na Itália e uma trajetória pessoal que não ficou tragicamente marcada pelos eventos históricos do século XX, gozando de uma notoriedade e de um respeito no meio intelectual sempre crescentes até culminar na atribuição do Prêmio Nobel em 1975, Celan escreveu toda sua obra em alemão, a língua da cultura que esmagou sua família, teve uma trajetória pessoal conturbada em função dos repetidos deslocamentos geográficos e das adaptações forçadas a contextos sociais às vezes alheios, causados pela perseguição nazista, morreu suicida em Paris em 1970 aos 50 anos e foi muitas vezes injustamente acusado, por parte da crítica literária, de escrever uma poesia muito obscura e de explorar o trauma decorrente do extermínio judeu para “fazer arte”. Com isso, sua notoriedade como poeta se consolidou totalmente só após sua morte.

Nesse sentido, a trajetória pessoal de Paul Celan (cujo nome de nascimento é Paul Antschel) simboliza a trajetória humana da Europa que se depara com as invasões nazistas e as deportações dos judeus, mas encarna, sobretudo, a reviravolta estética e filosófica que se impôs no cenário cultural europeu a partir da metade do Século Vinte. Aliada a

essa trajetória particularmente significativa para pensarmos a revisão do sistema filosófico e cultural europeu da contemporaneidade, temos, na obra de Celan, a construção de um universo poético denso e profundamente humano, que se tornou foco de estudo e análise por parte de muitos intelectuais como Starobinski, Lévinas, Steiner, Derrida, entre outros, que reconheceram a grandiosidade do desafio abraçado pelo poeta.

O historiador Eric Hobsbawm já falara, no ensaio *A era dos extremos. O breve século XX* (1995) que este se caracterizava como “era das catástrofes”, em função da humanidade assistir a uma série de experiências de destruição em massa, o que ocasionou um questionamento radical e profundo dos valores “civilizatórios” e filosóficos da sociedade liberal burguesa do século XIX, valores que derrotaram ao se debruçarem sobre o século XX. Como consequência, o problema que herdaram intelectuais e artistas ativos desde o início do Século Vinte foi a reavaliação dos paradigmas da arte – e nesses, especificamente aqueles da poesia lírica – face à violência e à coerção político-cultural que tão profundamente marcou os fatos mais trágicos do vigésimo século europeu. Nesse sentido, a Escola de Frankfurt se empenhou em rever parâmetros que pudessem dar conta da nova realidade social, atravessada pelo valor do consumo e da “reificação social”, conforme apontou Adorno em inúmeros ensaios filosóficos. Deve-se às propostas geradas pela Escola de Frankfurt, e em particular às reflexões de Adorno, que a Teoria da Arte passa a articular-se necessariamente com a observação e discussão rigorosa de problemas que afetam a vida política de seu tempo.

É no cerne desse debate que se afirma a importância da poesia celaniana, pois esta surge como (única ?) resposta possível, dentro da cultura de língua alemã, à pergunta que perpassou o segundo pós-guerra, isto é, saber qual a função da lírica na crítica à desumanização promovida pelas experiências da barbárie como a que foi protagonizada mediante o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Diante da aporia sugerida por Adorno, quando da sua polêmica afirmação relativa à impossibilidade de se fazer poesia após Auschwitz, a tendência para o silêncio e a incapacidade de se sair do ponto zero no qual chegou a crítica à cultura beirou, de fato, a estagnação da cultura, a recusa da palavra.

Vejamos mais em detalhe o trecho do *dictum* adorniano:

Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa fiada. A crítica cultural encontra-se diante do último

estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas (ADORNO, 1998, p. 26)

Na perspectiva adorniana, que propunha uma mudança radical da concepção metafísica hegeliana da lírica (totalizante, auto-afirmativa, pura expressão da subjetividade, alienada da visão dialética), concepção essa que pautou os valores filosóficos desde o século XIX de uma cultura que os utilizou para gerar a barbárie – vale lembrar que o nazismo se alimentou e cultuou o Romantismo como forma de insuflar no povo valores patrióticos e paradigmas estéticos alheios à realidade – em prol de uma visão histórica da sociedade e da cultura, a função da cultura tinha que ser repensada e considerada central para que as fraturas e incompletudes do sujeito inserido na era capitalista pudessem expressar-se. E, mais do que expressar um mal-estar, a Arte assumiria uma função de crítica, pois ao manifestar uma tensão interna à obra de arte, essa representaria a tensão externa, da sociedade, ou seja: “os antagonismos não resolvidos na realidade voltam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 1988, p. 16). Isso quer dizer, como explica Ginzburg, que

em um contexto marcado por conflitos, para uma perspectiva que se afasta do idealismo e da metafísica, a obra de arte pode interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência estética. A obra de arte, ao provocar choques, perturbações, transtornos de percepção, estará evocando o necessário estranhamento que deve reger as condições de percepção da realidade social, uma vez que esta se constitui como antagônica, dotada de impasses não resolvidos que se potenciam constantemente. (GINZBURG, 2003, p. 5)

Nesse sentido, a afirmação adorniana não parece desejar a exclusão da possibilidade de uma poesia após o impacto de Auschwitz, mas questionar a perpetuação de um modelo de cultura e pensamento que não zerasse com o modelo anterior e tentasse se reerguer a partir dos destroços, das sobras, das cinzas da história. O horror provocado pela Segunda Guerra Mundial não admitiria mais, para Adorno, uma representação idealista da realidade, com um sujeito lírico plenamente definido e constituído. A arte se tornaria possível, portanto, se necessária, isto é, se gerada como uma forma de resistência perante a realidade alienante e bárbara, e se constituída a partir de novos valores (não-totalitários) que falem de um sujeito fragmentário, provisório, em construção.

Eis porque boa parte da produção poética do segundo pós-guerra, e não somente na Alemanha, se viu atravessada por um viés de negatividade ontológico, uma discrição, certo pudor quanto à exposição do “sujeito lírico”. Um dos exemplos mais instigantes dessa produção poética pós-guerra nos parece a obra escrita pela poeta e filósofa austríaca Ingeborg Bachmann, cuja poesia incorpora através do resgate do simbolismo alemão, o questionamento da desumanização e cegueira constitutivos da sociedade a ela contemporânea.

No entanto, é Paul Celan o poeta que melhor encarna o clima cultural desse período, e é ele quem escreve uma obra que constitui a superação da aporia diante da qual muitos titubeavam, a partir do próprio Adorno. Com Celan, a tendência da poesia de voltar-se, negativamente, “para a exposição dos seus impasses” (GINZBURG, 2003, p. 6) assume sua face mais radical, abraçando totalmente o desafio de reinventar uma nova linguagem, um novo alicerce para a expressão poética. Celan propõe, desde seu primeiro livro, *Ópio e memória*, de 1952 (CELAN, 2009), uma modalidade de poesia que se quer, humildemente, como um testemunho da história, um testemunho pelos outros, porém, como observou Márcio Seligmann-Silva no prefácio, “um testemunho que sabe da impossibilidade de testemunhar pelos outros” (CELAN, 2009) isto é, uma tentativa utópica, de falar para aqueles que já não têm voz.

Podemos dizer que Celan assume o desafio de superar a histórica tentação do silêncio, pois se é com linguagem que se realiza a superação do trauma, através da prática terapêutica da narração, sua poesia, mesmo estando mais próxima do grito, insere-se nessa bolha de esperança e de instinto de sobrevivência não já da vida material (pois 6 milhões de judeus foram exterminados), mas daquilo que ainda sobra nos que permaneceram, apesar da humilhação nazista e da tentativa de desapropriá-los da autoestima e da dignidade: o seu cerne humano, a capacidade de produzir pensamento e linguagem. Nesse sentido, a resistência operada por Celan é a que vence o emudecimento radical, a inibição total da confiança na linguagem, sem, no entanto, afirmar qualquer verdade ou apostar na possibilidade de expressar totalmente o real ou de resgatar o tempo / memória dos que se foram. O silêncio eloquente presente nos poemas celanianos situa-se nesse frágil lugar de onde o sujeito, abalado e fragilizado pela barbárie, tenta se reerguer, sobreviver ao naufrágio.

Em uma imagem, poderíamos dizer que o que o poeta realiza com a linguagem poética é semelhante aos primeiros passos da criança que está aprendendo a caminhar. Levanta, anda, sorri, se entusiasma, cai, levanta, recai etc. Para a criança, o que está em jogo ali é uma outra

(nova) forma de inserir-se no mundo, de interferir nele e de ser moldado por ele. O poema “Stretto”, na coletânea *Prisão da palavra* (CELAN, 2009), remete à experiência dos judeus nos campos, mas aos poucos o poema se afasta do referencial direto para mergulhar na reflexão sobre a linguagem, numa rarefação metalinguística que é característica do livro *Prisão da palavra* e que revela o progressivo caminho de rarefação da humanidade e do *logos*:

Veio, veio.
Veio uma palavra, veio,
veio pela noite,
queria brilhar, queria brilhar.

Cinzas.
Cinzas, cinzas.
Noites [...]
(CELAN, 2009, p. 77)

O ritmo entrecortado entre a iluminação – a chegada da palavra, um acontecimento quase milagroso, no contexto dos campos, pois resgata o humano – e a súbita percepção das “cinzas”, metáfora obscura da morte e do ofuscamento da razão, marcam esse poema central na constituição da poética celaniana. A alternância entre o silêncio – impossibilidade de dizer, das palavras fluírem – e o engatinhar de um esboço de linguagem conferem ao poema um ritmo entrecortado, que preanuncia o tom da coletânea seguinte, publicada em 1963, *A rosa de ninguém*. Como observa Márcio Seligmann-Silva (*apud* CELAN, 2009, p.151), “a linguagem [celaniana] atravessa um ‘terrível emudecer’, cruza o ‘acontecimento’ para o qual não há palavra: ‘o local não é dizível’ [...] Celan quer limitar o sem-contorno, dar voz ao inexprimível”. O poema mais conhecido no qual essa tentativa de “dar voz ao inexprimível” se revela é, sem dúvida, “Todesfuge” / “fuga sobre a morte”, belíssimo poema no qual Celan dá voz aos judeus nos campos de concentração. Esse poema paradoxalmente contribuiu para tornar conhecido o poeta na Alemanha, mas o envolveu, após a difusão do *dictum* adorniano, numa polêmica relativa à suposta barbárie cometida por Celan em querer extrair prazer artístico a partir da dor e do trauma². Já na coletânea *A rosa de ninguém* (CELAN, 2009), o poema “Salmo” retoma a tradição ritual da oração e da função ritualística da palavra – tão marcante na cultura judaica – para deslocar o referente religioso, “Deus”, totalizante, em prol de um desconcertante “ninguém”.

Vejamos o poema:

Ninguém nos molda de novo com terra e barro,
ninguém evoca o nosso pó.
Ninguém.

Louvado sejas, Ninguém.
Por ti queremos
florescer.
Ao teu
encontro.

Um nada
éramos nós, somos, continuaremos
sendo, florescendo:
a rosa-de-nada, a
rosa-de-ninguém.[...]
(CELAN, 2009, p. 95)

A ironia, lacônica e melancólica, que perpassa o poema, revela a consciência dessa negatividade, já relatada por Hamburger, marco da época. Além disso, a ausência de um deus fundador da comunidade, no verso 1, registra a noção do naufrágio humano, mas também o grau de desumanização ao qual chegou a sociedade com o holocausto. A segunda e a terceira estrofes se constroem a partir da ambiguidade, pois elas podem ser lidas como uma mensagem de sobrevivência – a comunidade, apesar de tudo, resistiu, apesar de não ter nada e ninguém sobre quem se apoiar e em quem confiar – ou como uma mensagem em chave irônica de total desalento, uma vez que o abandono foi total, até em termos ontológicos e simbólicos.

Outra leitura possível se dá se considerarmos que o “nós” a partir do qual escreve a voz lírica se aplique com maior abrangência ao ser humano posto em xeque, independente do seu credo religioso e da sua descendência. A humanidade que está posta à prova, “após Auschwitz”, como observou Adorno, admitiria com esses versos o reconhecimento da sua fragilidade, da sua fertilidade vazia diante da história. No entanto, o reconhecimento dessa fragilidade representa o direito ao grito humano e o primeiro passo para que a sociedade se debruce criticamente sobre seus traumas.

Nesse sentido, talvez influenciado pela leitura da obra celaniana, Adorno voltará atrás em suas declarações e afirmará, anos depois do seu

dictum: “A dor perene tem tanto direito à expressão como o torturado ao grito: por isso pode ter sido errado afirmar que não se pode escrever mais nenhum poema após Auschwitz” (ADORNO, 1975, p. 362-363).

Definitivamente, tanto Adorno quanto Celan se posicionam contra a possibilidade de fazer de Auschwitz um “produto cultural”, tendência inscrita na nossa era capitalista. No entanto, Celan não mergulha no silêncio, preferindo o desafio de traduzi-lo, através de uma linguagem que enfrenta os seus fantasmas sem criar culpados ou vítimas, mas refletir além dos fatos circunstanciais para verificar como esses afetaram o pensamento. Interpreto então como tentativas de “traduzir o silêncio” os muitos poemas obscuros nos quais Celan não insere referências explícitas ao holocausto, e sim reflexões sobre a realidade e a capacidade de expressá-la por meio de uma linguagem que também está fragmentada, à beira do emudecimento, ameaçada pela “marca de uma mordida em lugar algum” (CELAN, 2009, p. 123).

A poesia de Celan tem profunda ancoragem histórica, parte de um evento e vincula-se com os desdobramentos produzidos a partir desse evento, desdobramentos concretos e desdobramentos ontológicos que, por serem tão radicais, provocaram a retomada de um rigor ético no campo artístico. A poesia, no segundo pós-guerra, viveu sob uma espécie de censura interna, já livre da colonização ideológica e do medo, mas constrangida pelo rigor do questionamento e pela impossibilidade de voar.

Nesse contexto, a obra de Celan é peculiar, pois ela consegue realizar-se no campo da renovação estética dentro da tradição da lírica alemã, mesmo se o tom da obra está radicalmente dependente do silêncio “eloquente”. Ele consegue, portanto, erguer e consolidar uma obra poética sobre uma nova linguagem, seca, áspera, obscura, com neologismos e imprevisíveis quebras sintáticas. A esse propósito, vale ler um fragmento da crítica realizada por Maurice Blanchot, que esclarece a peculiaridade da poética celaniana:

O que nos fala aqui, nos atinge pela extremada tensão da linguagem, por sua concentração, pela necessidade de manter, de levar um para o outro, numa união que não faz a unidade, palavras associadas [...]. E o que nos fala, nesses poemas em geral breves onde palavras, frases parecem contornadas de branco pelo ritmo da sua brevidade infinita, é que esse branco, essas pausas, esses silêncios não são pausas que permitem a respiração da leitura, mas pertencem ao mesmo rigor, não verbal [...], como se o vazio fosse menos uma falta e mais uma saturação, um vazio saturado de vazio [...].

No entanto, o que me chama a atenção é que [...] essa linguagem [...] nunca produza palavras de violência, nenhuma palavra bate na outra, nenhuma é animada por uma qualquer intenção agressiva ou destrutiva, como se a destruição de si já tivesse ocorrido e se desejasse preservar o outro (BLANCHOT apud MAULPOIX, 2009, p. 195)³.

As observações de Blanchot revelam a operação celaniana de extrair do horror e da destruição a coragem de dizer, de sobreviver, não tanto para acusar ou apontar do dedo contra os culpados, mas para preservar a integridade do ser humano – no seu sentido mais essencial e antropológico –. Nesse sentido, para concluir, podemos dizer que a poesia de Celan brilha, como um cristal – de onde o título da coletânea traduzida no Brasil – numa época de obscurantismo ideológico, e responde, em última instância, à necessidade humana de dar uma resposta à história. Uma resposta não auto-afirmativa e categórica, mas um gesto, mesmo que esse seja para duvidar da vida, do amor e da humanidade. O de Celan é um gesto poético, visionário, que supera o silêncio absoluto ao qual o autor – na trajetória pessoal – infelizmente sucumbiu, enquanto indivíduo, em abril de 1970, quando se jogou no rio Sena, talvez não suportando o peso e a culpa dos que sobreviveram ao horror e à mutilação da rosa, da voz, da esperança.

Notas

1. “Non chiederci la parola / che squadri da ogni lato” “non domandarci la formula che mondi possa aprirti, sì qualche storta sillaba e secca come un ramo. Codesto oggi solo possiamo dirti, ciò che non siamo, ciò che non vogliamo”. A tradução para o português é nossa.
2. Para maiores informações relativas à discussão sobre Adorno e Celan, ver o ensaio: OLIVEIRA, Mariana Camilo de. *Diálogo inconcluso entre Paul Celan e Theodor W. Adorno*. XI Congresso Internacional Abralic.
3. A tradução do francês é nossa.

Referências

- ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. In: _____. *Prismas*. Trad. de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- ADORNO, Theodor. *Dialéctica negativa*. Trad. José María Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.
- CELAN, Paul. *Cristal*. Organização e tradução de Claudia Cavalcante. São Paulo, Iluminuras, 2009.
- DISANTO, Giulia. *La poesia al tempo della guerra*. Milano, Francoangeli, 2007.

- FELSTNER, John. *Paul Celan. Poeta, sobrevivente, Judío*. Madri, Editorial Trotta, 2002.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Tradução de Marcos Santarrita. In: ALEA: Estudos Neolatinos. Vol.5 n.1, Rio de Janeiro, 2003
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Choix de poèmes de Paul Celan*. Paris: Gallimard Folio, 2009.
- MONTALE, Eugenio. *Ossi di seppia*. Milano: Mondadori, 2001.
- MOUTOT, Gilles. *Adorno, langage et réification*. Paris: PUF, 2004.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. *Diálogo inconcluso entre Paul Celan e Theodor W. Adorno*. XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo, USP, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.