

bucólica, para afastar os medos dos expressionistas e as destruições por eles profetizadas. Afinal, trata-se de destruições que não só aconteceram como continuam até hoje. Os poetas da década de 80 continuam a denunciá-las tal como fizeram seus colegas expressionistas, conferindo à literatura uma função social – dando, aliás, a resposta à grande questão literária colocada em 1981 durante um encontro de escritores da antiga RDA e da RFA conhecido como *Begegnung zur Friedensförderung* (Encontro para a paz) e realizado em Berlim, justamente para discutir a função da literatura e a tarefa dos escritores na sociedade. Perguntava-se se era tarefa da literatura influenciar a política. A resposta afirmativa veio embutida na profusão e no sucesso, junto ao grande público, de obras que questionam o progresso tecnológico tal como o conhecemos hoje.

Referências bibliográficas

- BARRENTO, João. *Expressionismo alemão*. Lisboa, Ática, s.d..
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, trad. Marise Curion, São Paulo, Duas Cidades, 1956.
- KIRSCH, Sarah. *Erdreich. Gedichte*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1982.

PAUL CELAN: A EXPRESSÃO DO INDIZÍVEL

Irene Aron*

Abstract: The title “Paul Celan: Expression of the unspeakable” explains Celan's technique of showing the crude reality of the Third Reich with simple linguistic means, using traditional *topoi* of the lyric. Celan also questions the German language after Auschwitz in his poem *Todesfuge*.

Zusammenfassung: Unter dem Titel “Paul Celan: Ausdruck des Unsagbaren” wird gezeigt, wie Celan mit einfachen linguistischen Mitteln und den aus der lyrischen Tradition übernommenen Topoi die Realität des Bösen im Dritten Reich darstellt. Zugleich wird dadurch in seiner *Todesfuge* die deutsche Sprache nach Auschwitz in Frage gestellt.

Palavras-chave: Lírica pós-45; Tradição e modernidade; Técnica de montagem.

A discussão político-estética na Alemanha do pós-guerra é determinada fundamentalmente por dois postulados ligados entre si e, ao mesmo tempo, incompatíveis, ou seja, a necessidade e até mesmo a exigência da lembrança das atrocidades do nazismo que não deveriam jamais ser esquecidas ou varridas para debaixo do tapete, e uma incapacidade de uma transposição estética adequada para a recordação desse mesmo passado, que já *a priori* se considerava uma tarefa impossível de ser realizada artisticamente.

A discussão ocupou durante anos renomados pensadores alemães, preocupados com a dificuldade alemã de repensar o passado. O povo lançou-se diligentemente, numa tentativa de escapar à paralisia provocada pela lembrança das atrocidades do regime nazista, à tarefa da reconstru-

* A autora é professora doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

ção da Alemanha. Em 1967, por exemplo, o casal de sociólogos Alexander e Margarete Mitscherlich acirram o debate com a frase famosa sobre a “incapacidade dos alemães de sentir luto”¹, na qual tentam fixar a reflexão em torno da letargia emocional que acometeu os alemães que não se permitiram um tempo de luto, introspecção e reelaboração do passado. O filósofo Theodor W. Adorno, por sua vez, alimentou a discussão, detendo-se em seus trabalhos na reflexão sobre a literatura e a bancarrota de toda a cultura ocidental, evidente através da barbárie nazista, e a conseqüente incapacidade dos meios de expressão lingüísticos de captar esse passado, abrangê-lo clara e apropriadamente e articulá-lo compreensivelmente. A tão polêmica quanto famosa afirmação de Adorno, segundo a qual seria bárbaro escrever um poema depois de Auschwitz² é uma resposta a essa incapacidade, tornando-se o silêncio a única reação possível diante do sofrimento inenarrável das vítimas, para evitar-se o risco de recair na simples reprodução da banalidade do mal.

No entanto, à parte da polêmica, a literatura alemã pós-45 encontrou meios de superar esse dilema. A produção literária, em particular, a lírica, não cessou, pelo contrário, ela é considerável, mesmo tendo em vista os pressupostos estéticos e históricos mencionados, pois os poetas encontravam-se diante de uma contradição que lembra os postulados acima citados. Viam-se, de um lado, confrontados com a necessidade de aproximar-se esteticamente da barbárie, e, por outro, com a tarefa precária de encontrar imagens e palavras para expressar o indizível, ou seja, as atrocidades provocadas pelos nazistas ao povo judeu em particular, e, em geral, a todos os prisioneiros dos campos de concentração e de extermínio.

Mesmo considerando-se o silêncio como uma forma de linguagem, e como tal se caracteriza a lírica mais madura do poeta Paul Celan, este representante da literatura de língua alemã oriundo da Romênia escreveu

1 “Die Unfähigkeit zu trauern”. In: “Grundlagen kollektiven Verhaltens”. Frankfurt/M, 1967.

2 “Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch [...]”. ADORNO, Th. W. “Kulturkritik und Gesellschaft”. In: *Prismen*. Frankfurt/M, 1976, p. 31.

aos 25 anos, em 1945, o poema *Todesfuge (Fuga da Morte)*, em que procura uma maneira de expressar o indizível.

Celan nasceu Paul Antschel, anagrama do pseudônimo adotado a partir de 1945, baseado na grafia romena do nome, Ancel, em Czernowitz, capital da província da Bucovina, Romênia. A região pertenceu até o fim da Primeira Guerra Mundial ao Império Áustro-Húngaro, advém disso o fato de o alemão ser aí falado, ao lado do romeno, e ser a principal língua de comunicação da aristocracia cultural de origem judaica que constituía quase metade da população da cidade natal do poeta, e à qual este pertencia. Essa região multicultural foi anexada à Romênia em 1920; em 1940, a parte norte da região tornou-se soviética por ocasião do pacto entre Stalin e Hitler, mais tarde, novamente romena, quando da marcha ainda triunfante dos alemães, de quem os romenos eram aliados, em direção à União Soviética. Em 1944, foi reconquistada pelo exército vermelho e anexada novamente à União Soviética. Entre as duas guerras, porém, de 1918 a 1939, Czernowitz foi predominantemente uma cidade judia de língua alemã, com uma produção literária expressiva, à qual foi posto um fim definitivo ao fim da Segunda Guerra Mundial, embora durante algum tempo depois de 1945 se registrasse ainda o domínio da língua alemã. Tal fato se comprova através da obra de escritores como Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan e outros, todos judeus e todos diante do dilema de terem de expressar-se na língua falada também pelos assassinos de seus familiares, conforme uma frase conhecida de Celan, em que afirma ser sua língua materna a língua dos assassinos de sua mãe: “meine Muttersprache ist die Sprache der Mörder meiner Mutter”, numa referência à morte de seus pais num campo de concentração, em 1942.

Mesmo depois da destruição deste significativo núcleo judaico de língua alemã e após a sua libertação do campo de trabalhos forçados, Celan deu impulso à sua vocação de poeta de língua alemã, com a qual manteve uma relação de atração e repulsa durante toda sua trajetória. A prevalência deste último sentimento certamente foi a causa de incontornáveis conflitos por parte do poeta em relação à sua própria identidade de poeta de língua alemã, que provocaram a depuração e uma mudança radical em sua concepção dessa mesma língua, tornando sua poesia cada vez mais hermética. Por outro lado, certamente os conflitos decorrentes dessa relação tumultuada entre língua e identidade foram uma das causas de seu suicídio no rio Sena, em Paris, em 1970.

escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete
Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz
apertado

Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem
agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis
cravem mais fundo as pás vocês aí continuem tocando para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de noite
nós bebemos bebemos
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita ele bole com cobras

Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres da Alemanha
ele brada toquem mais fundo os violinos vocês aí sobem como fumaça no ar
aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da Alemanha
nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos
a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul
acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
ele atija seus mastins sobre nós ele nos dá um túmulo nos ares
ele bole com cobras e sonha a morte é um dos mestres da Alemanha
teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita

Utilizando-se de recursos lingüísticos relativamente simples, Celan concebe na *Todesfuge* um jogo artístico elaborado, utilizando-se de material poético resgatado à tradição lírica que, através da técnica da montagem, torna-se um monumento solene em memória das vítimas do holocausto. Nesse sentido, Celan encontra a medida adequada para tentar expressar o indizível, pondo de lado modelos de expressão convencionais da lírica, abdicando da pieguice, e de sentimentalismos e ornamentações, em prol do sentimento. O resultado dessa tentativa de evitar conscientemente, através de metáforas recorrentes da tradição literária, a reprodução e a poetização dos horrores do extermínio nazista, pode ser considerado uma alternativa para a afirmação de Adorno, citada anteriormente.

Aron, I. – Paul Celan

O poema é composto de seis estrofes, num total de 36 versos. Quatro estrofes iniciam-se com a metáfora recorrente, que é, ao mesmo tempo, o seu *leitmotiv*, “Schwarze Milch der Frühe”/“Leite negro da madrugada”. As estrofes em questão podem ser consideradas também o início das quatro partes em que se pode dividi-lo. As outras duas estrofes, mais curtas, iniciam-se com os versos “Er ruft”/“Ele brada”. A forma da fuga, tomada à música, oferece o arcabouço ideal para a veiculação rítmica e estrutural dessa poesia. Essa composição musical polifônica, em estilo contrapontístico sobre um tema, baseia-se na repetição sucessiva dos mesmos desenhos rítmicos e melódicos, de duas ou mais vozes⁴, e é transposta para o texto literário, transformando-o numa composição musical com palavras, uma partitura lingüística em que ponto e contraponto, vozes e contravozes, sucedem-se, re-combinando-se e permutando-se associativamente. A repetição de temas e motivos e sua montagem sucessiva por todo o poema recria e remete a novos significados, dando ênfase à expressividade lírica do texto.

O entrelaçamento dos pares de oposição, ou seja, a soma de motivos e imagens antitéticas, remetem a uma alegoria terrível da morte. Assim, o universo das vítimas e dos algozes são confrontados, enfatizando a diversidade não aceita e incompreendida, ou seja, a intolerância, e, em decorrência disto, a perversidade humana. Na oposição “wir”/“er” (“nós”/“ele”) – nós, as vítimas, ele, o algoz – revelam-se os dois lados da realidade, determinando uma relação de submissão e poder, ou abuso de poder, um lado representado pelos “que bebem o leite negro da madrugada”, ou seja, as vítimas do extermínio, o outro, representado pelo carrasco que corporifica o protótipo banal da raça dominadora que mata com mestria, numa alusão à morte, vista como “um mestre da Alemanha”, estando contida na expressão o perfeccionismo próprio da máquina mortífera concebida pelos nazistas. O par de oposição mencionado cristaliza-se no decorrer do poema através de duas figuras femininas, representando cada uma a tradição religiosa e cultural dos dois elementos em oposição: a imagem do ideal feminino germânico, tal qual decantado pelos nazistas, personificado pela figura literária de Margarete, a Gretchen de cabelos

4 Cf. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

dourados do *Fausto* de Goethe, opõe-se à imagem da mulher judia originária da tradição lírica e religiosa do *Cântico dos Cânticos* de Salomão, Sulamita, ocorrendo numa mudança substancial nos atributos de seus cabelos, “de púrpura” no Velho Testamento, transformado em cinzas, numa referência dolorosa aos fornos crematórios. Além de fugir à oposição mais freqüentemente conhecida entre Maria – e não Margarete – e Sulamita, a meu ver, ao fazer esta escolha, Celan imprime ao seu poema um veio de esperança. Ou seja: ao estabelecer através dessas figuras femininas os dois pólos divergentes – alemães, de um lado, de outro, judeus –, o poeta, ao mesmo tempo, alude à permanência fora do contexto histórico do poema propriamente dito dos dois mitos, indicando que apesar de tudo a literatura se manterá eternamente.

Conforme dito anteriormente, Celan utiliza-se em seu poema de material poético resgatado à tradição lírica. Não significa tal procedimento que tais empréstimos se dêem de maneira indébita ou aleatória, pois a criação literária com material poético de outros poetas pode ser entendida como um jogo altamente produtivo e profícuo com fórmulas da tradição lírica. Portanto, não se trata de um procedimento epigonal por parte de Celan, e sim de uma maneira de questionar a própria linguagem ou até de denunciá-la como desgastada. Assim, a metáfora recorrente “Schwarze Milch der Frühe”/“Leite negro da madrugada” tem como fonte, entre outros poetas contemporâneos de Celan, como Rose Ausländer ou Alfred Margul-Sperber, o poeta impressionista alemão Georg Trakl, que se utiliza de expressões equivalentes como “schwarzer Frost”/“geada negra”, ou “schwarzer Schnee”/“neve negra”, por exemplo. O poeta francês Rimbaud, por sua vez, refere-se ao “lait du matin et de la nuit”. No entanto, a metáfora ocorre já no Velho Testamento, portanto, a questão da originalidade é absolutamente secundária no caso de Celan e dos outros poetas citados. Importa aqui a associação inusitada entre o leite, símbolo da claridade, fertilidade, inocência e pureza desde o Velho Testamento, que perde sua energia vital ao contaminar-se com o adjetivo negro, tornando-se uma substância mortal. Vida e morte, fertilidade e infertilidade, inocência e culpa estão intimamente ligados no campo de tensão provocado pela metáfora. O “leite da madrugada”, sem mais significar um espaço temporal, passa a designar a zona fronteira de passagem entre vida e

morte, ou, no sentido inverso, da morte para uma nova vida, situada além do sofrimento. Nesse *leitmotiv* se faz presente a realidade do extermínio no campo de concentração de Auschwitz, aqui reconhecido, de maneira literária, sem que se fale expressamente de câmaras de gás ou de fornos crematórios. O indizível em sua totalidade pode, desta maneira, ser expresso de maneira pungente. Com *Todesfuge*, Celan presta uma homenagem solene e eloqüente às vítimas do holocausto, detendo-se na recordação e na memória de tempos sombrios que nunca devem ser esquecidos.

Referências bibliográficas

- ARNOLD, H. L. (org.). *text+kritik*, nº 53/54, Julho de 1984.
- BURGER, Hermann. *Paul Celan – Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*. Frankfurt/M, Fischer, 1989.
- HAMACHER, W./MENNINGHAUS, W. (org.). *Paul Celan*. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1988.