

PAUL CELAN: "A REALIDADE NÃO É, PRECISA SER CONQUISTADA"

Veronika Benn-Ibler - UFMG

O título desta conferência é parte de uma resposta de Paul Celan quando lhe perguntaram sobre os seus projetos literários e sobre os problemas que mais o tocavam. Celan sintetiza assim a sua cosmovisão e a meta a que ele se propõe como poeta. Podemos considerar esta afirmação de Celan como seu manifesto literário, reforçado pelo fato de que ele a retoma, quase que literalmente, por ocasião de seu discurso de agradecimento, quando lhe é conferido o "Prêmio de Literatura da Cidade de Bremen", em 1958.

Paul Celan, nascido em 1920, é um dos expoentes máximos da lírica alemã contemporânea. Além de poeta ainda foi tradutor. Entre os seus vastos trabalhos consta a tradução de sete poemas de Fernando Pessoa incluindo "Iniciação", "Auto-psicografia" e "Tabacaria". De origem judaica Celan vivenciou os acontecimentos trágicos da 2a. Guerra Mundial. Foi aprisionado, mas conseguiu fugir para a Rússia. Terminada a guerra voltou para sua terra natal, a Romênia, transferindo-se em seguida, para Viena. Somente em Paris Celan se estabeleceu definitivamente. Em 1970 suicidou-se, atirando-se no Rio Sena.

Walter Jens, um dos críticos de Celan, caracteriza bem a trajetória errante e o espírito conflituoso e inquieto do poeta quando diz: "falando em francês, pensando e traduzindo nas línguas do leste e fazendo lírica em alemão".¹ Completamos esta afirmação, acrescentando, que Celan criou desta maneira uma lírica das mais ricas onde se intercalam experiências pessoais e influências histó-

ricas, culturais, sociais e religiosas dos povos de sua origem e de seu convívio.

Tendo em vista o tema deste trabalho "A Realidade não é, precisa ser conquistada", cabe-nos definir aqui o conceito de realidade de Celan bem como mostrar como o poeta tenta alcançá-la. Esclarecemos que consideramos a própria obra de Celan como a maior fonte informativa para a nossa abordagem.

Em seu mencionado discurso proferido em Bremen, Celan vincula o conceito "realidade" com a experiência dolorosa de ter visto desmoronar um país e seu povo, bem como desaparecer todo e qualquer sentimento de humanidade. Diz o poeta: "De palpável, de próximo e de não perda, dentre as perdas só restou uma coisa: a linguagem. Sim, ela, a linguagem não se perdeu apesar de tudo. Mas ela tinha que passar por tudo isso – pela sua própria falta de resposta, por um terrível emudecimento, pelas mil escuridões de uma fala mortal. Ela passou por tudo isso e não encontrou palavras para o que aconteceu – mas ela passou pelo acontecido, passou por ele e pode novamente acontecer, 'acrescida' de tudo isto. Nesta linguagem tentei fazer poemas – naqueles anos e nos anos após – para falar, para me orientar, para indagar onde eu me encontrava e para onde tudo me levava, para esboçar realidade para mim".² As várias repetições do verbo "passar por" que chegam a lembrar a famosa "pedra" de Carlos Drummond de Andrade no poema "No meio do caminho", mostram como foi árduo para Celan se convencer de que nem tudo estava perdido, que ainda era possível fazer lírica apesar dos sofrimentos vivenciados, criando um "modus vivendi" que seria a sua realidade. E esta realidade a que ele aspira constitui-se a partir do universo do poema que o poeta cria, procurando por uma linguagem capaz de comunicar seus sofrimentos, seus anseios e suas esperan-

ças. A luta de Celan pela realidade é, portanto, um incessante confronto com a linguagem levando-o a questionar, e em última análise, a recusar qualquer enunciado que implique numa definição em termos de sim ou não. A sua linguagem se entrega irrestritamente a construções ilógicas, a indecisões, contradições e paradoxos intencionando, com isto, que o seu eu se desvincule a tal grau do poema que este seja capaz de falar "em causa de outrem", "em causa de outrem bem diferente"³ como disse Celan quando homenageado com o prêmio de literatura Georg Büchner. Parece paradoxal procurar o distanciamento de si mesmo por meio de uma linguagem que não hesita diante de paradoxos para conquistar o seu espaço de vida. Mas isto é peculiar a Celan. Sintetiza-se desta forma o malogro bem sucedido de sua linguagem poética, que no seu assalto ao indizível fracassa, provando assim, entretanto, a existência do indizível. Em outras palavras, a realidade tão almejada pelo poeta não pode ser expressa através da linguagem, levando-o a um emudecimento.

Através da análise de alguns poemas e de versos representativos procuraremos mostrar como se manifesta em Celan a luta pela linguagem e conseqüentemente pela realidade.

O poema "Fuga da Morte" parte da Coletânea *Papoula e Memória*, publicada em 1952, constitui dentro dentro da produção lírica de Celan um ápice. Os críticos costumam comparar a importância desta obra para Celan com a de *Guernica* para Picasso. A "Fuga da Morte" espelha os martírios nos campos de concentração da Alemanha. Nosso intuito aqui, porém, não é reativar os acontecimentos trágicos da Segunda Guerra, mas mostrar no poema em questão o tratamento estético de um poema considerado antiestético.

20 nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de
noite

21 nós bebemos bebemos

22 um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete

23 teus cabelos de cinzas Sulamita ele bole com cobras

V 24 Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres
da Alemanha

25 ele brada toquem mais fundo os violinos vocês aí sobem
como fumaça no ar

26 aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado

VI 27 Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite

28 nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da
Alemanha

29 nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos

30 a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul

31 acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio

32 um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete

33 ele atija seus mastins sobre nós ele nos dá um túmulo
nos ares

34 ele bole com cobras e sonha a morte é um dos mestres da
Alemanha

35 teu cabelo de ouro Margarete

36 teu cabelo de cinzas Sulamita.⁴

Já na primeira leitura de "Fuga da Morte" nota-se que a sua composição foge aos padrões tradicionais. Apesar de não haver uma divisão em estrofes, distinguem-se nitidamente seis partes de

construção paralela, assim distribuída: partes um e seis, (vv.1-9) (vv.27-36), dois e quatro, (vv.10-15) (vv.19-23), e três e cinco, (vv.16-18) (vv.24-26). Nenhuma pontuação prende a fluidez da linguagem que recusa automatismos e clichês, rompendo assim com o universo verbal pré-construído.

Como está implícito na metáfora que constitui o título do poema, Celan transfere para o campo da literatura um método de composição ligado ao âmbito da música. A validade de uma análise dos aspectos formais desse poema, tomando-se por base os métodos de composição da fuga musical, tem sido contestada por alguns críticos literários com o argumento de que Celan, ao compor o poema, chamou-o de "Tango da Morte", intitulado-o somente mais tarde de "Fuga da Morte". Seria mera especulação discorrer sobre o grau de consciência do poeta no momento de inspiração quanto a estas características formais. Se relacionamos aqui a estrutura da "Fuga da Morte" com a da fuga musical⁵ é porque consideramos esta apenas uma das leituras possíveis dentre outras igualmente válidas. Tal colocação também vai ao encontro do que Paul Celan exige de um poema quando diz: "o poema deve deixar em aberto as suas possibilidades. Um molde pré-estabelecido torna o poema opaco, fechando-o".⁶

As três seções básicas da fuga musical, a exposição, o desenvolvimento ou episódio e o stretto, bem como seus elementos: sujeito, resposta, contrasujeito, coda e partes livres podem ser identificadas na "Fuga da Morte". À "exposição" correspondem, no poema, os versos 1 a 4, sendo que logo no início do primeiro, está o que se chama de "sujeito" da fuga musical: "Leite negro da madrugada". A relevância deste sujeito é acentuada, por um lado, pela métrica, pois este é o único troqueu de três pés do poema, por outro, pela própria sintaxe: com a posposição do sujeito gramatical "nós", o

objeto direto "leite negro da madrugada", topicalizado, ganha em intensidade. Os versos "nós os bebemos de noite/nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite/nós bebemos bebemos", são dâtilos, e formam, a nível da fuga musical, a resposta dada ao sujeito. A própria alteração da métrica já indica a introdução de um elemento novo no poema. Esta resposta é ampliada pelo verso 4 "cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado". Tal procedimento recebe na linguagem musical o nome de "coda". O "contrasujeito" da fuga musical também tem o seu correspondente no poema. Ele é destacado graficamente pelo uso da inicial maiúscula. "Um homem mora na casa" (v. 5). Ao contrasujeito segue, no poema, o que se chama no âmbito da música de "episódio", abrangendo a metade do quinto verso "bole com cobras escreve" até o final do nono "ordena-nos agora toquem para dançar". Desenvolve-se nestes versos o que foi apenas sugerido nos versos 1 a 4.

O entrelaçamento entre as seções da fuga musical que é uma de suas características principais, verifica-se também no poema de Celan. Usando a linguagem da música, diríamos que a coda do sujeito, isto é, a ampliação da exposição "cavamos um túmulo nos ares" (v. 4) reaparece no verso 8 "manda cavar um túmulo na terra". As oposições "ares" X "terra" e "cavamos" X "manda cavar" intensificam o aspecto de construção peculiar à fuga musical, que é de sujeito e contrasujeito, aproximando assim ainda mais a estrutura do poema à composição de uma fuga musical.

As partes II e IV do poema correspondem ao "stretto" da fuga: os temas se interligam e se restringem aos motivos essenciais. Destaca-se em ambas as partes a quántupla repetição do verbo "nós bebemos", lembrando o canto fúnebre de Jeremias após a destruição de Jerusalém. Em seu canto o profeta se refere aos filhos de

Israel que "bebem" a ira do seu Deus.

As partes III e IV são chamadas "partes livres" da fuga musical, onde se retomam alguns motivos já apresentados, excluindo-se porém o sujeito e o contrasujeito. No poema temos, neste caso, os comandos "cavem", "cantem" e "toquem". Apesar de não se mencionar o contrasujeito "Um homem mora na casa", este está implícito nos comandos, estabelecendo-se assim uma intrínseca relação entre o contrasujeito e as partes livres.

Na parte VI do poema todos os motivos se intercalam como as vozes na parte final da fuga musical. O seu ápice está nos versos 30 e 31 "a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul/ acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio". "Azul" e "cheio" em alemão "blau" e "genau" é a única rima do poema.

Os dois últimos versos da "Fuga da Morte" funcionam como o acorde final da fuga musical, e são a imagem viva de dois povos em conflito. Como vimos, a estrutura da "Fuga da Morte" caracteriza-se por uma construção rígida, própria da fuga musical. Esta clareza na composição opõe-se, porém, nitidamente aos turbulentos fatos históricos latentes no poema.

O tratamento do tema a nível da linguagem caracteriza-se também pelas oposições. A análise dos diferentes discursos ressalta este aspecto. A fala do "homem (que) mora na casa", é determinada por verbos de ação: "Ele escreve" (vv. 6 e 7, 13 e 14) "se planta diante da casa" (v. 7), "assobia" (v. 8), "manda cavar" (v.8), "ordena" (v. 9), "brada" (vv. 16, 24 e 25), "agarra" (v. 17), "acerta-te em cheio" (v. 31) e "atiça" (v.33). Predomina o imperativo, o tom de comando "cavem mais fundo" (v. 18), "continuem tocando" (v. 18), "toquem mais fundo" (v. 25). Na fala daqueles que devem executar as ordens prevalece a ação indefinida e indeterminada no tem-

po: "nós o bebemos de noite/nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite/nós bebemos bebemos". A repetição do pronome "nós" indica a identificação do poeta com os que sofrem.

Sobressai no poema principalmente a metáfora "Leite negro da madrugada". O leite, símbolo da fertilidade e da pureza se tornou "negro". Vida e morte, fertilidade e infertilidade, pureza e culpa estão aqui associados. A vida à sombra da morte e a morte lembrando a vida, é a conotação que está implícita no substantivo "madrugada".

Há também a oposição na adequação das cores. De um lado o "negro" do leite e o "cinza" do cabelo de Sulamita. Do outro o "cabelo de ouro" de Margarete e o olho "azul" do "mestre da Alemanha". O cinza e o negro simbolizando a morte, contra o dourado e o azul que indicam vida.

Quanto ao caráter do "homem (que) mora na casa", ele também é contraditório. Ao mesmo tempo que escreve cartas para a Margarete, por outro lado "bole com cobras". A cobra, que desde o Velho Testamento simboliza o mal, tem duplo significado aqui. Em alemão a palavra designa além do animal, uma fila. Este homem então, "bole" ou em tradução literal "brinca" com outros homens, brinca com o matar.

Os dois versos finais do poema "teu cabelo de ouro Margarete/teu cabelo de cinzas Sulamita", são, apesar da construção paralela, opostos. O nome Margarete e a referência ao cabelo louro são apenas clichês para caracterizar a mulher alemã enquanto que Sulamita, além de ser um nome típico de mulher judia, é o símbolo do amor.

Sobressai do poema o forte vínculo do poeta com o seu tempo, mas procuramos mostrar que Celan intenta o realismo histórico,

apenas como meio de transposição figurada para planos puramente mentalizados, na esperança de alcançar o seu espaço de vida, sem excluir a consciência plena de todos os acontecimentos vivenciados.

A indiferença e a frieza – comportamentos bem comuns nos nossos dias – também torturam Paul Celan. Ele acentua o caráter dialogístico de sua poesia chamando-a de "garrafa-correio" (Flaschenpost)⁷ lançada ao mar na esperança de encontrar um alguém receptivo. Incessantemente o poeta invoca, sobretudo na fase inicial de sua produção literária, o "tu" ou o "nós" identificando-se com eles, mas, ao mesmo tempo, é obrigado a reconhecer que está só. A problemática da solidão, típica do homem moderno, já é anunciada no primeiro verso do poema:

"Estou só, ponho a cinzaflor
no vaso pleno de negror maduro. Manaboca,
dizes uma palavra que transvive ante as janelas,
e silente circunsobe em mim o que sonhei.

Estou no auge das horas fanadas
e poupo uma resina para um pássaro tardio:
ele leva o floco-neve sobre rubrivivas penas;
gelo-grão no bico, transcende o verão".⁸

Além da solidão, evidencia-se nesse poema o pesar diante da inevitável fugacidade do tempo. Este motivo é tão importante para Celan que mereceu o título de uma das suas coletâneas *Papoula e Memória*. Apesar de serem conceitos opostos, existe uma interação entre eles: em sua tentativa de superar o realismo histórico, o poeta concebe, graças à sua força criadora, o poema que passa a representar a memória do esquecimento.

O fato de a coletânea de poemas subsequente à *Papoula e Memória* ter como título um verso desta – *De Limiar em Limiar* (1955) – revela a intenção do poeta em ressaltar o entrelaçamento e a sequência existentes em sua produção lírica. Passo a passo, o poeta trilha os caminhos enigmáticos da linguagem, duvidando cada vez mais da sua força comunicativa. O poema "Com outra chave" é, dentro desta abordagem, um dos mais representativos:

Com outra chave
 abres a casa, lá dentro
 o turbilhão da neve do silêncio.
 Conforme brota o sangue
 ou do teu olho, ou da tua boca ou ouvido
 é outra a tua chave.
 Outra chave, outra palavra
 que pode entrar no turbilhão dos flocos.
 Conforme te impele o vento
 junta-se a neve em torno da palavra.⁹

Estamos diante de um poema onde a tônica é a metalinguagem, o falar sobre a linguagem. Celan ressentido-se de que a palavra se torna cada vez mais rígida e sem força de expressão. Integrado neste contexto está o motivo da "pedra", uma constante na coletânea *De Limiar em Limiar*. Com versos como "besta trotante frente à palavra caída no encaixe"¹⁰, ou ainda "pedra onde olhas pedra",¹¹ o poeta expressa a sua inquietação tanto quanto à petrificação das palavras quanto ao enrijecido relacionamento humano.

No volume *Grade de Linguagem* (1953) há ainda um confronto mais consciente com as formas de expressão. O que interessa ao poeta agora não é o significado mas sim o significante, o que aliás é

sugerido no título da obra. Assim o poeta diz: "Água: que/palavra".¹² Da mesma forma quando constrói versos como: "grama/grama,/escrito separadamente"¹³, o poeta procura transmitir a percepção do mundo visível através da descrição lingüística.

Versos cada vez mais curtos, metáforas sempre mais herméticas e o desaparecimento dos verbos, são indícios irrefutáveis de que a lírica de Celan tende acentuadamente ao silêncio. Na sua obra *A Rosa Ninguém* (1963) o excessivo emprego de partículas de negação testemunham o desespero do poeta frente à linguagem. As palavras são frequentemente substituídas por sílabas e os poemas interrompidos na metade de uma frase ou no meio de uma palavra. No poema "Tübingen, janeiro" o poeta sintetiza a ineficácia da expressão lingüística para configurar a vida dos nossos dias, da seguinte maneira:

Tübingen, Janeiro

"(...)

viesse,

viesse um homem ao mundo, hoje, com a barba de luz dos patriarcas: ele só podia,

falasse ele deste

tempo, ele

só podia

balbuciar e balbuciar,

sempre, sempre

sempre.

("Pallaksch. Pallaksch")¹⁴

Intermitente, porém, há na obra de Celan momentos de esperança, de ainda poder expressar o indizível

"Lábio interdito, diga/
que algo ocorre, ainda,
não longe de ti"¹⁵

diz o poema "Resíduo a cantar" em *Gião de Fôlego* (1967). Mas apesar do título dessa coletânea anunciar uma mudança de inspiração, pois para Celan "fôlego" é símbolo de inspiração, o poder de expressão fica restrito ao que o poeta chama de "turbulhão de metáforas".¹⁶

Os poucos poemas e versos aqui citados são apenas uma pequena amostra da obra de Paul Celan. Apesar disso, esperamos ter conseguido mostrar como o poeta lida com a linguagem para conferir-lhe novos sentidos e comunicar o seu mundo interior e a sua visão do ser humano. Neste sentido, a poesia de Celan é uma "confissão pública"¹⁷ como ele próprio o admitiu em seu já mencionado discurso por ocasião da entrega do prêmio Georg Büchner.

O paradoxo do "falar-silêncio", tentando caracterizar com este neologismo a linguagem poética de Celan, revela-se como um modo de ser do poema moderno, como uma possibilidade da lírica contemporânea.

O poema, como diz Celan, "não é atemporal. Certamente aspira a perpetuidade, mas ele procura passar pelo tempo, passar por ele — e não por cima dele"¹⁸, e é neste sentido que seus poemas representam a conquista da realidade.

NOTAS

OBS.: Não havendo referência a um tradutor, as traduções que se seguirem no presente trabalho são de minha responsabilidade.

¹ JENS, Walter. "Nüchternheit und Präzision im Hymnos". In: *Über Paul Celan*, org. Dietlind Meinecke. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1971, p. 47.

² CELAN, Paul. "Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen". In: *Paul Celan. Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Nachwort von Beda Allemann*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ M., 1968, pp. 127-28.

³ _____, "Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises". In: *Paul Celan. Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Nachwort von Beda Allemann*, p. 142.

⁴ Tradução de Modesto Campos. In: *Quatro Mil Anos de Poesia*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1969 .

⁵ Wolfgang Menzel em seu artigo "Celans Gedicht Todesfuge" (Fuga da Morte, poema de Celan"), in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge, 18/1968, pp. 431-47, apresenta uma análise desta composição baseando-a na fuga musical. Sua abordagem é ponto de referência para as minhas colocações.

⁶ Anotação de Gregor Laschen quando entrevistou Celan, em 1965.

In: *Über Paul Celan*, p. 28.

⁷ CELAN, Paul. "Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen," p. 128.

⁸ Tradução de Flávio R. Kothe. In: *Poemas*, Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1977, p. 24.

⁹ Tradução de Eliana A. de Mendonça Mendes e minha.

¹⁰ Tradução de Flávio R. Kothe. In: *Poemas*, p. 32.

¹¹ Tradução de Flávio R. Kothe. In: *Poemas*, p. 32.

¹² CELAN, Paul. *Gedichte I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1975, p. 188.

¹³ _____ . *op. cit.* p. 204.

¹⁴ _____ . *op. cit.* p. 226.

¹⁵ Tradução de Flávio R. Kothe. In: *Poemas*, p. 66.

¹⁶ CELAN, Paul. *Gedichte II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1975, p. 89.

¹⁷ _____. "Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises," p. 141.

¹⁸ CELAN, Paul. "Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen," p. 128.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

REITOR: José Henrique dos Santos

VICE-REITOR: Antônio Cândido de Melo Carvalho

Faculdade de Letras:

Diretora: Maria da Conceição Magalhães Vaz de Mello

- Departamento de Letras Germânicas:

Chefe: Veronika D.B.E. Benn-Ibler

Sub-Chefe: Ana Lúcia de Almeida Gazolla

Professores:

1. Ana Lúcia de Almeida Gazolla
2. Berenice Ferreira Paulino
3. Carlos Alberto Gohn
4. Chester S. Dawson
5. Cleusa Vieira de Aguiar
6. Danilo José Coscarelli
7. Eliana Amarante de Mendonça Mendes
8. Elisa Cristina de Proença Rodrigues Gallo
9. Else Ribeiro Pires Vieira
10. Hedwig Kux
11. Ian Linklater

12. Irene Ferreira de Sousa Eisenberg
13. Júnia de Castro Magalhães Alves
14. Lívio Viggiano Fernandes
15. Margarida Maria Vilela Arns
16. Maria da Conceição Magalhães Vaz de Mello
17. Maria Helena Lott Lage
18. Maria Lúcia Dessen de Barros
19. Neuza Gonçalves Russo
20. Peter Evur Josco Magnani
21. Rosa de Lima Sá Martins
22. Rosa Maria Neves da Silva
23. Sandra Mara Pereira Cardoso
24. Stela Beatriz Torres Arnold
25. Solange Ribeiro de Oliveira
26. Tarcísia Múcia Lobo Ribeiro da Silva
27. Thomas LaBorie Burns
28. Veronika D.B.E. Benn-Ibler
29. Vicente de Paula Andrade
30. Vilma Botrel Coutinho de Melo

Conselho Editorial:

1. Elisa Cristina de Proença Rodrigues Gallo
2. Júnia de Castro Magalhães Alves
3. Rosa Maria Neves da Silva
4. Thomas LaBorie Burns
5. Vilma Botrel Coutinho de Melo

Datilografia: Liliana Vieira

Impressão : Imprensa Universitária



IMPrensa UNIVERSITÁRIA

Caixa Postal 1.621 — 30.000 Belo Horizonte — Brasil



