

# POESIA DE TESTEMUNHO EM PAUL CELAN: OS ECOS DA BARBÁRIE

*Antônio Wagner Veloso Rocha<sup>1</sup>*

**Resumo:** O presente artigo traz em suas abordagens a análise do modo como a poesia de Paul Celan se apresenta enquanto lugar de testemunho de uma das mais expressivas experiências de terror do século XX: o Holocausto. De origem judia, esse poeta foi prisioneiro dos nazistas em campos de extermínio, tendo vivenciado a dor de perder os pais, também prisioneiros. Assim, memória, melancolia e traços autobiográficos se entrecruzam, sob os impactos da catástrofe nos escritos de Celan, muitas vezes, marcados pela falta de sentido para a existência humana e pela necessidade de não deixar que o Holocausto – responsável por ceifar a vida de milhões de pessoas e causar traumas incalculáveis aos sobreviventes - seja esquecido no transcurso da história.

**Palavras-chave:** Paul Celan; Poesia; Holocausto; Testemunho; Memória.

## Introdução

A melancolia decorrente do fato de ter vivenciado as atrocidades do Holocausto e perdido seus pais nos campos de extermínio, conduziu o poeta Paul Celan a uma poesia testemunhal e de intensa reflexão. De origem judia, uma vez que nasceu em 1920 na cidade de Czernowitz, capital da Bucovina, considerada um dos lugares de maior hegemonia do modo de vida judaico situado no Leste europeu, e que naquele período pertencia à Romênia, sendo hoje território ucraniano, Paul Celan viveu até os últimos dias da sua existência, profundamente marcado pelas tortuosas lembranças do regime nazista. A experiência de perseguição que sofreu, a exemplo de tantos outros judeus, teve o seu início quando Czernowitz, em 1939, foi tomada pela dor e pelo desespero tão logo a Segunda Guerra Mundial deu os seus primeiros sinais de terror e destruição.

---

1 Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); professor do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3020-9043>. E-mail: [rochaantoniowagner@gmail.com](mailto:rochaantoniowagner@gmail.com)

Consta que apesar de não ter o mesmo destino trágico dos pais, Paul Celan foi submetido pelos nazistas alemães ao trabalho forçado em um local próximo ao Rio Prut e, em seguida, em Tabaresti. Parte dos seus poemas nasceu em meio a esse contexto de degradação e extrema violência. As sombras do Holocausto atravessam a sua poesia deixando a marca indelével dessa catástrofe que se acometeu contra a dignidade humana da qual Celan foi uma das suas inúmeras vítimas. Além de se dedicar à escrita de poemas nas poucas horas de intervalos, também se empenhou na tradução de poetas como Shakespeare, Verlaine, Yeats, Éluard, dentre outros. Assim, pode-se inferir que Celan, um prisioneiro do regime nazista, encontrou na poesia uma maneira de resistir ao tempo de barbárie e à opressão imposta, porém não se limitou apenas a esta temática no conjunto da sua produção poética.

Paul Celan teria escrito muitos dos seus poemas utilizando-se do idioma alemão, o mesmo falado pelos torturadores nazistas, apesar de ter aprendido na infância a dominar o hebraico e o romeno. A razão de tal procedimento dá-se em função do fato de que a região da Romênia pertencia desde a Primeira Guerra Mundial ao Império Áustro-Húngaro, o que fez com que o alemão se tornasse o seu principal idioma. Além disso, convém mencionar que o alemão era também o idioma da mãe do poeta. Sabe-se que ela cultivava um imenso apreço pela literatura alemã. Diante disso, recorremo-nos ao que teria expressado o próprio Celan: “meine Muttersprache ist die Sprache der Mörder meiner Mutter”, ou seja, “a minha língua materna é a língua dos assassinos da minha mãe”, conforme nos lembra Modesto Carone em *A poética do silêncio* (CARONE, 1979, P. 26).

Os pais de Celan foram deportados em 1942, sendo que o pai Leo Antschel morreu em decorrência de tifo e a mãe Friederike Antschel alguns meses depois acabou sendo assassinada com um tiro, uma vez que os ativistas do nacional-socialismo a consideravam sem condições para empenhar-se no trabalho.

## **2 Vocação poética e traços do trágico**

O contexto em que viveu Celan propiciou o desenvolvimento da sua vocação para a poesia. Czernowitz era uma cidade que se destacava pela sua intensa atividade literária. Predominantemente de língua alemã, a cidade se revestia de uma notável efervescência cultural. Foi lá que Celan iniciou os seus primeiros estudos e as suas primeiras leituras filosóficas e literárias, a saber, Marx, Nietzsche, Goethe, Schiller, Trakl, Kafka e mais acentuadamente Hölderlin e Rilke, dentre outras referências. Desta feita, o que temos em Celan é um impulso criador que se estabelece à medida que a poesia tende a situar-se para além da estética, adquirindo assim um caráter histórico, embora não se possa limitar a sua compreensão apenas ao tempo da catástrofe representada pelo impacto do Holocausto na vida do poeta.

Em 1944 Celan foi liberado do trabalho forçado e retornou à sua cidade, porém a mesma fora invadida pelos soviéticos. Daí o poeta transferiu-se para Bucareste, onde conseguiu um trabalho como tradutor de livros. A sua tarefa consistia em

verter do russo para o romeno as obras dos escritores Turguênieu, Liermontov e Tchékhev. Além deles, outros autores também foram traduzidos por Celan nesse período. Apesar de não estar mais confinado no campo de extermínio, Celan continuou mantendo na memória as imagens do sofrimento e da solidão.

Convém acrescentar que “Celan” é o anagrama do verdadeiro sobrenome do poeta: “Antschel” (ou seja, “Anchel” em romeno). Adotado por ele a partir de 1947 este nome passa a figurar-se na assinatura das suas obras e torna-se, sem dúvida, uma das mais expressivas referências da literatura alemã de todos os tempos. Podemos dizer que esta anagramatização do próprio sobrenome já indica um ato transgressor, ou, melhor dizendo, uma atitude poética, a linguagem concebida não apenas enquanto signo, mas enquanto criação. Enfeixados sob a assinatura de “Paul Celan” os seus poemas iniciais foram publicados nesse mesmo período. O instrumento de publicação era uma revista romena de divulgação internacional. Trata-se, portanto, de um momento ímpar na vida deste poeta que começou a escrever versos aos 17 anos e encontrou na poesia a sua maior interlocução com o mundo.

O surrealismo teria exercido uma notável influência na poesia de Celan da segunda metade da década de 1940, mesmo esta apresentando também características do lirismo alemão. Ao deixar Bucareste e partir a pé para Viena, Celan estava indo ao encontro do movimento surrealista que ali se instaurara, apesar de depois demonstrar inconformismo com essa tendência artística. A linguagem não-instrumental e a ruptura discursiva são os elementos mais acentuados nos poemas de Celan que o aproximam do surrealismo.

Torna-se imprescindível citar aqui a relação intelectual entre Paul Celan e o artista plástico Edgar Jené (1904-1984), ícone da estética surrealista vienense, o que resultou no texto intitulado “Edgar Jené e o sonho do sonho”, concebido por Celan versando sobre a obra do artista e que figurou no catálogo de uma amostra de pinturas realizada por Jené em 1948. Trata-se de um escrito impregnado de lirismo, cujas palavras nos revelam uma arte não apenas para ser vista, mas para ser sentida:

Aquilo que Edgar Jené aqui faz pela primeira vez tomar forma – será que isso só habita aqui? Não queríamos nós também reconhecer melhor o pesadelo da velha realidade, não queríamos ouvir o grito do homem, o nosso próprio grito, mais alto do que antes, estridente? Olhai!: este espelho interior obriga tudo a tomar partido”. (CELAN, 1996, p. 18-19).

Em Viena, Jené possuía um movimentado ateliê, espaço onde se reuniam os artistas e intelectuais para conversas e leituras de textos literários. Foi nesse local que Celan teve as primeiras leituras dos seus escritos realizadas. Imbuído da tarefa de dar ao mundo a conhecer as sua poesia, ainda nesse ano, Celan publica *Der Sand aus den Urnen*, ou seja, *A areia das urnas*, seu primeiro livro.

Ao contrário de Goethe e Schiller – que somente depois de terem atingido a maturidade do pensamento com o avançar da idade, construíram obras verdadeiramente poéticas, elevando-os à condição de poetas nacionais -, Celan desde

cedo conseguiu imprimir em sua poesia uma linguagem fecunda e um conteúdo meditativo, hermético, repleto de imagens quebradas, sendo que logo no início nota-se em seu exercício poético uma provocação ao pensamento.

De acordo com Vera Lins, “Celan é um poeta trágico, entendida essa tragicidade como uma crítica radical à representação, à realidade como está configurada e a aposta na imaginação e na linguagem como possibilidade de recriação de um mundo” (LINS, 2005, p. 24). E ainda acrescenta: “Para o trágico, a arte é um enfrentamento da existência na linguagem, a capacidade de confrontar a reflexão com o horror e a tentativa de recuperar valores contrários à racionalidade dominante: buscar o que ela teria extirpado” (LINS, 2005, p. 24). Sem dúvida, “A areia das urnas” é um poema que exemplifica essa “aposta na imaginação” mencionada por Vera Lins e nos coloca diante de uma estratégia metafórica extraordinária.

Considerado pelo poeta romeno Alfred Margul-Sperber, em carta a Otto Basil, datada de fevereiro de 1948, como “o mais importante livro de poemas alemão das últimas décadas – o único equivalente lírico da obra de Kafka”, *Areia das urnas* abriu os caminhos para mais tarde Celan se destacar como um dos mais expressivos poetas do pós-guerra. No mesmo ano de publicação do livro, insatisfeito com o movimento artístico de Viena, Celan transferiu-se definitivamente para Paris.

Na Sorbonne frequentou os cursos de Germanística e Linguística por dois anos. Posteriormente, tornou-se professor na École Normale Supérieure, onde lecionou alemão e conheceu o filósofo franco-argelino Jacques Derrida, cujo pensamento tempos depois encontrou na poesia celaniana uma das suas mais fecundas interlocuções, sobretudo no que tange ao diálogo “do um com o outro”, à abertura para a alteridade, até mesmo pelo fato de que Derrida também era de origem judaica.

### **3 “De minhas lágrimas aqui, nenhuma chega até ti”**

No poema denominado *Winter* (“Inverno”), cuja data de criação não se sabe ao certo, mas que parece ter sido entre os anos de 1942 a 1943, ocasião em que o poeta, ainda como prisioneiro em Tabaresti, tomou conhecimento do assassinato da mãe, Celan expressa a sua amargura e medita acerca da realidade da morte, cujos versos transcrevemos abaixo:

Cai agora, mãe, neve na Ucrânia:  
Da coroa do Salvador feita com milhares de grãos de tormento.  
De minhas lágrimas aqui, nenhuma chega até ti.  
De antigos acenos somente uma orgulhosa mudez...

Nós já estamos morrendo: por que você não dorme, barraca?  
Também este vento gira como um afugentador...  
São eles, que sentem frio na escória, de fato -  
as bandeiras-corações e os braços-luzes?

Eu permaneci o mesmo nas trevas:  
salva-se a tília e se desnuda a severidade?  
Das minhas estrelas que tanto doem quanto rasgam  
as cordas de uma muito alta harpa...

Nisso urge às vezes uma hora de rosas.  
Extinta... Uma. Sempre uma...  
O que seria, mãe: crescimento ou ferida -  
submergirei também eu nas dores da neve da Ucrânia?<sup>2</sup>

*[Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine:  
Des Heilands Kranz aus tausend Körnchen Kummer.  
Von meinen Tränen hier erreicht dich keine.  
Von frühern Winken nur ein stolzer stummer...]*

*Wir sterben schon: was schläfst du nicht, Baracke?  
Auch dieser Wind geht um wie ein Verscheuchter...  
Sind sie es denn, die frieren in der Schlacke -  
die Herzen Fahnen und die Arme Leuchter?*

*Ich blieb derselbe in den Finsternissen:  
erlöst das Linde und entblösst das Scharfe?  
Von meinen Sternen nur wehn noch zerrissen  
die Saiten einer überlauten Harfe...*

*Dran drängt zuweilen eine Rosenstunde.  
Verlöschend. Eine. Immer eine...  
Was wär es, Mutter: Wachstum oder Wunde -  
versänk auch ich im Schneewehn der Ukraine?]*

Este poema, concebido como pertencente aos seus escritos de juventude e publicado na obra intitulada *Das Frühwerk (Obras de juventude)* esboça a reverência do poeta à sua mãe morta. O que se vê, de imediato, é a circunstância da dor da dramática separação: de um lado a invocação da mãe ausente; de outro, o clamor do filho sobrevivente da mesma tragédia que ceifou a vida dos seus pais. “De minhas lágrimas aqui, nenhuma chega até ti”.

Assim, verificamos que o lirismo do referido poema vai ao encontro daquilo que mais tarde o próprio Celan escreveu: “o poema (...) torna-se diálogo – muitas vezes um diálogo desesperado” (CELAN apud CAVALCANTI, 2011, p. 179) e mesmo com alguém que já morreu. No final do poema, provavelmente elaborado durante

---

2 Tradução: Flávio Kothe, in: *Hermetismo e hermenêutica – Paul Celan: poemas II.*

o inverno, o poeta faz ainda a seguinte indagação: “submergirei também eu nas dores da neve da Ucrânia?”. Trata-se, portanto, de um poema de cunho autobiográfico que, a exemplo de grande parte da obra celaniana, não apenas descreve o estado de espírito do poeta, mas expõe a verdade dos seus sentimentos diante do horror e do desamparo.

Nas palavras de Yvette Centeno,

a poesia de Celan é o lamento ou *réquiem* por esse mundo que se sabe irremediavelmente destruído. O que nos sobra são as testemunhas impassíveis e silenciosas que se exprimem nas metáforas recorrentes: as árvores, a neve, onde se dissipam as pegadas dos que nela pereceram, um olho (o olho do tempo) cego que nada vê, nem reflecte nada, o cabelo que sobrou das cinzas. (CENTENO, 1996, p. 11).

Basta observar as imagens presentes no poema *Winter* para se ter uma ideia da maneira como os versos vão tecendo uma estreita relação entre os elementos pertencentes a esse “mundo que se sabe irremediavelmente destruído” do qual nos lembra Yvette Centeno e o mundo subjetivo, interno, que se encontra no íntimo do poeta. Trata-se de um poema que nos fornece um dos testemunhos de uma funesta realidade que jamais se desvaneceu da história. Nele Celan comparece não apenas como um poeta, um artífice da palavra, mas como um homem que se tornou alvo do preconceito racial e da discriminação, juntamente com a sua família e com tantos outros judeus.

#### **4 Todesfuge e testemunho**

*Papoula e memória (Mohn und Gedächtnis)* é o título do segundo livro de Paul Celan, lançado em 1952, reunindo parte do conteúdo publicado em *Areia das urnas* e mais outros poemas. É neste livro que encontramos o poema que se tornou talvez o mais conhecido de sua autoria: “Fuga da morte” (“Todesfuge”). Aqui verificamos o fruto de um testemunho. A alusão à catástrofe nazista comparece em seus versos de maneira intensa, sublime, desafiadora. Sobre este poema muitos estudiosos da obra de Celan já se manifestaram, porém, ao que parece, o empreendimento em sua interpretação é algo ainda inesgotável. Neste poema se revela a voz de um judeu contra a barbárie:

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite  
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite  
nós bebemos bebemos  
cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado  
Um homem mora na casa bole com cobras escreve  
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete

escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia para  
seus mastins  
assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra  
ordena-nos agora toquem para dançar  
Leite negro da madrugada nós te bebemos á noite  
nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite  
nós bebemos bebemos  
Um homem mora na casa e bole com cobras escreve  
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 cavem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem  
agarra a arma na cinta brande-as seus olhos são azuis  
cavem 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 e 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  
a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul  
acerta-te com bala de chumbo acerta-te em cheio  
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete  
ele atíça 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<sup>3</sup>

[Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends  
Wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
Wir trinken und trinken  
Wir schaufeln ein grab in den Lüften da liegt man nicht eng  
Ein Mann wohnt in Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
Der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar  
Margarete  
Er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift  
seine Rüden herbei

---

3 Tradução: Modesto Carone. In: *Quatro mil anos de poesia*. p. 270-271.

Er pfeift seine Juden hervor lässt schaufeln ein grab in der Erde  
Er befiehlt uns spiel auf nun zum Tanz.  
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
Wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends  
Wir trinken und trinken  
Ein Mann wohnt in Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
Der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar  
Margarete  
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein grab in den Lüften da  
liegt man nicht eng  
Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt  
Er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau  
stecht tiefer die Späten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf  
Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
Wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends  
Wir trinken und trinken  
Ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen  
Er ruft spielt süsster den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
Er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft  
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
Wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
Wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken  
Der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau  
Er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau  
Ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
Er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft  
Er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus  
Deutschland  
dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith]

Não há dúvida de que este poema encontra-se na contramão do *dictum* de T. W. Adorno, segundo o qual seria impossível escrever poesia após o trágico acontecimento de Auschwitz, maior campo de extermínio construído pelos nazistas: “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. 67) provocou uma grande ausência de sentido para a existência humana, uma impossibilidade de expressão, um silenciar-se. Desta forma, a linguagem se tornou impronunciável diante da desolação. O que verificamos é o fato de que uma situação político-social de extrema complexidade acabou proporcionando



também uma discussão de caráter estético e literário. De acordo com Márcio Seligmann-Silva,

a perspectiva aberta por Adorno, que põe em discussão a própria possibilidade de se escrever poesia após Auschwitz como o seu metadiscorso teórico, ainda constitui, até as publicações mais recentes em língua alemã, um ponto de vista frutífero e complexo, uma vez que, nele teoria da representação, reflexão estética e ética se entrecruzam de um modo particularmente condizente com as nossas discussões atuais marcadas pela inter e transdisciplinaridade. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 82-83)

Em Adorno encontramos o “limite do dizer”, o emudecimento da palavra poética, a insuficiência da linguagem frente a barbárie. As afirmações de Seligmann-Silva citadas acima apontam para o entendimento de que esta questão levantada pelo filósofo oferece uma significativa contribuição para a Teoria da Literatura e áreas afins, sendo que, ao mesmo tempo, propõe repensar a história, a política e a sociedade. Trata-se de um assunto bastante recorrente no pensamento de Adorno. Porém, o que se circunscreve em “Todesfuge” é o clamor que denuncia os ritos da barbárie.

Escrito entre os anos 1944/1945, pouco tempo depois do assassinato dos pais de Celan - vítimas das torturas dos campos de concentração, conforme mencionamos anteriormente -, e a partir da própria experiência do poeta como sobrevivente do regime nazista, “Todesfuge” possui como tema fundamental o extermínio de seres humanos. É a morte que comparece no poema, a morte orquestrada, o registro indelével da impiedade dos torturadores.

Consta que o referido poema fora publicado pela primeira vez em 1947, sob o título de “Tangoul mortii” (“Tango da morte”) a partir de uma versão romena feita por Petre Solomon, cujo título faz alusão conforme aponta Luiz Costa Lima, “à prática macabra, nos campos de concentração, de escolher músicos-prisioneiros para tocarem para o deleite de seus captores” (COSTA LIMA, 2012, p. 316), sendo que “a fuga, no sentido musical do termo, que se configura em entretecer seus motivos, elabora uma dança da morte” (COSTA LIMA, 2012, p. 318). Em 1952, já com o título de “Todesfuge”, o poema é inserido na obra *Papoula e memória*, tendo anteriormente se figurado na edição de *A areia das urnas*. Trata-se de um escrito que adquiriu uma considerável notoriedade na Alemanha do pós-guerra e, devido ao seu caráter humanista e crítico, foi incluído nos programas curriculares das escolas.

Através deste poema Celan expressa a própria dificuldade de expressão diante do assombro e das perdas geradas pela violência extrema. Nele a linguagem fragmentada encontra-se desprovida de coesão. O verso “Leite negro da madrugada” presente no início de cada estrofe nos remete a determinados diálogos com outras fontes literárias, como, por exemplo, aos versos de Alfred Margul-Sperber que dizem o seguinte: “Willst du nicht, mein Kind,/ von der dunklen Milch des Friedens trinken?” (“Não queres, meu filho,/ beber do leite escuro do descanso?”). Ou ainda a um verso de Georg Trakl: “schwarzer Schnee” (“neve negra”). É importante

lembrar que a palavra “leite” em termos religiosos, conforme nos mostra o Velho Testamento da Bíblia Sagrada, simbolicamente quer dizer “clareza”, “pureza”, “fertilidade”, porém neste poema aparece como bebida mortífera ao se justapor ao adjetivo “negro”, aludindo-se ao obscurantismo da morte causada pelas câmaras de gás e pelos crematórios dos campos de extermínio.

Em “Todesfuge” encontramos uma poética dotada de elementos antitéticos, cuja escrita à primeira vista traz uma certa dificuldade de leitura devido ao seu caráter fragmentário. O poema se apresenta com conteúdo e forma repletos de rupturas, cortes, dilacerações. São trinta e seis versos distribuídos em seis estrofes, sendo que tais versos evocam a realidade do Holocausto como metáfora da morte. De acordo com Modesto Carone, em *A poética do silêncio*, trata-se de um poema em que “a técnica de composição musical (“fuga”) desempenha o papel de efeito de estranhamento e articulação estética de uma realidade histórica recente e brutal” (CARONE, 1979, p. 18).

Considerado por Felstiner em *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*, como o “Guernica” da literatura europeia do pós-guerra, “Todesfuge” é um dos mais expressivos poemas da lírica contemporânea. Foi através dele que Celan se tornou conhecido na Alemanha. Afirma Felstiner que em cada verso encontram-se presentes os vestígios advindos do mundo transtornado do qual dá testemunho o próprio poema. Além disso, é possível verificar nele aproximações com o livro sagrado do Gênesis, Sebastian Bach, Richard Wagner, Heinrich Heine e, de modo especial, com o tango. Comparecem nesse escrito alusões a duas figuras femininas que opõem metaforicamente: Margarete e Sulamita. A primeira representa Gretchen, personagem da obra *Fausto*, de Goethe, cujos “cabelos de ouro” simbolizam a raça ariana e a cultura alemã. A segunda, por sua vez, refere-se aos sinais de destruição e horror produzidos pelos fornos crematórios dos campos de extermínio.

Convém acrescentar ainda que Sulamita corresponde à donzela de nome judaico evocada no *Cântico dos cânticos*. “Por que olhais a Sulamita/ quando ela entra na dança de Maanaim?” Esta passagem nos sugere uma aproximação com a noção de dança explícita no poema (“tango da morte”), uma vez que Maanaim alude-se a uma dança guerreira que era praticada naquele tempo por ocasião das núpcias, conforme expressa o livro sagrado.

Por fim, “Todesfuge”, apesar de aparentemente simples, é um poema que exige do leitor um alto grau de sensibilidade estética e de consciência crítica. O seu ritmo é composto de momentos de elevações e súbitas caídas, além de palavras e imagens repetidas (“bebemos e bebemos”). A recorrência a metáforas como “leite branco”, “túmulo nos ares”, “cabelo de ouro”, “cabelo de cinzas”, de acordo com Felstiner, fornece beleza à expressão da dura realidade da sua matéria-prima, ou seja, a catástrofe provocada pelo regime nazista, sinalizando para o entendimento de que depois de Auschwitz a poesia continua dando voz às coisas.

## 5 Língua sobrevivente

Paul Celan escreve em alemão para salvar a língua da morte e do aniquilamento, para trazê-la de volta à vida. A língua dos seguidores de Hitler também fora torturada por eles nos campos de extermínio ao utilizá-la como expressão da violência e do genocídio. Uma das reflexões mais coerentes a este respeito nos vem de Derrida:

A experiência do nazismo é um crime contra a língua alemã. O que foi dito em alemão sob o nazismo, isso é uma morte. Há outra morte que é a simples banalização, a trivialização da língua alemã (...). O acto poético constitui, então, uma espécie de ressurreição: o poeta é alguém que tem a tarefa permanente, numa língua que nasce e ressuscita, não de lhe dar um aspecto triunfante, mas despertando-a como se desperta um fantasma: ele desperta a língua e para tornar viva a experiência do despertar, do retorno à vida da língua, é necessário estar próximo do seu cadáver.<sup>4</sup>

Diante disso, é possível verificar que este “acto poético” realizado por Celan possui ressonâncias com a concepção hölderliana segundo o qual “onde cresce o perigo, cresce também o que salva”.

Dominique Maingueneau, no capítulo intitulado “A questão da língua literária”, que compõe o seu livro *Discurso literário (Le discours littéraire)*, discorre sobre a relação estabelecida entre os elementos da literatura e o código linguístico. Para ele, o exercício literário não deve ser compreendido como um mero “ornamento” que serve de complemento a uma determinada língua. Não se trata de um adereço ou algo parecido, mas ao contrário, “a literatura participa da própria constituição da língua<sup>5</sup>. Isto significa que a língua adquire seu estatuto e relevância histórica a partir da literatura. Pode-se afirmar que à literatura cabe a tarefa de atribuir *qualidade à língua*, elevando assim a sua função social e promovendo a sua identidade. Esta *qualidade de língua* a que se refere Maingueneau está relacionada à capacidade que a literatura possui de produzir *enunciados de qualidade*, o que acaba por superar a compreensão da língua como “simples ambiente de comunicação verbal”<sup>6</sup>.

Seguindo o raciocínio de Maingueneau, podemos constatar que a “língua literária” presente nos poemas de Celan nos permite, de certa maneira, vislumbrá-la como a própria língua alemã sendo salva da barbárie linguística e do autoextermínio, uma vez que tais poemas conferem *qualidade* a essa língua.

“Dizer o mundo: a língua como pátria?” é o título do primeiro capítulo do livro *O cuidado com o mundo: diálogo entre Hannah Arendt e alguns de seus contemporâneos (Le souci du monde: dialogue entre Hannah Arendt et quelques-uns de ses contemporains)*, escrito pela pesquisadora francesa Sylvie Courtine-Denamy.

---

4 DERRIDA, Jacques. “Entrevista concedida a Evélyne Grossman aos 12/12/2003”. In: Caderno de Ciências Humanas – Especiaria. p. 35-329.

5 MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. p. 197.

6 Idem.

No referido capítulo encontramos inferências importantes acerca da situação dos imigrantes que por forças externas à sua vontade tiveram que abandonar a própria língua e adotar outra durante a estada de Hitler no poder e evidentemente durante a Segunda Guerra Mundial. Foi o caso da filósofa judia Hannah Arendt que em 1933 deixa o seu país de origem e vai para Alemanha. Courtine-Denamy enfatiza que muitos desses imigrantes conceberam como luto este fato em suas vidas; outros rejeitaram promover o abandono de sua língua materna e se empenharam em analisar as distorções cometidas pela ideologia nacional-socialista contra a própria língua alemã; outros ainda, mesmo de forma ambivalente dedicaram-se ao alemão desde o momento em que tal idioma passou a ser utilizado como língua de assassinos.

Essa situação fez com que Hannah Arendt adquirisse uma consciência mais ampla do que, de fato, representava a sua condição judaica na Alemanha nazista da década de 1930. Desta forma, coube a essa filósofa a tentativa de compreender a sua origem e a sua própria história frente à opressão realizada pelos alemães contra os judeus.

Paradoxalmente, a mesma Alemanha que produziu o terror nacional-socialista, também produziu uma cultura demasiadamente rica e abundante. Courtine-Denamy ressalta que Hannah Arendt tinha plena convicção da significativa influência que a cultura alemã exerceu sobre a sua formação intelectual. Foi na Alemanha que se deu, por exemplo, o encontro de Arendt com o teólogo protestante Rudolf Bultmann e com os filósofos Karl Jaspers, Edmund Husserl – ambos de ascendência judia – e Martin Heidegger. Todos eles tiveram um papel fundamental na construção do pensamento de Hannah Arendt.

A relação de Arendt com a língua alemã, sem dúvida, tornou-se um fator indispensável para a sua atividade filosófica. Foi a partir deste idioma que a mesma exprimiu as suas ideais e concepções políticas. Os poemas que ela conhecia – e sabia pronunciá-los de cor – foram escritos em alemão.

Como judia de expressão alemã, Arendt também se dedicou a pensar a experiência dos judeus-alemães, cuja contribuição prestaram à ciência e ao pensamento e produziram obras de intenso valor científico e cultural. Esta criatividade dos judeus-alemães foi ressaltada por Hannah Arendt no prefácio de *Rahel Varnhagen*. Segundo ela, “os judeus de idioma alemão e sua História são em conjunto um fenômeno único: nada comparável pode ser encontrado, mesmo em outras áreas de assimilação judaica.”<sup>7</sup> Apesar desta declaração, não se tem conhecimento de nenhuma alusão a Paul Celan feita por Hannah Arendt em seus escritos. Afirma Courtine-Denamy que este poeta, ao contrário de alguns poetas judeus-alemães da sua geração, “continuou a escrever em alemão (...), tanto sua correspondência quanto o sombrio poema ‘Huhedidlu’ testemunham

---

7 ARENDT, Hannah Arendt. *Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*. p. 14.

sua aspiração por um ambiente de língua alemã e por uma certa tradição do humanismo alemão do século XIX.”<sup>8</sup>

Consta ainda que Celan teria externado através de carta ao seu editor Gottfried Berman Fischer, “o desejo, jamais realizado, de após dezesseis anos em Paris, passar seis meses ou um ano num país de língua alemã e poder escutar as crianças falando essa língua”<sup>9</sup>. Este ato, na concepção de Courtine-Denamy, demonstra que Celan, mesmo sendo um sobrevivente do Holocausto e ter sido profundamente marcado por esse trágico acontecimento, não reduziu a sua relação com a Alemanha ao ódio e ao desprezo.

Com o intento de compreender melhor o predomínio da língua alemã no modo de vida dos judeus vítimas do Holocausto e na sua produção artística e cultural, recorreremos agora ao que nos diz Imre Kertész, escritor nascido em Budapeste no ano de 1929 numa família judia e que assim como Paul Celan também vivenciou essa tragédia. Deportado para Auschwitz em 1944, Kertész – Prêmio Nobel de Literatura de 2002 – nos mostra em seu livro *A língua exilada (A száműzött nyelvé)*, através sobretudo das reflexões oriundas das suas passagens pelos campos de extermínio, que não podemos conceber o Holocausto apenas como uma realidade estabelecida entre os nazistas e os judeus, mas como uma experiência do homem ocidental.

Nesta coletânea de ensaios, Kertész aponta a complexidade que se apresenta nas tentativas de exprimir o Holocausto, especialmente a partir da língua alemã. Escrever sobre o Holocausto – assim como fizera Paul Celan por meio dos seus poemas – é uma tarefa impregnada de dificuldades. Sobre os seus próprios escritos – apesar de não ter sido feitos em alemão, mas sim em húngaro -, Imre Kertész faz a seguinte confissão: “Não me entendam mal, não retiro nada do que disse; entretanto, hoje preferiria dizer o mesmo em voz mais baixa, sussurrando, num pequeno círculo, para muitos poucos, ou quem sabe, só para mim mesmo”.<sup>10</sup>

Em *A língua exilada*, através da sua maneira fecunda e instigante de pensar o dizer e a expressão frente o horror do assassinato em massa que foi o Holocausto, Kertész encontra em Paul Celan o exemplo de um poeta judeu que a partir do seu olhar, ou seja, do olhar do torturado, concebe a língua alemã como aquela que subtraiu dos judeus a língua pessoal e autêntica. Utilizando-se desta língua é que o judeu poderia, de fato, contar a sua história de sofrimento. Ao mencionar o que diz o judeu a este aspecto, as palavras de Celan, citadas por Kertész, trazem a seguinte reflexão:

Esta língua que é válida aqui, não é para você, nem para mim – pois, pergunto, a quem é dedicada esta língua, e também a Terra, ela não é feita para você, eu o digo, nem para mim -, esta língua, veja, é uma

---

8 COURTINE-DENAMY, Sylvie. *O cuidado com o mundo: diálogo entre Hannah Arendt e alguns de seus contemporâneos*. p. 22-23.

9 Ibidem. p. 28.

10 KERTÉSZ, Imre. *A língua exilada*. p. 204.

língua em que não existe Eu, nem Você, existe apenas Ele, apenas Aquilo, compreende, apenas Eles, e nada mais, apenas isso.<sup>11</sup>

Argumenta Kertész que esta língua da qual se refere Celan é a língua que tornou legítimo o acontecimento de Auschwitz, a língua que fora instrumentalizada para ser a expressão da catástrofe causada por um Estado totalitário e, portanto, faz-se necessário considerar que se trata da língua barbaramente utilizada pelo dominador. Desta forma, os judeus espoliados pela ideologia nazista foram vítimas diretas desta instrumentalização. A poesia de Celan carrega em sua expressividade este sintoma: o de dizer o mundo a partir de um poeta que nos dá a conhecer a sua condição de dominado.

Para Celan, “no meio de tantas perdas, uma coisa permaneceu acessível, próxima e salva – a língua. Sim, apesar de tudo, ela, a língua, permaneceu a salvo”<sup>12</sup>. O que se evidencia nesta observação do poeta é o fato de que o único bem que restou daquela catástrofe foi a língua, sendo que esta não sofreu junto aos tantos que tiveram a sua existência mutilada pela força do extermínio, mas ao contrário, assim como Celan, sobreviveu à Auschwitz.

## Considerações finais

O lugar da poesia de Celan, predominantemente, é o lugar do testemunho, o lugar daquele que fala a partir da sua própria experiência. Assim, Celan escreve e faz da linguagem poética o seu instrumento de manifestação, o seu pedido de socorro ante as consequências da catástrofe, a sua maneira de dizer o indizível.

De acordo com Sarah Cohen, “querer abordar a poesia de Paul Celan é ingressar no buraco mais negro da história do século XX” (COHEN, 2002, p. 64), pois nesta poesia “aparece de forma indissolúvel o horror do Holocausto e o surgimento de um dizer poético absolutamente singular” (COHEN, 2002, p. 64).

O ano de 1970 marca o suicídio de Celan, após atirar-se no Rio Sena, devido à sua mente se encontrar totalmente transtornada, fazendo-o perder o sentido da vida. Assim como muitos sobreviventes do Holocausto, Celan não suportou as torturas psíquicas exercidas pela dor das perdas que sofreu em sua existência, restando como única e extrema alternativa o caminho da morte.

## **POETRY OF TESTIMONY BY PAUL CELAN: THE ECHOES OF BARBARITY**

**Abstract:** *The present article brings in its approaches the analysis of the way in which Paul Celan's poetry presents itself as a place of testimony of one of the most expressive experiences of terror of the 20th century: the Holocaust. Of the Jewish origin, this poet was a prisoner of the Nazis in the death*

---

11 Ibidem 198.

12 CELAN, Paul. “Diálogo na montanha”. In: *Arte poética: o meridiano e outros textos*. p. 33.

*camps, who had experienced the pain of losing his parents, also prisoners. Thus, memory, melancholy and autobiographical traits intertwine, under the impacts of the catastrophe in Celan's writings, often marked by the lack of meaning for human existence and the need to not let the Holocaust – responsible for taking the lives of millions of people and cause untold trauma to survivors – be forgotten in the course of history.*

**Keywords:** Paul Celan; Poetry; Holocaust; A testimony; Memory.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Prismas – Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ARENDT, Hannah. *Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*. Tradução de Antônio Trânsito e Gernot Kludasc. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

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

CELAN, Paul. *Cristal*. Organização e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CELAN, Paul. “Fuga da morte”. Tradução de Modesto Carone. In: GUINSBURG, J.; TAVARES, Zulmira Ribeiro (Orgs.). *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1960. p. 270-271.

CELAN, Paul. *Hermetismo e hermenêutica- Poemas II*. Tradução de Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Instituto Hans-Staden, 1985.

CENTENO, Yvette. “Prefácio”. In: CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde*. Lisboa: Ed. Cotovia, 1996.

COHEN, Sara. *El silencio de los poetas: Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux*. Buenos Aires: Biblos, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COURTINE-DENAMY, Sylvie. *O cuidado com o mundo: diálogo entre Hannah Arendt e alguns de seus contemporâneos*. Tradução de Maria Juliana Gambogi Teixeira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

DERRIDA, Jacques. “Entrevista à Evélyne Grossman aos 12/12/2003”. Tradução de Élide Ferreira. In: *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. Universidade Estadual de Souza Cruz (UESC), v. 10, n.17, p. 305-329, jan./jun., 2007.

FELSTINER, John. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*. Tradução de Carlos Martín e Carmen González. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

KERTÉSZ, Imre. *A língua exilada*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LINS, Vera. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios, memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

*Recebido em 31 de março de 2024*

*Aceito em 03 de maio de 2024*