

Beatriz da Fontoura Guimarães

**TRAUMA E REAL:
DO QUE NÃO CESSA DE NÃO SE ESCREVER
NA POESIA DE PAUL CELAN**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Aguiar Brito de Sousa

Co-orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Guimarães, Beatriz da Fontoura

Trauma e real : do que não cessa de não se escrever na
poesia de Paul Celan / Beatriz da Fontoura Guimarães ;
orientador, Fernando Aguiar Brito de Sousa ; co-
orientador, Edson Luiz André de Sousa. - Florianópolis, SC,
2013.

260 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui referências

1. Psicologia. 2. Psicanálise. 3. Trauma. 4. Real. 5.
Paul Celan. I. Sousa, Fernando Aguiar Brito de. II. Sousa,
Edson Luiz André de. III. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. IV. Título.

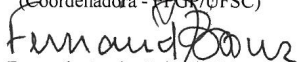
Beatriz da Fontoura Guimarães

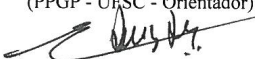
*Trauma e real: do que não cessa de não se escrever na poesia de Paul
Celan*

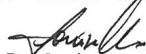
Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.


Florianópolis, 06 de dezembro de 2013.



Dra. Carmen Leontina Ojeda Ocampo Moré
(Coordenadora - PPGP/UFSC)



Dr. Fernando Aguiar Brito de Sousa
(PPGP - UFSC - Orientador)


Dr. Edson Luiz André de Sousa
(PPGP/PPGAV – UFRGS - Coorientador)


Dra. Louise Amaral Lhullier
(PPGP - UFSC - Examinadora)


Dra. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade
(PPGL/UFSC - Examinadora)


Dra. Doris Luiz Rinaldi
(PPGPSA – UERJ – Examinadora)


Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto
(PPGMS – UNIRIO – Examinador)

Dra. Mériti de Souza
(PPGP – UFSC – Suplente)

Dra. Andrea Vieira Zanella
(PPGP – UFSC – Suplente)

*Dedico este estudo
àqueles que não puderam falar e
também a todos que enfrentaram
o desafio de dizer*

*ao Simon Halpern,
presença judaica
da minha infância*

*à Ana Costa,
testemunha de
uma travessia*

*ao André e
à Isabella*

AGRADECIMENTOS

A Paul Celan, por sua escrita, pela abertura de seus poemas e pela possibilidade de pensar, recordar, escrever e elaborar.

A Sigmund Freud, pelo legado e pelo profundo respeito à alteridade.

A Jacques Lacan, pelos escritos, pelas palavras e pela invenção.

Ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina, pelo acolhimento do projeto de pesquisa e pela possibilidade de sua elaboração.

Ao professor Dr. Fernando Aguiar Brito de Sousa, meu orientador, pelo acompanhamento e pela leitura atenta da composição do texto.

Ao professor e psicanalista Dr. Edson Luiz André de Sousa, meu co-orientador, pela interlocução sempre acolhedora e pontual, que possibilitou, a cada encontro, dar forma, lapidar, esculpir, desenhar as bordas do inominável, com palavras e mais palavras, tocando a beira do abismo, do obscuro, possibilitando-me sair enriquecida com tudo isso.

Aos professores, membros da banca examinadora, Dr^a. Doris Luz Rinaldi, Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto, Dr^a. Ana Luíza Britto Cezar de Andrade, Dr^a. Louise Amaral Lhullier, Dr^a. Mériti de Souza e Dr^a. Andrea Vieira Zanella, por acolher o convite para realizar a leitura deste estudo.

À professora e psicanalista Dr^a. Ivanir Barp Garcia, pelo acolhimento e pela amizade.

Aos meus pais, José Carlos e Maria, pelo apoio incansável. Ao André e à Isabella, que, presentes no dia a dia deste percurso, com coragem, enfrentaram comigo a obscuridade e a luminosidade desta trajetória. Ao meu irmão e aos meus sobrinhos, que estiveram por perto. À Isa, por sua presença acolhedora.

À Mara Níbia da Silva, que compartilhou, com sua leitura atenta, o passo a passo desta trajetória. Agradeço por sua atenção – a oração da alma. À Ana Lúcia Mandelli de Marsillac, pela leveza do encontro da arte com a psicanálise. À Maria de Fátima Borges, pela interlocução e pela amizade. A Josiane Tibursky, Minka Beate Pickbrenner e Paola Felts Amaro, pela revisão e pelas traduções.

RESUMO

O presente estudo tem como ponto de partida a interrogação sobre o trauma, considerando que no centro da experiência traumática existe um excesso que comporta a ideia de um “corpo estranho”, de impossível assimilação e representação. A partir das investigações freudianas sobre o trauma e do registro do real, em relação ao traumático, na obra lacaniana, pretende-se traçar um diálogo com a poética de Paul Celan. A questão inicialmente formulada neste estudo parte do fato de que a escrita celaniana busca atravessar – por meio da linguagem e na própria linguagem – o horror da catástrofe vivida no território europeu nos anos 1933-1945, sendo esta uma forma de buscar orientar-se frente a esta violência. Interessa analisar de que maneira a escrita enfrenta a experiência traumática, considerada de impossível representação. No diálogo traçado com a psicanálise, os conceitos que balizam este percurso, em razão da sua aproximação com a lírica celaniana, são, além do trauma e do registro do real, os conceitos de compulsão à repetição (*Wiederholungszwang*), de letra e de significante, de *Das Unheimliche*, bem como a noção de temporalidade no psiquismo, passando, ainda, pela questão do endereçamento. A obra de Paul Celan caracteriza-se pela busca do Outro, mantendo-se aberta, comporta em si mesma o estranho, o estrangeiro.

Palavras-chave: Trauma. Real. Paul Celan. Poesia. Psicanálise.

ABSTRACT

The present study has the interrogation about the trauma as a starting point, considering the existence of some excess that holds the idea of a “strange body” in the core of the traumatic experience, which is of *impossible* representation and assimilation. From the Freudian investigations about the trauma and the category of the real, in relation to the traumatic, in Lacan’s works, we aim at establishing a dialogue with Paul Celan’s poetics. The initially formulated question in this study starts off from the fact that Celan’s writing seeks for crossing – through language and in language itself – the horror of the catastrophe experienced in the European territory between 1933-1945, being this a way of searching for orienting himself towards that violence. It is of our interest to investigate in which way writing faces the traumatic experience, considered of impossible representation. In the dialogue with psychoanalysis, the concepts that ground this path, due to their proximity to Celan’s lyric, are, beyond the trauma and the order of the real, the concepts of compulsion to repetition (*Wiederholungszwang*), of letter and significant, and of *Das Unheimliche*, as well as the notion of temporality in the psyche, passing by the matter of addressing. Paul Celan’s work is characterized by the search for the Other, and by keeping itself open, bears the strange, the stranger in itself.

Key-words: Trauma. Real. Paul Celan. Poetry. Psychoanalysis.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Forschung stellt als Ausgangspunkt die Frage zum Thema Trauma, indem betrachtet wird, dass im Zentrum der traumatischen Erfahrung ein Übermass vorhanden ist, das ein „Fremdkörper“ von *unmöglicher* Assimilation und Repräsentation enthält. Nach den Freudschen Untersuchungen über das Trauma und vom Register des Reales in Bezug auf das Traumatische im Werk von Lacan wird beabsichtigt, ein Dialog mit der Poetik von Paul Celan zu führen. Die in dieser Untersuchung anfänglich formulierte Frage geht davon aus, dass Celans Schrift durch die Sprache und in der eigenen Sprache das Grauen der Katastrophe, die im europäischen Gebiet zwischen 1933 und 1945 erlebt wurde, zu überbrücken versucht. Dies ist eine Art Versuch, sich angesichts solcher Gewalt zurechtzufinden. Es besteht die Absicht zu analysieren, auf welche Weise die Schrift die traumatische Erfahrung konfrontiert, die als unmögliche Repräsentation betrachtet wird.

In dem geführten Dialog mit der Psychoanalyse, aufgrund ihrer Annäherung zur Celans Lyrik, sind die Begriffe, die diese Strecke abgrenzen, ausser dem Trauma und dem Register des Reales, die Begriffe von Wiederholungszwang, von Schrift und Signifikant und von dem Unheimlichen, sowie die Annäherung zur Auffassung der Zeitlichkeit im Psychismus, indem die Frage der Adressierung auch erwähnt wird. Das Werk von Paul Celan zeichnet sich durch die Suche nach dem Anderen. Sie bleibt offen, enthält in sich selbst den Merkwürdigen, den Fremden.

Schlagwörter: Trauma. das Reale. Paul Celan. Dichtung. Psychoanalyse.

RÉSUMÉ

La présente étude a comme point de départ l'interrogation sur le trauma tout en considérant que, dans le centre de l'expérience traumatique, il y a un excès qui comporte l'idée de corps étranger d'impossible assimilation et représentation. À partir des recherches freudiennes sur le trauma et le registre du réel - par rapport au traumatique - dans l'oeuvre lacanienne, nous envisageons ici de tracer un dialogue entre la psychanalyse et la poétique de Paul Celan. La question tout au début formulée est basée sur le fait que l'écriture celanienne vise à traverser - par le langage et dans le langage - l'horreur de la catastrophe vécue dans le territoire européen dans les années 1933-1945 de façon à chercher à s'orienter face à cette violence. Il s'agit d'analyser comment l'écriture affronte l'expérience traumatique vue comme impossible à représenter. Du fait du rapprochement entre la lyrique celanienne et la psychanalyse, des concepts phares outre le trauma et le registre du réel s'annoncent : la compulsion à la répétition (*Wiederholungszwang*), la lettre et le signifiant, de « Das Unheimliche », ainsi que les notions de temporalité dans le psychisme et d'adressement. L'oeuvre de Paul Celan se caractérise par la quête de l'Autre, toujours ouverte ; elle comporte en soi-même l'étrange et l'étranger.

Mots-clés: Trauma. Réel. Paul Celan. Poésie. Psychanalyse.

SUMÁRIO

ABERTURA	21
1. DEVIR POETA	39
1.1 Dos primeiros poemas: sobre amor e morte.....	42
1.2 Todesfuge: ritmo e repetição.....	48
2. DE UMA FUGA AO ESTREITAMENTO	57
2.1 Escrever para nomear.....	57
2.2 Affaire Goll.....	64
2.3 Poemas que vão ao encontro: primeiras publicações.....	65
2.4 Fala tu também: fala sombras.....	68
2.5 Andenken: poemas que não querem esquecer.....	75
2.6 Encontro com outros escritores.....	81
2.7 Uma grade de linguagem: eu e tu, somos estranhos.....	83
2.8 O Projeto Poético: Discurso de Bremen.....	90
2.9 Stretto: “escrita-condução” – “condução pelo estreitamento”.....	94
3. MUDANÇA DE RESPIRAÇÃO	103
3.1 A palavra-corte em Der Meridian.....	103
3.2 A palavra, o silêncio, um balbucio, um sopro.....	110
4. DO TRAUMA	121
4.1 A relevância do fator acidental.....	122
4.2 A fala como ato.....	124
4.3 O sexual e a etiologia das neuroses.....	128
4.4 Neuroses traumáticas em tempos de paz e de guerra.....	129
5. RECORDAR, REPETIR, ESCREVER	137
5.1 Notas sobre um tema.....	137
5.2 A repetição em “Moisés e o monoteísmo”: considerações sobre a temporalidade.....	154
5.3 Acaso e repetição: despertar para a realidade da morte.....	165
6. UMA GARRAFA LANÇADA AO MAR: ESCRITA E ENDEREÇAMENTO	177
6.1 A função da letra.....	177
6.2 A escrita como condição estrangeira.....	184
6.3 Escrita e endereçamento: um Du a quem falar de sombras.....	193

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....211

REFERÊNCIAS.....221

ANEXOS.....237

ABERTURA

*Os poemas são [...] um caminho:
eles se apoiam [...] sobre qualquer coisa
que esteja aberta, disponível,
sobre um Tu, um Tu a quem falar,
uma realidade a quem falar.*
Paul Celan¹

Desde sua fundação, a psicanálise faz suas incursões no campo da escrita, seja na composição dos textos em si, seja pela referência constante à literatura, não de maneira acessória, mas como possibilidade de construção de seu campo conceitual. São muitos os escritos de Freud (bem como de seus seguidores) que encontraram na literatura os alicerces nos quais apoiar suas proposições, em um diálogo sempre pertinente e enriquecedor com a clínica psicanalítica.

Em Freud, podem-se citar, por exemplo, o artigo de 1928 acerca de Dostoievski, no qual ele discute sobre o sentimento inconsciente de culpa e sua relação com a fantasia de parricídio; o estudo de 1907 sobre “A *Gradiva* de Jensen”, em que analisa a estrutura do delírio e do sonho; em 1919, o artigo “O estranho” (*Das Unheimliche*), em que se debruça sobre os *Contos Fantásticos* de E. T. A. Hoffmann, *O homem da areia*, para formular a noção de *Unheimlich*; assim como a referência a Aristófanes, Sófocles, Homero, Hesíodo, Horácio, Boccacio, Cervantes, Shakespeare, Rabelais, Diderot, Molière, Swift, Schiller, Goethe, Mark Twain, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Thomas Mann e Stefan Zweig, entre outros.² Em todos eles, o fundador da psicanálise encontrava a possibilidade ímpar de discussão e avaliação de suas elaborações teóricas, podendo, inclusive, colocá-las à prova. Além disso, como escreve em “O poeta e o fantasiar” (FREUD, 1981 [1908]), o artista (o poeta) encontra-se adiante do psicanalista, ao revelar, por meio de sua produção, algo da verdade do sujeito, figurando as posições subjetivas do homem.

Em Lacan, as referências às produções artísticas, literárias, filosóficas e culturais compõem a trama de seus seminários e escritos. São muitos os exemplos, dentre os quais destaco a discussão por ele

¹ Fragmento do discurso proferido por Celan por ocasião do recebimento do Prêmio Literário da Cidade de Bremen, em 26 de janeiro de 1958 (CELAN, 2002 [1958], p. 57).

² Cf. Sarah Kofman (1985, p. 16-17).

promovida sobre a obra de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*,¹ em que trata da posição da carta como um elemento da cadeia significante e desenvolve o conceito de “letra”, partindo da homofonia que, na língua francesa, a palavra *lettre* sugere – podendo ser lida como “carta”, e também como “letra” (LACAN, 1998 [1966]). Desse modo, ele faz avançar sua construção teórica sobre o significante e o registro simbólico. Mais ao final de sua obra, o conceito de letra é articulado ao registro do real.

No Seminário *O sinthoma* – importante local de articulação entre a psicanálise lacaniana e a literatura –, Lacan (2007 [1975-1976]) se debruça sobre a escrita de James Joyce, não para realizar a psicobiografia do escritor irlandês, mas para analisar a posição de Joyce frente à escrita e à *letra* (RINALDI, 2008). E mais: é no encontro com a invenção joyceana, destaca Rinaldi (2008), que Lacan sustenta sua própria invenção: o registro do real.

É interessante observar que a literatura oferece ao psicanalista, assim como a língua ordinária, não uma aplicação para a psicanálise, mas um campo propício para forjar seus próprios conceitos, pois o tecido do texto literário é feito dos mesmos fios que compõem o inconsciente (ELIA, 1995). Em sua relação com a psicanálise, a escrita porta a dimensão de uma inscrição, de tessitura mesma do sujeito psíquico, sendo o inconsciente concebido como um sistema de inscrições, como se pode verificar desde o “Projeto de uma psicologia científica”, escrito por Freud em 1895 e publicado em 1950.

Seguindo a veia freudiana, Lacan (1998 [1957]) destaca, em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, que a experiência psicanalítica toca a palavra, e, além dessa palavra, é toda a estrutura da linguagem o que essa experiência descobre no inconsciente.

No enlace entre escrita, literatura, arte e psicanálise, situa-se também este trabalho de tese. Há alguns anos tenho me dedicado ao estudo e à pesquisa em torno da temática “escrita e psicanálise”, discutindo seus possíveis entrelaçamentos. Tendo desenvolvido a dissertação de mestrado sobre o tema da “escrita e autoria”, abordando os impasses, os impedimentos, as construções, bem como as possibilidades na realização da escrita, discuti acerca dos *efeitos da escrita sobre o sujeito que escreve*.

¹ “O Seminário sobre *A carta roubada*”, apresentado em 1955, foi escolhido por Lacan como texto de abertura de seus *Escritos*, único livro publicado por ele (LACAN, 1998 [1955]).

Um dos eixos desenvolvidos abordou a noção de trauma e seu enlace com a criação, a partir de relatos de experiências que teriam produzido impasses e impedimentos na produção escrita de alguns sujeitos daquela pesquisa. Ao tratar do trauma na psicanálise freudiana e lacaniana, interoguei sobre os efeitos das situações traumáticas nos processos de escrita especificamente. Essa questão volta a se apresentar no encontro com outro tema próximo a esse: a escrita a partir das experiências traumáticas.

São muitos os textos contemporâneos que procuram circunscrever a experiência traumática. Em especial, existe uma vasta gama de escritos testemunhais, com narrativas sobre o traumático, sendo a literatura de testemunho bastante presente na atualidade. O marco inicial dessas narrativas encontra-se, em especial, nos escritos literários daqueles que, no final da Segunda Guerra Mundial, sobreviveram aos campos de concentração nazistas. Seguindo essa perspectiva, podemos considerar a poesia de Paul Celan como inaugural e produtora de uma ruptura em relação à afirmação de Adorno¹ (1998 [1955], p. 26) de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas”.²

É justamente em torno desse *impossível* que está situado o presente trabalho, tomando como parceiro nesse percurso o poeta Paul Celan. A escolha desse autor deve-se ao fato de que, seguindo a tradição da crítica literária advinda de escritores como Baudelaire, Mallarmé e Valéry, entre outros modernos, Paul Celan, em seu projeto poético, demonstra que “o poema afirma-se à beira de si mesmo”,³ demarcando

¹ Declaração feita, em 1949, por Theodor Adorno, no ensaio “Kulturkritik und Gesellschaft”, publicado pela primeira vez em uma obra coletiva em comemoração ao 75º aniversário de Leopold von Wiese, intitulada *Soziologische Forschungen in unsere Zeit*, Cologne-Opladen, 1951, p. 241, conforme Jean Launay (CELAN, 2002, p. 99); e recolhido posteriormente em *Prismen* (1955), conforme Ibarlucía (1998/1999).

² Foi somente nos anos de 1960, quando os poemas de Celan já tinham uma repercussão em toda a Alemanha, que Adorno (2009 [1966], p. 353) retificou seu famoso *dictum*: “O sofrimento que se perpetua tem tanto direito a expressão quanto os torturados o tem de gritar; por isto pode ter sido errôneo dizer que depois de Auchwitz já não se podia escrever nenhum poema”.

³ Discurso, intitulado *Der Meridian* (O Meridiano), proferido no recebimento do Prêmio Georg Büchner, em 22 de outubro de 1960 (CELAN, 2002 [1960], p. 75). Em decorrência do fato de que tanto os títulos das obras quanto os poemas de Paul Celan possuem traduções diversas e por vezes muito díspares, mesmo

um litoral, que não é nem dentro nem fora, mas no limiar do poema – com e na linguagem – até suas últimas consequências. Este é o projeto de quem “vai até a língua, com seu ser, ferido de realidade e em busca da realidade”.¹ Nesse *locus*, que se aproxima do trabalho psicanalítico com a linguagem, proponho discutir e tirar daí as consequências sobre o campo conceitual referente ao traumático e ao real,² em especial nos pontos de enlace entre real e trauma, aproximando-os, delimitando seus contornos, numa relação dialógica com a poesia de Celan.

Paul Celan, nome literário e anagrama de Paul Antschel, filho de judeus de língua alemã, nasceu em 23 de novembro de 1920³ e passou seus anos de juventude em Czernowitz, Bucovina, mais precisamente Bucovina do Norte. Antigo reino do Império Habsbourg, importante centro cultural judaico, situado ao norte da Romênia e ao noroeste dos Cárpatos, essa região foi território romeno e depois soviético (na

na língua portuguesa, optei por disponibilizar ao final deste escrito, em anexo, os poemas, aqui referidos, no original em alemão. Isso se justifica por compartilhar a ideia de haver um intraduzível de partida de uma mensagem verbal de uma língua para outra, que se refere justamente à diversidade das línguas, “às diferenças no recorte do real operado por cada sistema sintático-lexical e na maneira de recompô-lo no nível do discurso” (RICŒUR, 2011, p. 12). Nos casos em que a tradução é realizada por mim, utilizo como referência as edições bilíngues, publicadas em francês e em espanhol, e que apresentam o texto original em alemão. Utilizo os dicionários de francês, espanhol e alemão para realizar a tradução, sempre comparando com a versão estabelecida em língua portuguesa (quando publicada).

¹ Discurso proferido por ocasião do recebimento do Prêmio de Literatura da Cidade de Bremen, em 26 de janeiro de 1958 (CELAN, 2002 [1958], p. 58).

² O termo *real*, extraído simultaneamente do vocabulário da filosofia e do conceito freudiano de *realidade psíquica*, foi introduzido por Jacques Lacan em 1953, numa conferência intitulada *O Simbólico, o Imaginário e o Real* (LACAN, 2005 [1953]), e designa “uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar”, conforme Roudinesco e Plon (1998, p. 644). O real está articulado no contexto de uma tópica, sendo inseparável dos outros dois componentes dessa: o simbólico e o imaginário, com os quais constitui uma estrutura. “Designa a realidade própria da psicose (delírio, alucinação), na medida em que é composto dos significantes foracluídos (rejeitados) do simbólico” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 645).

³ Ano em que Freud, às voltas com a repetição – nos sonhos – dos episódios traumáticos dos soldados que advinham dos campos de batalha da Primeira Guerra, publicava o artigo sobre a pulsão de morte: “Além do princípio de prazer” (1920).

verdade, ucraniano, quando a Ucrânia era soviética e fazia parte da antiga URSS). Atualmente, faz parte da Ucrânia.¹

Em 1938, Paul Antschel iniciou seus estudos de Medicina em Tours (França)² e, um ano depois, passou a estudar Romanística em Czernowitz, que, em 1940, foi ocupada por tropas russas e, em 1941, alemãs, quando Hitler rompeu o pacto russo-alemão e invadiu o território soviético. Durante a ocupação nazista, seus pais foram presos³ e mortos em campos de concentração na Ucrânia ocupada; seu pai⁴ morreu de tifo, no outono de 1942, e sua mãe⁵ foi assassinada, no

¹ Cf. Jean Launay (CELAN, 2002, p. 101).

² No dia 9 de novembro de 1938 partiu para a França para iniciar seus estudos, já que as faculdades de medicina romenas não aceitavam judeus. O trem passou por Berlim justamente na *Noite dos cristais* (*Kristallnacht*), primeiro massacre organizado pelos nazistas. Mais adiante, Celan recordará esse momento: “Era o começo do fim da vida judaica europeia” (FELSTINER, 2002, p. 36).

³ O que ocorreu na noite de 27 de junho de 1941, em que seus pais foram levados, nunca foi claramente narrado por Celan. Existem algumas versões sobre o que teria ocorrido nessa data. Sabe-se, no entanto, que Paul não se encontrava com seus pais naquela noite, fato que se transformou em sentimento de culpa, possivelmente nunca superado. Segundo a amiga de Paul, Ruth Lackner, ela havia conseguido para ele um refúgio para abrigar-se em uma fábrica de cosméticos. Tentou levar seus pais para refugiar-se com ele, no entanto, sua mãe, resignada, lhe disse que não poderiam escapar de seu destino e que muitos judeus estavam vivendo em Transnístria (*Transdnistrie*, etim. “além do rio Dniestre”, ao Leste, na Ucrânia ocupada pelos alemães). Naquele momento ainda não lhes era possível saber que dois terços dos judeus que naquela ocasião haviam sido deportados para Transnístria estavam mortos. Comenta-se que Paul chegou a discutir com seu pai e que saiu furioso. Outro amigo conta que os pais de Paul queriam que ele estivesse a salvo, abandonando a casa, e que, na tarde daquele sábado, ele e Paul se reuniram na casa de duas amigas, onde tiveram que pernoitar devido ao toque de recolher. Na manhã seguinte, quando retornou a sua casa, encontrou-a vazia, com a porta principal arrombada, e seus pais haviam desaparecido (FELSTINER, *Ibid.*).

⁴ Leo Antschel. “[...] a ausência quase absoluta da figura do pai na poesia de Celan parece refletir a relação difícil e distante que este tinha com seu progenitor” (FELSTINER, *Ibid.*, p. 31). Em uma ocasião, Celan comentou com um amigo que “a amarga *Carta ao pai* de Kafka teria que ser reescrita constantemente nas famílias judias” (FELSTINER, *Ibid.*, p. 32).

⁵ Friederika (Fritzi) Schragger Antschel nasceu em Sadagora, centro hassídico próximo a Czernowitz, capital da Bucovina. Durante a Primeira Guerra, ainda solteira, refugiou-se na Boêmia, com sua família. Friederika vinha de uma família de judeus religiosos: seu avô era um piedoso hassidista que peregrinou à Safed, na Palestina; e seu pai (avô de Celan) foi erudito da Escritura. “As

inverno de 1942-43. Ele também fora aprisionado em campos de trabalhos forçados: às margens do Rio Prut, em 1942, e de 1943 a 1944, no campo de Tăbărești.

Em torno dos 15 ou 16 anos de idade, começou a escrever poemas. Seu primeiro poema conhecido foi datado por ele no “Dia das mães, 1938”, aos 17 anos. Alguns desses foram escritos no período em que era prisioneiro nos campos de trabalhos forçados. Não se sabe ao certo quando e onde terminou esse período, nem exatamente quando retornou à Czernowitz. Em busca de um lugar mais livre, partiu de Czernowitz para Bucareste, permanecendo lá por dois anos (1945-1947). Dirigiu-se então para Viena, onde viveu de dezembro de 1947 até junho de 1948. Ali conheceu Ingeborg Bachmann.¹ Rumou finalmente para Paris, em julho de 1948. Em agosto de 1950, conheceu a artista gráfica Gisèle de Lestrange (19.03.1927, Paris – 09.12.1991, Paris),² que se tornou sua esposa no dia 21 de dezembro de 1952. No outono de 1953, Gisèle estava grávida do primeiro filho, François,³ mas o perderam logo após o nascimento. Em 1955, nasceu o segundo filho do casal, Eric.⁴ Celan viveu e escreveu em Paris até a noite de 19 ou 20 de abril de 1970, data de seu suicídio.⁵

Sua obra, das mais importantes da lírica alemã contemporânea, abrange 800 poemas escritos desde 1938 até 1970. Foram publicados os livros *Der Sand aus den Urnen* (A Areia das Urnas), editado em Viena

recordações que tem de sua mãe, e que se acham entretecidas em sua poesia, a vinculam com a língua materna: ‘me guiou a palavra materna’, diria” (FELSTINER, *Ibid.*, p. 28).

¹ Ingeborg Bachmann (25.06.1926, Klagenfurt – 17.10.1973, Paris), poeta vienense, amiga e amante de Celan. Na ocasião em que se conheceram, Ingeborg estava escrevendo sua tese de doutorado sobre Heidegger. Os poemas vienenses de Celan dirigem-se em grande parte a ela, como pode ser verificado no romance *Malina*, escrito por Ingeborg em 1971.

² Os pais de Gisèle, que pertenciam à nobreza francesa, não se mostraram favoráveis à escolha da filha pelo jovem poeta judeu, sem família, vindo da Europa Oriental, com condições apenas de ganhar a vida.

³ Celan escreveu nessa ocasião os poemas “Epitáfio para François” e “Assis”. Felstiner (2002) sugere que talvez François tenha morrido no dia 04 de outubro, dia de São Francisco de Assis, ou que seu nome pudesse proceder do país de exílio do poeta.

⁴ A escolha do nome pode ter sido em homenagem à mãe de Paul, chamada Friederika.

⁵ Para Alexis Nouss (2010, p. 7), “Não explicamos jamais um suicídio”, mas “Paris o deprime e o esvazia” (*Correspondence 1965-1970 de Paul Celan et Ilana Shmueli*, Paris, Seuil, 2006).

em 1948, *Mohn und Gedächtnis* (Ópio e Memória, 1952),¹ *Von Schwelle zu Schwelle* (De Limiar em Limiar, 1955), *Sprachgitter* (Grade Verbal, 1959),² *Die Niemandsrose* (A Rosa de Ninguém, 1963), *Atemkristall* (Cristal de Fôlego, edição para bibliófilos, 1965), *Atemwende* (Virada de Fôlego, 1967),³ *Fandensonnen* (Sóis de Fio, 1968)⁴ e as obras póstumas, *Lichtzwang* (Luz Compulsória, 1970)⁵, *Schneepart* (Parte da Neve, 1971) e *Zeitgehöft* (A cerca do tempo, 1976), além de traduções de poetas franceses (Apollinaire, Valéry, Rimbaud e Michaux, entre outros), russos (Ossip Mandelstam, por exemplo), de língua inglesa (Shakespeare, Emily Dickinson e Marianne Moore) e de língua portuguesa, como Fernando Pessoa, para a língua alemã, escritores a que Celan sentia-se ligado pessoal e/ou poeticamente.⁶ Em 1958, recebeu o *Bremer Literaturpreis* (Prêmio Literário da Cidade de Bremen); em 1960, o *Georg-Büchner-Preis* (Prêmio Georg Büchner) de Darmstadt, cujo discurso intitula-se *Der Meridian* (O Meridiano); e, em 1964, o *Grande Prêmio Cultural de Nordrhein-Westfalen*.

Sua escrita foi marcada pela experiência traumática da *Shoah*,⁷ episódio histórico de perseguição, aprisionamento, trabalhos forçados, expulsão e extermínio de judeus no território europeu, realizado pelos nazistas e seus colaboradores nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, bem como durante sua eclosão. A humanidade assistiu perplexa às descobertas desses acontecimentos.

¹ Igualmente traduzido por *Papoula e memória*.

² Também traduzido por *Prisão da palavra, Grelha de linguagem* ou *Grade de linguagem*.

³ Traduzido também por *Giro de fôlego, Mudança de respiração, Mudança de inspiração* ou *Sopro, viragem*.

⁴ Igualmente traduzido por *Sóis desfiados* ou *Fiapossóis*.

⁵ Também traduzido por *A força da luz*.

⁶ Cf. Claudia Cavalcanti (in CELAN, 2009, p. 185-186).

⁷ Empregar o termo *Shoah* e não *Holocausto*, conforme Seligmann-Silva (2005, p. 41), sustenta-se no fato de que a palavra Holocausto “significa ‘queimar totalmente’ e era empregada para denominar o sacrifício ritual marcado pela imolação não apenas entre os judeus. No pós-guerra, esse termo passou a ser empregado para designar o assassinato dos judeus europeus nos campos de concentração nazistas. Essa denominação, no entanto, não é aceita por muitos estudiosos do tema e pela maioria dos judeus. Esses negam que aquele morticínio possa ser considerado como um sacrifício e muito menos reduzido a um fenômeno a mais na linha ascendente da história. Daí a opção pelo termo hebraico *Shoah* [...], que – apesar de ser também um termo bíblico – quer dizer catástrofe, destruição, aniquilamento e é utilizado nesse sentido no hebraico atual”.

Para muitos dos que sobreviveram aos campos de extermínio nazistas, ter sobrevivido e ter sido testemunha da morte do outro em tais circunstâncias denotava inconscientemente que se tivesse de alguma forma pactuado com o horror.¹ O silêncio diante de tais acontecimentos foi uma de suas consequências. Tendo sido também um sobrevivente, uma das primeiras reações à desumanização imposta pelo nazismo foi feita por Celan com a escrita do poema *Todesfuge* (Fuga sobre a Morte ou Morte em Fuga), publicado pela primeira vez em 1948, em Viena. Sua obra foi escrita na língua alemã,² a língua materna e dos assassinos de sua mãe. Essa escolha relaciona-se a uma tentativa de constituir, *com* e *na* própria língua, as bordas dessa ausência e dessa experiência inominável (real).

No dia 26 de janeiro de 1958, ao receber o Prêmio de Literatura da Cidade de Bremen, Celan afirma que, em meio a tantas perdas, somente a linguagem manteve-se acessível, próxima e não perdida:

Ela, a linguagem, manteve-se não perdida, apesar de tudo. Mas para afirmar-se ela precisou atravessar suas próprias faltas-de-resposta, atravessar terrível emudecimento, atravessar as mil trevas do discurso mortífero. Ela cruzou e não cedeu nenhuma palavra sobre o que aconteceu, nem mesmo o que estava acontecendo, ela

¹ A respeito do lugar do sobrevivente, encontramos em *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*, de Primo Levi (2004), não apenas um relato pungente dessa experiência, mas também o enfrentamento das questões que cercam aqueles que sobreviveram: “Entre as perguntas que nos são postas existe uma que nunca está ausente; aliás, à medida que os anos passam, ela é formulada com uma insistência cada vez maior e com um tom de acusação cada vez menos oculto. Mais do que uma pergunta singular, é uma família de perguntas. Por que vocês não fugiram? Por que não se rebelaram? Por que não escaparam da captura ‘antes’? Justamente por nunca falharem e de crescerem com o tempo, essas perguntas merecem atenção” (p. 128).

² Por estar escrita em alemão, a lírica de Celan coloca um desafio especial, pois “o ‘Império de Mil Anos’ organizou o genocídio dos judeus europeus por meio da linguagem: lemas, calúnias, dogmas pseudocientíficos, propaganda, eufemismos e jargões que trouxeram consigo todas as ‘ações’ de devastação, desde as primeiras ‘leis’ raciais, passando pelo ‘tratamento especial’ nos campos de concentração, até a definitiva ‘realocação’ dos judeus órfãos. Celan se converteu em um poeta exemplar do pós-guerra porque insistiu em registrar em alemão a catástrofe preparada na Alemanha” (FELSTINER, 2002, p. 21).

atravessou. Atravessou e reapareceu, “enriquecida” com tudo isto (CELAN, 2002 [1958], p. 56).

Constatamos que a catástrofe vivida pelo poeta não permitia mais “a ilusão de uma inocência [...] desmentida nos campos de extermínio, pois o simples fato de usá-la remetia à memória das ‘mil trevas’ (do Reich de ‘mil anos’) que lhe haviam tirado a fala” (CARONE, 1979, p. 95). A alternativa para atravessar o emudecimento era tematizá-lo, enfrentando a mudez dentro do próprio poema. Foi na língua – alemã – que Celan tentou, “durante aqueles anos e nos anos seguintes, escrever poemas: para falar, para me orientar, para saber onde estava e onde fui chamado a desenhar a realidade diante dos meus” (CELAN, 2002 [1958], p. 57).

Para Celan (1958), o poema, já que é “um modo de aparecimento da linguagem”, pode ser como uma “garrafa lançada ao mar”, e, como tal, dialógico por essência; uma garrafa “lançada à água pela crença – talvez pela forte esperança, certa – de que ela poderá chegar a qualquer lugar, em qualquer tempo, a uma terra, Coração-Terra, talvez” (CELAN, 2002 [1958], p. 57). Os poemas são também dessa maneira um caminho: para manter-se em algo. “Sobre o quê? Sobre qualquer coisa que se mantenha aberta, disponível, sobre um tu, talvez, um tu a quem falar, uma realidade a quem falar” (CELAN, 2002 [1958], p. 57). O poema, para Celan, não é fechado, está aberto (*offen*) e busca o encontro com o Outro,¹ um tu (*Du*), sendo, fundamentalmente, dialógico.

Em seu endereçamento, o poema – como modo de aparecimento da linguagem – tem um caminho, um caminho a percorrer pelo *estranho* para desenhar a realidade, conforme deslinda Celan (2002 [1960]) em *Der Meridian* (O Meridiano). Essa preocupação, vital, de apreensão/produção da realidade se desdobra pela via da linguagem. Segundo Carone (1979), em Celan, “linguagem e realidade se entrelaçam de uma tal forma que a segunda só pode ser buscada nas articulações da primeira” (p. 100). O texto que se desenha a si mesmo,

¹ O termo *Outro*, escrito com letra inicial maiúscula, é encontrado nos textos da crítica literária desde Baudelaire. Posteriormente, Lacan forjou com ele uma noção para assinalar um lugar simbólico (significante, Lei, linguagem, inconsciente, ou, ainda, Deus) que determina o sujeito. Situa a questão da alteridade marcando uma posição em relação ao inconsciente freudiano como “uma outra cena”, como “lugar terceiro que escapa à consciência”. Esse lugar Outro é distinto do campo da pura dualidade (outro) psicológica, conforme Roudinesco e Plon (1998, p. 558-560).

constituindo-se como realidade, não está a serviço da descrição dessa realidade, mas a faz existir, desenhando-a “diante dos seus”. Compromisso ético assumido pelo autor e uma forma de poder orientar-se, saber onde estava e onde fora chamado.

Essa escrita poética, cuja característica é de enfrentamento do *traumático*, do *indizível*, busca dizer – de forma enigmática – no silêncio, na ruptura, nos sem-respostas da própria linguagem. Uma escrita que se dá em torno do trauma da experiência da catástrofe.

Em Freud, a noção de trauma,¹ que ele já havia postulado a partir da escuta de pacientes histéricos, é retomada, em 1917, em seu estudo sobre os soldados que, tendo lutado na Primeira Guerra, se encontravam impossibilitados de dizer o que tinham testemunhado nos campos de batalha. No capítulo 18 das “Conferências Introdutórias”, Freud (1981 [1917], p. 2294) emprega o termo “traumático” para designar “aqueles acontecimentos que trazem à vida psíquica, num período curto de tempo, um aumento de energia, cuja supressão ou assimilação se torna impossível de ser realizada pelos meios normais e provocam, desse modo, duradouras perturbações”.

Acompanhando Freud, vemos que a noção de trauma ganha novos contornos e relevância, principalmente a partir dos episódios violentos e inusitados que caracterizaram o século XX, em relação aos quais os sujeitos se viam e se veem de tal forma surpreendidos e confrontados a ponto de não encontrarem no simbólico os elementos capazes de dar suporte representacional a esses acontecimentos. Diante desses fatos, e frente ao desamparo² de um evento humanamente inexplicável, frequentemente somos confrontados com a impossibilidade de dizer.

Mais adiante, e aflito com os acontecimentos que resultariam na Segunda Guerra, Freud escreveu, entre 1934 e 1938, “Moisés e o monoteísmo”, desenvolvendo o estudo sobre o trauma sob um novo

¹ Sobre o percurso freudiano acerca da noção de trauma, ver capítulo 4 (p. 121-135).

² Estado de desamparo (*Hilflosigkeit*): “Termo da linguagem comum que, na teoria freudiana, assume um sentido específico: estado do lactente que, dependendo inteiramente de outrem para a satisfação de suas necessidades (sede, fome), se revela impotente para realizar a ação específica adequada para por fim à tensão interna. Para o adulto, o estado de desamparo é o protótipo da situação traumática geradora da angústia” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1986, p. 156).

aspecto, cuja “característica essencial” seria “o adiamento ou incompletude do que se sabe” (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8). Nesse artigo, vemos como o acidente traumático – o confronto com a morte – ocorre cedo demais para ser compreendido pela consciência, havendo um hiato entre a percepção e a representação.

A noção de posterioridade (*Nachträglichkeit*)¹ é central para nossa compreensão relativa ao processamento da experiência traumática, na medida em que aponta para a questão do tempo e de um hiato, uma lacuna entre aquilo que se vê e o que se sabe. O acontecimento traumático mostra uma fratura entre percepção e representação. No artigo “Modalidades do despertar traumático”, ao tratar do sonho analisado por Freud (1900), em “A interpretação dos sonhos”, sobre o despertar do pai a partir da frase de seu filho morto: “pai, não vês que estou queimando?”, Cathy Caruth (2000) discute sobre os efeitos da morte para aquele que sobrevive. Ela retoma a leitura desse sonho feita por Lacan (1988 [1964]) no Seminário 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, na qual ele desenvolve o tema do despertar do pai como o acordar para a realidade traumática da morte. “*O acordar é em si mesmo o lugar do trauma*, do trauma provocado pela necessidade e pela impossibilidade de responder à morte de um outro” (CARUTH, 2000, p. 120; grifos da autora). Nesse Seminário, Lacan (1988 [1964]) adverte que o traumático é a modalidade pela qual o real se apresenta para o sujeito e que o despertar para a realidade traumática da morte exige uma responsabilidade – uma responsabilidade ética.

Podemos presenciar essa responsabilidade também ao tratarmos do tema do testemunho – termo que, na área do Direito, diz respeito a uma declaração ou alegação de uma testemunha em juízo. Alguns autores se interrogam por que, na contemporaneidade, o testemunho é a modalidade privilegiada de transmissão da experiência. Shoshana Felman, em seu artigo “Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar”, afirma que o testemunho é uma prática discursiva: “*testemunhar – prestar juramento de contar, prometer e produzir seu próprio discurso como evidência material da verdade – é realizar um ato de fala*, ao invés de simplesmente formular um enunciado” (FELMAN, 2000, p. 18; grifos da autora). Ao tratar da obra de Camus, *A peste*, Felman considera que o testemunho médico da peste dado pelo autor – assim como todo

¹ A noção de posterioridade (*Nachträglichkeit*) será discutida no capítulo 5, em *A repetição em “Moisés e o monoteísmo”*: considerações sobre a temporalidade (p. 154-165).

testemunho – porta uma qualidade curativa por sua função de ato de fala.

Podemos encontrar diversos testemunhos e estudos a respeito do *ato de testemunhar* a partir da experiência vivida nos campos de concentração. A necessidade do testemunho pode ser lida em relatos como o de Elie Wiesel,¹ judeu nascido na Romênia, sobrevivente dos campos de concentração nazistas, que, após longos anos de silêncio, escolheu dedicar sua vida a contar a história desses tempos sombrios e inauditos, pois sentiu que, tendo sobrevivido, devia algo aos mortos. Para ele, não lembrar seria uma forma de traí-los mais uma vez. Assim, coloca-se a necessidade de testemunhar em nome de milhões de pessoas que foram silenciadas. Registre-se que seu primeiro livro foi escrito originalmente em iídiche, sendo intitulado inicialmente *Un die Welt Hot Geshvign* (E o mundo ficou em silêncio). Wiesel posteriormente traduziu o manuscrito para o francês, dando-lhe o título de *La Nuit* (A Noite).

Noite e silêncio. A noite – paradigmática do desamparo – e o escuro, ausentes de todo contorno reconfortante da realidade, amedrontam na medida em que nos colocam mais próximos do real, do real do sexo, do real da morte, real do desejo, do núcleo real da nossa fantasia. Assim se faz o silêncio diante do impossível de simbolizar. No belíssimo filme *A vida secreta das palavras*, a diretora espanhola Isabel Coixet (2005) testemunha sobre o silêncio daqueles que, numa guerra como a da Bósnia, sofreram situações de extrema violência. O núcleo excessivo desses acontecimentos é gerador do silêncio. O filme aborda ainda, com uma sutileza ímpar, o lugar do sobrevivente, deixando entrever o quão difícil é suportar ser testemunho da morte do outro.

No entanto, a poética celaniana não recua, não silencia, mas diz no silêncio, dando testemunho do humanamente impossível, um testemunho que, como salienta Celan, é radicalmente único: “Ninguém testemunha pelas testemunhas” (CELAN apud FELMAN, 2000, p. 15), este é um fardo solitário a exigir uma responsabilidade. “Testemunhar é *aguentar a solidão* de uma responsabilidade e *aguentar a responsabilidade*, precisamente, desta solidão” (FELMAN, 2000, p. 15; grifos da autora).

Não seria essa a responsabilidade ética à qual se refere Lacan? Não seria esse o despertar paradoxal para a realidade da morte? E não seria justamente aí que nos encontramos, não apenas em relação ao que

¹ http://www.chabad.org.br/biblioteca/artigos/elie_wiesel/home.html - Acesso em 07.06.2009.

se passou em Auschwitz, mas na impossibilidade contemporânea de narrar? “Representar ou não representar: isto não altera afinal o que precisa ser dito. ‘O irrepresentável existe’ (Lyotard)” (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 11).

Ao retomar a poética de Paul Celan, em *Teoria Estética*, Adorno (2006 [1970]) reafirma que a força de seu poema decorre da interiorização do horror sobre o qual discorre.¹ Celan “renuncia ao distanciamento, preferindo a configuração melancólica do trauma e o discurso fragmentário da impossibilidade de uma linguagem plena e de um sentido totalizante” (GINZBURG, 2003, p. 67). Adorno afirmava, como referido, a *impossibilidade* de se escrever um poema após Auschwitz, e, com essa afirmativa, lançava o desafio de uma interrogação. Parafrazeando-o, interrogo sobre o que é possível a partir do traumático. Como a escrita enfrenta a impossibilidade de dizer frente ao excessivo da experiência traumática? Seria o silêncio, presentificado na escrita de Paul Celan, uma forma de enfrentamento (ético) do indizível? E como se dá tal enfrentamento?

Nesse trilhamento, proponho discutir as elaborações psicanalíticas referentes ao *trauma* e ao *real* (articulado à noção de trauma), a partir da poética de Paul Celan, cuja característica é a de oposição à hostilidade e à desumanização. Ao dizer no silêncio sobre o traumático, o poeta assume a responsabilidade ética diante do real, como uma forma de não sucumbir. Segundo Celan (2002 [1960]), em *Der Meridian*, a poesia pode representar uma mudança de respiração (*Atemwende*) – uma contrapalavra (*Gegenwort*) – que rompe o “arame”, que corta a fala excessiva do discurso mortífero e, por isso mesmo, se dirige a certo emudecimento. O silêncio, a pausa na respiração, produzidos pelo poema, por essa contrapalavra, pode facultar um passo, um atravessamento, uma mudança de respiração. Atravessar a linguagem, enfrentar suas lacunas, seus emudecimentos, suas ausências de respostas, eis o trabalho de Celan.

¹ Adorno retoma seu enunciado sobre a poesia após Auschwitz em um ensaio posterior, publicado em *The Essential Frankfurt School Reader* (New York: Continuum, 1982, p. 312-318), para afirmar que “Não tenho nenhum desejo de amenizar o dito de que escrever poesia após Auschwitz é um ato de barbárie. [...] Mas a resposta de Enzensberger de que a *literatura tem de resistir a este veredito*, também permanece verdade. [...] Agora é virtualmente apenas na arte que o sofrimento pode ainda achar sua própria voz, consolação, sem ser imediatamente traído por ela” (ADORNO apud FELMAN, 2000, p. 47).

Feitas essas considerações iniciais, a título de abertura e de enunciação das indagações que norteiam o presente trabalho, é importante postular que percorrer a poética celaniana exige uma atenção especial, poder enfrentar-se com a dor emudecida, carregada pelas palavras, abarcar o silenciamento como forma de dizer. “Graças às técnicas de redução, de isolamento das palavras, das sílabas e dos sons, Celan inventa uma nova língua, que resiste à compreensão imediata em alemão, e que torna quase impossível a tradução para outro idioma” (LAUTERWEIN, 2005, p. 7). Ciente dessas características, o caminho aqui empreendido pela poesia de Celan não pretende encerrá-la em nenhum tipo de sentido unívoco ou totalizante, mas tem a esperança de fazer com que, ao nos aproximarmos desse *estrangeiro*, possamos acolher sua palavra, sem querer apaziguá-la por qualquer forma de enquadramento, mantendo-a no limiar de sua estrangeiridade.

Lembro aqui uma sugestão para a realização da leitura da lírica celaniana dada por Andréa Lauterwein (2005, p. 7). Ela diz que, caso perguntássemos ao poeta como ler seus poemas, ele certamente responderia: “Não se dê ao trabalho de compreender imediatamente, leia, leia e releia, ainda e ainda, a compreensão virá por si só”. Sabemos, com Lacan, que não se trata de buscar compreender, talvez seja mesmo indicado fazer o cruzamento da leitura do texto poético com a experiência psicanalítica da interpretação, que não está a serviço da busca de um determinado sentido, mas, ao contrário, visa manter a abertura própria ao inconsciente.

Para discutir as questões que norteiam o presente trabalho, o texto está dividido em seis capítulos. O primeiro, intitulado “Devir poeta”, anuncia a radicalidade da poética celaniana e, em seguida, apresenta seus poemas iniciais sobre amor, dor, perda e morte. O tema da repetição se evidencia no ritmo de um dos seus mais conhecidos poemas: *Todesfuge*, o primeiro que o poeta assinou com o nome Paul Celan. No segundo capítulo, “De uma fuga ao estreitamento”, atravessamos uma primeira torção demonstrada na poesia de Celan, uma poética que se torna mais concisa e estreita (*eng*).

Como companheiro desse percurso, adotei a biografia do poeta escrita por John Felstiner, principalmente por se tratar de um estudo aprofundado da escritura e da vida de Celan, cuja pesquisa vai desde sua posição como tradutor da poética celaniana, entrevistadas com pessoas próximas ao poeta, sua correspondência, anotações, rascunhos, enfim, uma pesquisa rigorosa, detalhada e atenta. A partir dessa referência, abre-se um diálogo com outros comentadores da obra celaniana, como Peter Szondi, Shoshana Felman, Hans-Georg Gadamer, Alexis Nouss,

Andréa Lauterwein, Jacques Derrida, João Barrento, Ute Harbusch, Flávio Khote, Márcio Seligmann-Silva e Modesto Carone, além de outras obras consultadas.

A questão inicialmente formulada parte do fato de que a escrita de Paul Celan busca atravessar por meio da linguagem – e na própria linguagem – o horror da catástrofe¹ vivida no território europeu nos anos 1933-1945, sendo uma forma de buscar orientar-se frente a essa violência. Interessa analisar de que maneira a escrita enfrenta a experiência traumática, considerada de impossível representação.

O terceiro capítulo trata dos últimos dez anos da produção poética celaniana, período caracterizado por uma escrita cada vez mais concisa, atravessada por palavras de outros idiomas, além do alemão. O poeta, em seu ato de escrita, rumo cada vez mais para o Leste, uma região outrora habitada por “homens e livros”.

No quarto capítulo, o diálogo se dá com Sigmund Freud, que viveu, assim como Celan, as atrocidades da primeira metade do século XX. Após ter enfrentado as dores e os efeitos traumáticos da Primeira Guerra Mundial, viveu o avanço inicial das forças nazistas e do antissemitismo. Tendo falecido em 1939, no exílio em Londres, já vivia a eminência da eclosão da Segunda Guerra Mundial. O tema do trauma, inaugural da psicanálise no contexto da histeria, retorna com intensidade nas preocupações, não apenas freudianas, mas de toda uma conjuntura do pós Primeira Guerra. Essa temática será desdobrada ao longo da obra freudiana articulando-se com a função da compulsão à repetição, bem como com a noção de temporalidade no psiquismo. Esses conceitos são discutidos no quinto capítulo, no qual a poesia celaniana é retomada em enlace com o texto freudiano e lacaniano. A sexta e última parte aborda a noção de significante e de letra, passando pela questão do

¹ Em *Catástrofe e representação*, Nestrovski e Seligmann-Silva (2000, p. 8) propõem a seguinte definição para *catástrofe*: “A palavra ‘catástrofe’ vem do grego e significa, literalmente, ‘virada para baixo’ (*kata* + *strophé*). Outra tradução possível é o ‘desabamento’, ou ‘desastre’; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega que quer dizer ‘ferimento’. ‘Trauma’ deriva de uma raiz indo-europeia com dois sentidos: ‘friccionar, triturar, perfurar’; mas também ‘suplantar’, ‘passar através’. Nesta contradição – uma coisa que tritura, que perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que, por isso mesmo, não se deixa apanhar por formas mais simples de narrativa”.

endereçamento para tocar em sua dimensão real. Essas funções são tecidas com os fios da poesia de Paul Celan.

O percurso em relação ao registro do real, em Jacques Lacan, foi realizado em articulação ao tema do trauma, partindo do artigo “O Simbólico, o Imanigário e o Real”, de 1953, cuja ênfase estava no registro do simbólico, passando pelo Seminário 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), para chegar ao Seminário 18, *De um discurso que não fosse semblante* (1971), a partir do qual se pode constatar o predomínio dado por Lacan ao registro do real. Nesse momento, a letra desponta, em *Lituraterra*, como resto, como litoral. Uma letra-lixo, letra que se precipita, indicando o real. Nesse percorrido, chegamos ao enunciado de Lacan (2009 [1971]) de que há uma função – $F(x)$ – que *insiste em não se escrever*. No Seminário 20, *Mais ainda*, Lacan (1985 [1972-1973]), p. 127 afirma que: “a relação sexual não cessa de não se escrever”. O presente trabalho aborda o percurso lacanianos sobre o real, do artigo citado de 1953 até o Seminário 20.

O método que norteia esta pesquisa parte das proposições psicanalíticas que guiaram a investigação freudiana, advinda da experiência clínica, podendo ser estendido a outros campos, como o da pesquisa acadêmica. Trata-se da “psicanálise em extensão”, ou seja, do percurso da psicanálise em outros territórios que não os da clínica propriamente dita, mas enlaçados a ela. Além da expressão “psicanálise em extensão”, utiliza-se, também, seguindo a indicação de Laplanche (1992), psicanálise *extramuros* ou *extraterritório*.

Rego (2005) estabelece uma importante distinção entre operação de cura e operação de leitura, ambas dirigidas por um psicanalista, entendendo por *cura* a operação da psicanálise em intenção, e por *leitura* a operação da psicanálise em extensão. No que se refere à operação de cura, o psicanalista encontra-se “em posição de sujeito; deixa-se, avisadamente, prevenidamente, causar pelo texto. Se há um analista lendo, o que se pode esperar desse *deixar-se causar pelo texto*, sem passar a analisando, *é que o saber fracasse e o real seja apontado*” (REGO, 2005, p. 103, grifos meus).

Em *État des lieux de la psychanalyse*, Leclaire (1991) propõe os seguintes termos para tratar das extensões da psicanálise: *extensões* do lugar, da prática e do objeto ou da interpretação psicanalítica. As *extensões* do lugar são as que ocorrem fora do enquadramento do consultório, as da prática são aquelas fora do enquadramento do tratamento e as do objeto da análise ou da interpretação psicanalítica são as que acontecem fora do quadro da clínica do sujeito, compreendendo

“tudo o que concerne à *exportação-importação* da psicanálise nos diferentes campos do saber e da cultura” (LECLAIRE, 1991, p. 112, grifos do autor). O autor estabelece, também, *extensões* no ensino e na pesquisa.

Da investigação psicanalítica, podemos *importar* para o campo desta pesquisa os seguintes dispositivos: a *atenção flutuante*, a *neutralidade analítica*, a *transferência*, a noção de *posterioridade* e as *exigências do pensamento*. A *atenção flutuante*, proveniente da clínica, tem a função de possibilitar a *neutralidade analítica*, na medida em que indica àquele que escuta a necessidade de não privilegiar *a priori* qualquer elemento do discurso do analisante, deixando-se levar pela cadeia discursiva. Em suas recomendações aos jovens médicos, Freud (1912) propõe que não se retenha especialmente nada e se procure acolher tudo com igual *atenção flutuante*. Se, ao contrário, nos detivermos em um elemento, eliminando outros, acabaremos por deixarmo-nos guiar pelas nossas tendências, e não pelo discurso do paciente. Com isso, corre-se o risco de não descobrir nada novo, reafirmando apenas o que já se sabia. Além do mais, “como ocorre em muitas análises, ouvimos de nossos pacientes coisas que somente *a posteriori* descobrimos” (FREUD, 1981 [1912], p. 1654).

Transportadas para o campo da pesquisa acadêmica, as recomendações de Freud implicam que o pesquisador possa se dirigir a seu objeto de estudo com igual *atenção flutuante*, seja na leitura de textos, no tratamento de acontecimentos sociais, na abordagem de produções culturais, nos atos falhos, sonhos, lapsos ou sintomas. Para essa leitura, o termo equivalente à *atenção flutuante*, estabelecido por Laplanche (1988), no artigo “Interpretar (com) Freud”, é *achatamento (aplatissement) do texto*. Trata-se de achatar (*applatir*) todo o relevo do texto, dando a seus elementos o mesmo valor. Esse procedimento torna possível ao pesquisador conseguir ler a *exigência do pensamento* do autor. Essa expressão, cunhada por Laplanche, significa que, em todo o texto, um determinado encadeamento de pensamento é posto em cena, isto é, “um pensamento se move a partir de certo tipo de racionalidade que ele instaura” (MEZAN, 1994, p. 55). Para poder alcançar essa *exigência do pensamento* do autor, é necessário encontrar-se com o dispositivo da *atenção flutuante*.

Os demais dispositivos, como a *neutralidade analítica*, a *transferência* e a noção de *posterioridade*, podem ser incorporados à pesquisa acadêmica da seguinte maneira: a *neutralidade* é facilitada pelo *achatamento do texto* e pela *atenção flutuante*, na medida em que esses privilegiam uma *atenção* não direcionada e, portanto, *aberta*. Essa seria

uma exigência que condiz em muito com a proposição da lírica celaniana, já que Celan pretendia que os poemas fossem como presentes dirigidos aos atentos, àqueles que tivessem uma posição de abertura (*Öffnen*), dirigidos ao aberto (*zu öffnen*). A meu ver, isso é possível por uma escuta norteada pela atenção flutuante. No que se refere à *transferência*, podemos entender que ela se constitui a partir do desejo de pesquisador, estando ativa na relação com o tema pesquisado, com os autores escolhidos, com as obras tratadas, com os orientadores e na escolha dos textos, entre outros. Por fim, a noção de *posterioridade*¹ é crucial, pois toda a construção está necessariamente articulada de maneira que um fato pode adquirir significação a partir de outros elementos que com ele entrem em relação. Dessa forma, as construções vão ocorrendo num processo contínuo de idas e vindas. Essas são as condições mapeadas para a realização desse percurso que tem seus fundamentos nos dispositivos norteadores da investigação psicanalítica, quer seja em intenção, quer nas extensões, sustentadas pela ideia de abertura.

¹ Essa noção será desenvolvida nos capítulos 4, “Do trauma”, e 5 “Recordar, repetir, escrever”.

1. DEVIR POETA¹

Poemas são também presentes
 – presentes aos atentos.
Presentes que levam consigo um destino.
 Paul Celan²

Ao percorrer a poesia e a prosa de Celan, o leitor pode sentir-se convidado a adentrar não apenas no contexto histórico, mas também nos acontecimentos de sua vida, em seus estudos teológicos, filosóficos, científicos e literários, nas suas traduções e afinidades literárias, bem como nos momentos pontuais da sua produção poética e da sua prosa. Esse parece ser um convite formulado pela poética celaniana, que chama o leitor para um “encontro” que requer a “atenção”, “a oração natural da alma”, como ele buscou nomear, citando Malebranche.³ A cada leitura atenta, esses poemas podem ser reativados.

O que caracteriza a poesia celaniana? O que a singulariza? Cabe destacar que, de acordo com seu projeto poético, Celan mantém sua escrita em um tensionamento constante, leva o escrito ao mais particular “estritamento”, para fazer emergir o que ele designa como uma “contrapalavra” (*Gegenwort*), aquela que, ao irromper, produz um corte. Palavra que interdita o discurso corrente. Na conferência “A terceira” (*La Troisième*), Lacan (1974) diria: *discurrent*, jogando com a homofonia dos termos em francês: discurso corrente, disco corrente, dando a dimensão do “discurso mortífero” que, em seu caráter excessivo, se contrapõe ao silêncio, esse, sim, portador de um dizer. Em sua concisão, a palavra poética determina um corte – operado na linguagem e com a própria linguagem – que incide sobre o excessivo

¹ O presente texto toma como referência inicial para sua construção a biografia de Paul Celan, escrita por John Felstiner (2002), e diversos autores que escreveram sobre a lírica celaniana, como Jean Bollack, Jacques Derrida, Theodor Adorno, Peter Szondi, Alexis Nouss, Andréa Lauterwein, Shoshana Felman, Hans-Georg Gadamer, João Barrento, Ute Harbusch, Flávio Khoté, Márcio Seligmann-Silva, Modesto Carone e Claudia Cavalcanti, entre outros.

² Carta a Hans Bender, escrita em Paris, 18 de maio de 1960 (CELAN, 2009, p. 166).

³ Em *Der Meridian*, a definição de atenção que retém Celan é, via Benjamin, a de Malebranche: “A atenção – permitam-me aqui, a exemplo de Walter Benjamin em seu ensaio sobre Kafka, citar uma frase de Malebranche – ‘a atenção é a oração natural da alma’” (Id., 2009 [1960], p. 179).

traumático, excessivo também do discurso, produzindo, talvez, uma ruptura no gozo mortífero.

A experiência da escrita em Paul Celan é vertiginosa. Para ele, a escrita poética leva a palavra à beira de si mesma para enfrentar seus abismos. A poesia, então, se quer ser verdadeira, deverá falar de sombras: “diz a verdade quem diz sombras”,¹ quem tem o céu como abismo.² Celan não cede diante do estranho e do obscuro, mas precisamente ali situa a sua palavra. Na lírica celaniana, a palavra não serve para embelezar o mundo, não é qualquer palavra, não busca representar mimeticamente a realidade, mas fazer-se ela mesma uma borda constitutiva dessa realidade. Não à toa a escrita implica o corpo, uma “mudança de respiração”, “mudança de fôlego” (*Atemwende*), uma viragem e uma possibilidade de passagem. Ao dizer no silêncio, a poesia celaniana desacomoda, lança mesmo um desafio. O poeta relaciona o lugar da poesia com o lugar do judeu, já que ambos possuem um caráter de incômodo.

Após Auschwitz, um silêncio total, mas logo a seguir esse poeta diz “uma palavra, somente uma: uma palavra sobre a dor. A partir da qual, talvez, tudo ainda seja possível. Não a ‘vida’ (ela é sempre possível, mesmo em Auschwitz, sabemos bem), mas a existência, a poesia, a palavra. A linguagem, ou seja, a relação com os outros” (LACQUE-LABARTE, 1997, p. 57). Em Celan, a poesia é algo que vai ao encontro, é dialógica, procura o outro, o estranho, sendo esse estranho também o outro do próprio poeta. Não se trata do seu *eu*, ao contrário, ao se deixar conduzir pelo estranho e sombrio, “talvez se liberte aqui com o Eu – com o eu *aqui e de tal forma* libertado e estranhado – talvez se liberte aqui ainda um Outro?”³ (CELAN, 2009, p. 177, grifos do autor), Outro que nos habita, esse estranho em nós mesmos. O lugar do estrangeiro é constantemente tematizado na poética celaniana, com o qual nos defrontamos e nos estranhamos.

¹ Fragmento do poema *Sprich auch du* (Fala também tu), publicado na coletânea *Von Schwelle zu Schwelle* (De limiar em limiar), em 1955.

² Fragmento do Discurso *Der Meridian* (O Meridiano, 1960).

³ Celan emprega a palavra Outro, escrita com a letra inicial maiúscula, assim como se refere ao Eu também com maiúscula. Cabe, no entanto, acrescentar que essa forma de expressão era utilizada pelos escritores modernos, mas foi Lacan quem forjou um conceito a partir dessa forma de escrita. Em Lacan, o grande Outro (*Autre*), designa uma função simbólica: significante, Lei, linguagem, inconsciente, ou, ainda, Deus. O Outro se distingue do outro, escrito com inicial minúscula, que representa o semelhante, o próximo, a pura dualidade psicológica.

Em *A poesia como experiência*, Philippe Lacoue-Labarthe (1997) retoma, por meio da lírica celaniana, a contundente questão de Adorno: “Após Auschwitz, ainda é possível fazer poesia?”. Para Lacoue-Labarthe, essa era também, ainda que de outra maneira, a questão de Paul Celan, para quem a poesia não cessava de se tornar ainda mais difícil. Qual seria, então, hoje, a missão e o destino da poesia? A poesia celaniana situa a atrocidade da utopia helenista no seio da cultura alemã, essa que, ao buscar sustentar uma identidade nacional, transformou-a em resposta, quer dizer, em “solução”.¹ Celan “encarna este paradoxo de ter sido um dos raros na Alemanha, e quase sozinho, a ter testemunhado a verdade dessa questão, que é sempre a mesma: Mas quem somos nós?” (LACOUÉ-LABARTHE, 1997, p. 18). A poesia celaniana teria, portanto, a função não de situar o poeta, mas de nos situar diante disso.

Não se trata de uma “experiência poética”, já que a experiência é a falha mesma do vivido, argumenta Lacoue-Labarthe (1997). Se podemos falar, no sentido rigoroso, de uma “existência poética” é porque uma tal existência tem a função de esburacar e rasgar a vida. Sendo essa existência furtiva e descontínua, os poemas, por isso mesmo, são raros e breves, ainda que possam ser amplificados por tentar conjurar a perda ou a evanescência daquilo que os fez nascer. Nesse sentido, não encontramos na poética celaniana uma exata correspondência entre o vivido e aquilo que o poema faz surgir. O poema nos lança numa experiência vertiginosa, coloca-nos à beira do abismo, sendo a vertigem aqui índice de um não advenimento, no qual a memória, não a mera lembrança, é a restituição paradoxal. Por essa razão, os poemas são uma forma de pensar (*Denken*), recordar (*gedenken*) e vão ao encontro do outro, são um presente que conduz ao agradecimento.²

¹ Referência à decisão tomada por um grupo de oficiais nazistas, reunidos em Berlim, no dia 20 de janeiro de 1942, na Conferência de Wannsee, que estabeleceu, durante a Segunda Guerra Mundial, o extermínio sistemático dos judeus como “solução final” para a questão judaica no território europeu.

² Celan (2002 [1958]), em seu *Discurso de Bremen*, joga com as palavras *Denken* (pensar) e *Danken* (agradecer), seguindo sua derivação para *gedenken*, “pensar em, recordar”, *ingedenk sein*, “recordar”, *Andenken*, “recordação, lembrança”, *Andacht*, “meditação, recolhimento, oração”.

1.1 Dos primeiros poemas: amor e morte

Em torno dos 15 ou 16 anos, Paul Antschel¹ escreveu seus primeiros poemas. Possuíam um tom melancólico, seguindo a forma da poesia romântica e simbolista, entretecidos por sombras e lágrimas. São dessa época os poemas intitulados *Klage* (Lamento), *Wunch* (Desejo), *Sommernacht* (Noite de verão), *Dämmerung* (Crepúsculo), *Les Adieux* e *Claire de Lune*.

A primeira poesia conhecida de Paul foi escrita quando estava com 17 anos de idade, e datada por ele mesmo no “Dia das mães, 1938”. Nesse poema, o autor refere a “nostalgia dispersa na noite” e a “necessidade de orações”, pronunciadas diante do semblante da mãe, e acrescenta que seu “suave cuidado / trançado de luz” lhe guarda os sonhos turbulentos. Lembrando uma canção de Schubert, *Du bist die Ruh* (Tu eras a calma), conforme Felstiner (2002), o poeta termina o soneto com a frase “Pois tu eras a calma, mãe, trêmula luz de fundo”.

Um ano depois, em maio de 1939, a guerra era iminente. Paul estava longe de casa e escreveu outro soneto para o dia das mães daquele ano:

MÃE, que em silêncio nos cura, estando próxima
e nos acaricia com os dedos cansados da tarde,
mais amável nos faz a clareira, como um cervo
que, tomando fôlego, aspira o ar da manhã.

Dóceis penetramos nos âmbitos da vida
e ela estará ali, purificadora como a morte,
que de nós tem as noites e as viagens
às vezes acelera, quando ameaça tormenta.²

¹ Ao chegar a Bucareste, em 1945, ainda mantinha o nome Paul Antschel. No entanto, ele adota a língua romena para o seu patronímico iídiche, passando a escrever “Ancel”. Depois, ele inverte as sílabas, escrevendo “Celan”, e assina o poema *Todesfuge* (Fuga sobre a morte) com o novo nome. Para Lauterwein (2005, p. 93-94), “a inversão das sílabas testemunha uma perversão do mundo: após a aniquilação do ‘país onde viviam homens e livros’ [fragmento do Discurso de Bremen], o nome de sobrevivente deve igualmente ‘andar de cabeça para baixo’ [fragmento do Discurso *Der Meridian*] e tornar-se Celan. O nome Antschel ou Ancel continuará, no entanto, tendo uma existência criptografada na obra”. Em março de 1962, Celan descobriu, com entusiasmo, que o primeiro nome judaico de Kafka era “Amschel” (LAUTERWEIN, 2005), uma curiosa coincidência.

² Tradução de John Felstiner (2002, p. 36-37).

Observamos, nesse poema, o enlace estabelecido pelo poeta entre mãe e morte, numa imagem que propõe purificação (apesar da palavra “morte”, *Tod*, na língua alemã, ser um substantivo masculino, comparado a *Mutter*, substantivo feminino). Essa relação aparece no *Cântico dos cânticos*, na Bíblia, no Antigo Testamento, em que o amor e a morte estão entrelaçados. As referências a esse cântico surgem, como veremos, em outras passagens da poesia celaniana.

Da época em que esteve nos campos de trabalhos forçados na Romênia, entre 1942 e 1944, sobreviveram 75 poemas, os quais foram escritos sempre que o regime em que estavam submetidos os prisioneiros o permitia. Esses eram quase todos rimados, muitos em quartetos tradicionais, carregados de imagens expressionistas da natureza, contendo também referências literárias e mitológicas (FELSTINER, 2002). Desse período são os poemas¹ *Festland* (Terra Firme), *Aus der Tiefe* (Das profundezas), *Taglied* (Canção matinal) e *Es regnet, Schwester* (Chove, irmã),² que lembram os salmos, a lírica medieval e a poesia de Verlaine.

Sob o impacto da notícia da morte da mãe, fuzilada em um campo na Ucrânia,³ Antschel escreveu o poema *Winter* (Inverno),⁴ no qual buscava captar o cenário ucraniano daquele rigoroso inverno:

MÃE, ESTÁ CAINDO neve sobre a Ucrânia
[Ukraine]
mil grãos de aflição ao Salvador coroam.

¹ Grande parte desses poemas escritos nos campos foi enviada, com a esperança de que algum dia chegassem a ser publicados, a sua amiga Ruth Lackner, jovem atriz do Teatro Estatal Ídiche de Czernowitz.

² A irmã, na poesia celaniana, é uma figura de ausência, podendo aludir à irmã que o poeta nunca teve, à mãe, cuja vida foi retirada tão jovem, àquelas que morreram nos campos de extermínio, àquelas que ocuparam esse lugar para ele, como a poeta Nelly Sachs (10.12.1891, Berlim – 12.05.1970, Estocolmo), ou “à ‘irmã noiva’ do *Cântico dos cânticos*, que encarna o povo de Israel” (FELSTINER, op. cit., p. 108).

³ Celan soube por um parente que conseguira escapar de Transnistria que, no final de 1942 ou no começo de 1943, em um inverno extremamente rigoroso, sua mãe havia sido fuzilada por não estar apta para o trabalho.

⁴ Estes versos, segundo Ruth Kraft, teriam sido compostos no inverno de 1942-1943, mas também poderiam ter sido escritos um pouco mais tarde, após ter recebido a notícia de que sua mãe havia sido assassinada, com um tiro na nuca. Essa notícia chegou a ele por intermédio de um parente distante, Benno Teitler, antes do início de 1943 (STIEHLER, 2001, p. 35).

Das lágrimas que verto, nenhuma [*keine*] chega a ti.

Dos gestos de antes, somente um orgulhoso mudo...

Morremos já: em qual barraca não dormes?

Inclusive o vento, como afugentado, gira...

São estes que tremem na escória –
bandeiras os corações, e os braços *candelabros*?¹

Segui nas trevas sendo o mesmo:

a suavidade redime? desnuda o cortante?

Tão só propagam minhas estrelas, partidas
as cordas de uma harpa² discordante...

Uma hora de rosas às vezes se harmoniza.

Extinguindo-se. Uma [*eine*]. Sempre uma [*eine*]...

O que seria, mãe: crescimento ou ferida –
se eu também estivesse nas neves da Ucrânia
[*Ukraine*]?³

Antschel remonta o cenário daquele assombroso campo na Ucrânia, num inverno muito frio, onde a neve é um dos elementos, que

¹ Segundo Felstiner (2002, p. 44), “quando se diz que os braços das vítimas são ‘candelabros’, a palavra alemã *Leuchter* conserva o sentido de *menorah*, o candelabro que Deus recomenda no Êxodo”. *Menorah* significa candelabro, suporte para lâmpadas ou velas. Conjectura-se que a primeira *Menorah* tenha sido feita para o Tabernáculo no Deserto pelo artista e artesão Bezalel, seguindo orientações de Moisés. A *Menorah*, conforme as instruções dadas diretamente por Deus a Moisés, deveria ser feita a partir de uma peça de ouro batido, não podendo ter emendas ou rejuntes. Ela teria uma base e uma haste central, de onde sairiam seis outras hastes (três para cada lado). Cada haste seria decorada com três cálices de ouro em formado de amêndoas, e, em cada uma das pontas, estariam sete lumes de lâmpadas.

² De acordo com Felstiner (2002, p. 45), as harpas que aparecem nos primeiros poemas estariam representando o exílio. O salmo 137 começa: “Na ribanceira dos rios da Babilônia, nos sentamos e choramos ao recordar de Sion. Nos salgueiros penduramos nossas harpas”. Antschel escreveu sua “Canção judia” (*Chanson juive*), a qual logo mudou pelo título “Junto às águas da Babilônia” (*An den Wassern Babels*). “Suas primeiras palavras dizem: ‘Novamente nos reservatórios na penumbra / murmuras, salgueiro, tua aflição’. Em ‘Inverno’ as cordas rompidas da harpa adotam dos *Salmos* não o elogio, mas o desespero” (FELSTINER, *Ibid.*, p. 45).

³ Tradução de John Felstiner (*Ibid*, p. 44-45).

comporá diversos de seus poemas posteriores. O inverno – assim como o outono – remete à perda. A mãe não está mais ali para receber as lágrimas que o filho verte, e os gestos de antes já não podem mais ser encontrados. Lembramos que, nos poemas anteriores, o gesto materno, a carícia – “com os dedos cansados da tarde” – ofereciam conforto para os temores noturnos. Ao final, o poeta pergunta se ele ali estivesse, se estivesse presente com os pais no momento em que foram deportados, e, portanto, se ele também estivesse “nas neves da Ucrânia”,¹ poderia ter-lhes poupado da morte? Qual teria sido o destino? A resposta a essa questão perturbadora jamais poderia ser obtida.

Nesse poema, chama a atenção o fato de que tanto o primeiro como o último verso terminem com a palavra Ucrânia, sendo essa a primeira vez em que o poeta nomeia um lugar. Além disso, a palavra *Ukraine* rima, na primeira estrofe, com *keine* (nenhuma) e com *eine* (uma), na última. Há um jogo estabelecido pelo poeta entre as palavras *keine* e *eine*, que indicam a força, por um lado, desse desaparecimento (nenhuma), e, de outro, da presença, marcada pela palavra “uma”, a partir da qual, precisamente, é possível estabelecer uma contagem. Esse local, *Ukraine*, reúne, portanto, extinção e presença.

No poema *Mutter* (Mãe), posteriormente intitulado *Schwarze Flocken* (Flocos negros, 1943) [podem ser flocos como uma porção de lã ou algodão que aguarda para ser tecida, como flocos de neve], o poeta cria o momento em que recebe uma carta de sua mãe, comunicando a morte do pai. Na sequência dos versos, mãe e filho falam alternadamente. Nesse diálogo – impossível –, as vozes do filho e da mãe se intercalam: inicialmente o filho dirige-se a mãe na primeira estrofe, a mãe fala na segunda e, novamente, o filho, ao final.

Neve caiu sem luz. Uma lua
ou duas já que o outono sob o hábito do monge
trouxe para mim também uma mensagem, uma
folha das ladeiras ucranianas:

“Pensas que também é inverno aqui por milésima
vez agora
na terra em que a mais ampla corrente flui:

¹ Alfred Kittner, também poeta de Czernowitz, acredita que seu amigo Paul tenha “sofrido uma grave comoção psíquica da qual nunca se recuperou, e que sentira uma pesada carga de consciência: o pensamento de que talvez tivesse podido evitar o assassinato de seus pais nos campos de concentração se tivesse ido com eles” (FELSTINER, 2002, p. 55).

o sangue celestial de Jaakob, bendito por machados...

[...]

o esqueleto

de teu pai [...]

Um pano, um paninho apenas, pequeno, que eu guardo

agora quando aprendes a chorar ao meu lado

a estreiteza¹ do mundo que nunca fica verde, meu menino, para tua menina”.

Sangrou-me, mãe, o outono, me queimou a neve:

busquei meu coração para que chore, encontrei o alento, aí, do

verão;

era como tu.

Veio-me a lágrima. Teci o pano.²

O poema trata da perda do pai. “Único poema que menciona a figura do pai e da sua morte. A carta de uma mãe para seu filho é a maior parte do texto, e alguns críticos a viram como uma referência ou uma citação da carta verdadeira de sua mãe avisando-lhe da morte de seu pai” (NOUSS, 2010, p. 165-166). A imaginada (ou verdadeira) carta de sua mãe é tomada no texto em que faz alusão ao saber judaico, ao referir-se a Jaakob. O poema evoca uma canção popular alemã do século XVI, *Caiu neve*, na qual o amante suplica à amada que o envolva em seus braços e que assim faça dissipar o inverno. Tal refúgio de fácil esperança, entretanto, não poderá dissipar o inverno de 1943. O “refúgio” não está no amor, mas sim na tessitura do poema. Ao escrever um texto para responder à perda, o poeta vai até a linguagem, e, com fios de palavras, circunscreve a dor. No último verso, advém a lágrima, que se equilibra com a tessitura do pano: “Me veio a lágrima. Teci o pano”, a força da dor se encontra com a construção do próprio poema. A poesia aqui realiza o enfrentamento da dor, tecido com os próprios fios

¹ Aqui já aparece a palavra alemã *Enge* que será desdobrada em outros poemas. O estreitamento se apresenta na poesia, seja do mundo em seu estreitamento, seja da escrita buscando a concisão. No poema *Engführung* (Stretto, 1958), que será discutido mais adiante, essa temática retorna, e o escrito se torna uma grama, referência aqui a uma grama que não se tornará verde, ou seja, após esse inverno de 1942-43, seus pais não irão assistir a grama verdejar.

² Tradução de Alexis Nouss (2010, p. 166).

da linguagem. A tecedura do pano permite igualmente construir um lugar para sepultar seus mortos. Nas palavras de Certeau (2000), a escrita desempenha o papel de um rito de sepultamento, “exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função *simbolizadora* [...]: ‘marcar’ um passado é dar um lugar ao morto [...] e, por consequência, utilizar a possibilidade narrativa que enterra os mortos como um meio de fixar um lugar para os vivos” (CERTAU apud ALTOUNIAN, 2012, p. 231-232).

Para Felstiner (2002), esse poema não apenas refuta a esperança, como contém uma crítica ao povo piedoso cristão, que, nas quase idílicas “ladeiras ucranianas”, assistiu impassível à perseguição ou colaborou com ela, como pode ser visto no uso que o poeta faz da palavra *Botschaft* no verso “o outono sob o hábito do monge / uma mensagem também me trouxe”, que, em alemão, se diz: *der Herbst unter mönchischer Kutte / Botschaft brachte auch mir*. No Evangelho, a palavra *Botschaft* tem o sentido de boa nova. No entanto, a notícia contida no “hábito do monge” do outono é de uma perda. Como aponta Primo Levi, o que do Campo nos chega não é uma boa nova, mas o contrário: “Não voltaremos. Ninguém deve sair daqui; poderia levar ao mundo, junto com a marca gravada na carne, a *má nova* daquilo que, em Auschwitz, o homem chegou a fazer do homem” (LEVI, 1988 [1958], p. 55; grifos meus).

Felstiner (2002) destaca, ainda, que Celan não utiliza a escrita alemã para o nome Jacó, mas sim a grafia utilizada por Martin Buber e Franz Rosenzweig na tradução que fizeram da Bíblia, em 1925.¹ Essa se propunha literalmente a respirar o espírito das Sagradas Escrituras hebraicas, em que aparecia *Jaakob*. O poema estende-se desde o presente até a antiguidade, enquadrando a memória através da experiência. Por meio da voz materna, o poeta capta a perseguição e a resistência do povo judeu desde tempos remotos, partindo de Jaakob, passando pelo século XVII, até a Segunda Grande Guerra. A presença desse desdobramento temporal, no qual um traço insiste em se repetir – a perseguição e a resistência do povo judeu – remete ao texto freudiano “Moisés e o monoteísmo”, no qual Freud retoma a noção de trauma e de repetição para inseri-la no contexto não somente da vida psíquica individual, mas para poder pensá-la na história da humanidade.²

¹ Sabe-se que Celan era leitor de Martin Buber, e sua influência se destaca em alguns de seus escritos.

² Esse tema será desenvolvido em 5.2 *A repetição em “Moisés e o monoteísmo”*: *considerações sobre a temporalidade* (p. 154-165).

1.2 *Todesfuge*: ritmo e repetição

Os meses que transcorreram após o final da guerra foram marcados pelo regresso dos sobreviventes dos campos nazistas. Em meio às atrocidades que passaram a ser reveladas, os poemas escritos por Paul Antschel trazem as marcas “do que aconteceu” (*das was geschah*), “fórmula mínima” usada pelo poeta para referir-se aos acontecimentos ocorridos entre 1933 e 1945. Um de seus poemas mais conhecidos, o primeiro que publicou, e o primeiro a ser assinado com o nome *Celan*,¹ busca precisamente tecer a relação entre linguagem e acontecimento: *Todesfuge* (Fuga da morte² ou Fuga sobre a morte³).⁴ Essa tessitura do poema em seu enfrentamento ao inacessível se dá na medida de seu fazer enquanto escritura. Nesse sentido, o acontecimento traçado no poema constitui-se como experiência, uma realidade que se faz na *letra*, não como relato de acontecimento, mas sim como escritura do *real*.⁵

Todesfuge foi escrito provavelmente no final de 1944, no período em que o poeta retornou à Czernowitz, e teria sido revisado e finalizado em Bucareste, segundo seu amigo Petre Solomon. Conforme Wiedemann (2004), a redação de *Todesfuge* data de maio de 1945, em Bucareste. Emmerich (2004), por sua vez, menciona que o poema teria sido concebido já em 1944, em Czernowitz, e recebera sua forma definitiva em Bucareste, no ano subsequente, sendo essa a data que Celan considera como da sua redação, tendo grafado: “Bucareste 45”.⁶

¹ Sobre a mudança no nome, ver nota nº 2, p. 29.

² Tradução estabelecida por Flávio Kothe (CELAN, 1977).

³ Tradução estabelecida por Claudia Cavalcanti (Id., 2009).

⁴ Ao traduzir, aproximamo-nos da multiplicidade de sentidos que podem derivar da inscrição dessas palavras estabelecidas pelo poeta, já que, para ele, o poema é aberto [*offen*], não está encerrado em uma única significação ou sentido, mas, ao contrário, é polifônico.

⁵ A temática da *letra* e do *real* será desenvolvida em 6.3 *Escrita e endereçamento: um Du a quem falar de sombras* (p. 156).

⁶ Há dúvidas sobre a data em que *Todesfuge* foi escrito. Alguns amigos de Czernowitz, em especial Alfred Kittner, indicam que teria sido após Celan ter retornado de Transnistria, no outono de 1944. Para a organização de uma antologia publicada em 1962, Celan atribuiu o ano de 1945 e anotou, posteriormente: “Bucareste 45”. É provável que tenha escrito a primeira versão em Czernowitz, e a versão final, depois de emigrar para Bucareste, em abril de 1945, de acordo com seu amigo Petre Solomon (15.02.1923, Bucareste – 28.10.1991, Bucareste).

Leite negro da madrugada bebemo-lo ao
 entardecer
 bebemo-lo ao meio-dia e pela manhã bebemo-lo
 de noite
 bebemos e bebemos
 cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos
 apertados
 Na casa vive um homem que brinca com serpentes
 escreve
 escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus
 cabelos de
 ouro Margarete
 escreve e põe-se à porta da casa e as estrelas
 brilham
 assobia e vêm os seus cães
 assobia e saem os seus judeus¹ manda abrir uma
 vala na terra
 ordena-nos agora toquem para começar a dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite
 bebemos-te pela manhã e ao meio-dia bebemos-te
 ao entardecer
 bebemos e bebemos
 Na casa vive um homem que brinca com serpentes
 escreve
 escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus
 cabelos de
 ouro Margarete
 Os teus cabelos de cinza Sulamith cavamos um
 túmulo nos
 ares aí não ficamos apertados

¹ Os guardas nazistas costumavam chamar os *seus judeus de cães*, e chamavam de *homens* seus cães pastores alemães. Ao abordar a questão do estrangeiro, Caterina Koltai (2000, p. 76) assinala que no totalitarismo “a segregação existente em toda a sociedade surge para negar a própria condição de humano ao outro”, excluindo todo traço diferencial, como se vê nessa redução do homem judeu ao lugar do animal e a elevação do cão à dignidade humana. Por outro lado, Freud (1997 [1917], p. 132) salienta, ao abordar as feridas narcísicas infligidas pela ciência à humanidade, em “Uma dificuldade da psicanálise”, que somente o homem “adulto aliena-se do animal, a ponto de insultar os seres humanos com o nome de um animal”.

Ele grita cavem mais fundo no reino da terra
 vocês aí e vocês outros cantem e
 toquem
 leva a mão ao ferro que traz à cintura balança-o
 azuis são os seus olhos
 enterrem as pás mais fundo vocês aí e vocês
 outros
 continuem a tocar para a dança¹

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite
 bebemos-te ao meio-dia e pela manhã bebemos-te
 ao entardecer
 bebemos e bebemos
 na casa vive um homem os teus cabelos de ouro
 Margarete
 os teus cabelos de cinza Sulamith ele brinca com
 as serpentes

E grita toquem mais doce a música da morte a
 morte é um mestre que veio da
 Alemanha
 grita arranquem tons mais escuros dos violinos
 depois feitos fumo subireis aos céus
 e tereis um túmulo nas nuvens aí não ficamos
 apertados

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite
 bebemos-te ao meio-dia a morte é um mestre que
 veio da Alemanha
 bebemos-te ao entardecer e pela manhã bebemos e
 bebemos

¹ Na única gravação da leitura deste poema realizada por Celan, os versos *singet / und spielt* (cantem e / toquem) são suprimidos, e substituídos por *spielt weiter zum / Tanz auf* (continuem a tocar para a dança) que viriam somente ao final da estrofe. Celan antecipa, então, esses versos, para em seguida retomar a sequência da leitura: *er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingst seine Augen / sind blau / stecht tiefer die Spalten ihr einen ihr andern spielt weiter zum / Tanz auf* (leva a mão ao ferro que traz à cintura balança-o azuis são os seus olhos / enterrem as pás mais fundo vocês aí e vocês outros / continuem a tocar para a dança), repetindo, assim, os versos *spielt weiter zum / Tanz auf* (continuem a tocar para a dança). A escuta da leitura do poema pode ser feita na página: <http://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE> Acesso realizado em: 30.09.2012.

a morte é um mestre que veio da Alemanha azuis
 são os teus olhos
 atinge-te com uma bala de chumbo acerta-te em
 cheio
 na casa vive um homem os teus cabelos de ouro
 Margarete
 atixa contra nós os seus cães oferece-nos um
 tûmulo nos ares
 brinca com as serpentes e sonha a morte é um
 mestre que veio
 da Alemanha

os teus cabelos de ouro Margarete
 os teus cabelos de cinza Sulamith¹

Esse poema nos lança diretamente para dentro da cena vivida no campo de extermínio, num ritmo alucinante, repleto de repetições obsessiva e compulsivamente marcadas e marcantes, comandadas pelo “mestre da morte que veio da Alemanha”. O poeta não apenas se aproxima, mas aproxima o leitor dessa experiência catastrófica; verdadeiramente inclui-se e nos inclui na cena, somos parte dessa dança, o que dá força ao poema como experiência. Não se trata de uma narrativa testemunhal linear, ou documental, mas sim de transmissão de uma experiência vertiginosa.

O poema de início traça um *nós*, é dialógico, busca o leitor e o situa no mesmo lugar em que está o poeta: o leite negro *nós* o bebemos (*wir trinken sie*). Em seguida, numa aproximação ainda maior: nós *te* bebemos (*wir trinken dich*). O objeto mortífero não está longe, naqueles campos distantes, ele está aqui, diante de nós. Dessa forma, o poema conclama nosso compromisso e a necessidade de reconhecermos o momento preciso e o lugar a que se refere. Numa experiência repetitiva, como são muitos dos nossos atos cotidianos, que dão certo contorno ao *real*, os atos de beber, cavar, tocar, dançar, comandados pelo mestre da Alemanha, são mortíferos. Eis um paradoxo trazido pelo poema: o leite, comumente representante do alimento e do aconchego materno, tão próximo à noção de vida, é leite negro,² tingido por sangue e cinzas. De

¹ Tradução de João Barrento e Yvette Centeno (CELAN, 1996, p. 15-19).

² Não se sabe como Celan chegou à expressão *schwarze Milch* (leite negro); porém, a imagem aparece no poema *Ins Leben* (Para a vida), publicado pela primeira vez em 1939 no volume de versos, intitulado *Der Regenbogen* (O arco íris), cuja autora é Rose Ausländer (11.05.1901, Czernowitz – 03.01.1988, Düsseldorf), uma poeta de Czernowitz. Eis a passagem do poema *Ins Leben* na

forma contundente, o poeta nos joga diante desse real da morte, de uma violência instaurada na linguagem, sob o som da música – uma “fuga”, coreografada por uma dança macabra.

Em Levi (1988 [1958], p. 50), encontra-se a descrição dessa mesma coreografia, criada pelos alemães, “a dança dos homens apagados, pelotão após pelotão, voltando e indo em direção à bruma”, homens que marcham como autômatos: “Os alemães conseguiram isso. Dez mil prisioneiros, uma única massa cinzenta; estão programados, não pensam, não querem. Marcham”, nesse ir e voltar do trabalho, hipnotizados pelo “ritmo interminável que mata o pensamento e embota a dor”.

São diversas as referências e relatos de que, nos campos nazistas, algumas atividades eram executadas ao som de músicas, como tangos e fox-trots. “Em Lublin [Campo de Extermínio Maidanek, na Polônia], assim como em muitos ‘campos da morte nazi’, obrigava-se a um grupo de condenados a entoar canções nostálgicas, enquanto outros cavavam fossas” (FELSTINER, 2002, p. 58).

Lembro aqui o relato de Levi (1988 [1958]) sobre a banda de música que penetrava os dias nos campos de trabalhos forçados:

[...] sentimos todos que essa música é infernal. As músicas são poucas, talvez uma dúzia, cada dia as mesmas, de manhã e à noite: marchas e canções populares caras a todo alemão. Elas estão gravadas em nossas mentes: são a última coisa do Campo a ser esquecida: são a voz do Campo, a expressão sensorial de sua geométrica loucura, da determinação dos outros em nos aniquilar, primeiro como seres humanos, para depois matar-nos lentamente (LEVI, 1988 [1958], p. 50).¹

qual encontramos a expressão *schwarzer Milch*: “Apenas no ventre materno da aflição / aflui-me a medida plena do viver. / Ela me alimenta por um longo, turvo tempo / com leite negro e pesado vermute [...] (*Nur aus der Trauer Mutterinnigkeit / strömt mir das Vollmaß des Erlebens ein. / Sie speist mich eine lange, trübe Zeit / mit schwarzer Milch und schwerem Wermutwein.*)” (BOLLACK, 2006, p. 51). Segundo Nauroski (2007), durante o confinamento, em fevereiro de 1944, Paul Antschel conheceu Rose Ausländer, tornando-se amigos. Nessa ocasião, eles puderam ler seus poemas um para o outro e discutir sobre suas produções literárias.

¹ Será “preciso, porém, sairmos do encantamento, ouvirmos a música de fora [...] e como agora, escrevendo, a recio em minha lembrança, depois da libertação, do renascimento (já sem lhe obedecer, sem lhe ceder), para

No verso “cavamos um túmulo [*ein Grab*]¹ nos ares aí não ficamos apertados [*eng*]”, a palavra alemã *eng* – representativa também em outros poemas – sugere que a morte pode ser um alento, já esboçado em um verso do poema de 1939, escrito em homenagem ao Dia das mães, em que a mãe é “purificadora como a morte” (*läutern wie der Tod*).

Shoshana Felman (2000), no artigo “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”, destaca como o poema *Todesfuge* é contingente com relação às diversas formas de apóstrofes e de endereçamentos, mostrando que as interjeições do endereçamento assassino – “você aí e você outros” – são aniquiladoras do *sujeito*, instituindo-o como *alvo* – “atinge-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio”,² e contrastam com o endereçamento desejoso, “que institui o outro como *sujeito do desejo* e, enquanto tal, como *sujeito da resposta*, de uma *resposta* requerida” (FELMAN, 2000, p. 45), como nos versos: “os teus cabelos de ouro Margarete / os teus cabelos de cinza Sulamith”.

Margarete, objeto do desejo de *Fausto* (Goethe), encarnação do amor romântico, “evoca simultaneamente a ampla tradição da literatura melancólica alemã e o anseio afetivo – possivelmente do comandante – por sua amada alemã” (FELMAN, 2000, p. 45); Sulamith,³ “emblema

percebermos o que ela era; para percebermos por qual deliberado motivo os alemães criaram esse ritual monstruoso, e por que, ainda hoje, quando a memória nos restitui uma dessas inocentes canções, o sangue gela em nossas veias e temos consciência de que regressar de Auschwitz não foi pequena sorte” (LEVI, 1988 [1958], p. 50).

¹ Ao tratar da questão do símbolo, em “O simbólico, o imaginário e o real”, Lacan (2005 [1953], p. 36) parte da lápide sobre o túmulo do chefe ou sobre o túmulo de qualquer um para afirmar que “o que caracteriza a espécie humana é justamente cercar o cadáver de algo que constitua uma sepultura, de sustentar o fato de que isso durou. A lápide ou qualquer outro sinal de sepultura merece exatamente o nome de ‘símbolo’. É algo humanizante”. Ao privar uma família de poder dar aos seus uma sepultura, de enterrar seus mortos, é privá-la de poder recobrir a morte simbolicamente – trabalho de luto. De certa forma, “humanizá-la”, dando-lhe um lugar.

² Cabe recordar que a mãe do poeta foi fuzilada no campo da Ucrânia ocupada.

³ “Celan já havia evocado essa figura do *Cântico dos cânticos* no poema *Legende* (1939): ‘És minha irmã, és meu amor’. Sulamith é a amada por excelência, nela se vê o próprio povo judeu: ‘Volta, volta, oh Sulamith; volta, volta, para que possamos ver-te’ (*Cântico*, 7:1). O *Cântico dos cânticos*, lido na Páscoa judaica, supõe uma promessa de retorno ao Sião, e a tradição mística judaica a interpreta como *Shejnah*, a que anda errante com o povo de Israel” (FELSTINER, 2002, p. 71).

feminino, tanto da beleza quanto do desejo, celebrada e admirada no *Cântico dos cânticos*, evoca a melancolia bíblica e literária judaica e o anseio pela judia amada” (FELMAN, 2000, p. 45).

Como destaca Felman (2000, p. 45), os apelos ressoam um no outro; no entanto, carregam uma amarga diferença: “em contraste com os cabelos dourados de Margarete, os cabelos de cinza de Sulamith indica não somente a marca de uma diferença racial entre a moça loira do ideal ariano e o pálido acinzentado da beleza semita, mas o cabelo reduzido a cinzas [...]. O chamado a Sulamith – beleza reduzida a fumaça – está fadado a ficar sem resposta”. Esses últimos versos indicam a não coexistência entre o ideal alemão e o judaico. Ao colocá-los um ao lado do outro, o poeta mostra a impossibilidade de conciliá-los.

Não sem importância é o fato de que esse poema recebeu, como nenhum outro do pós-guerra, a maior atenção do público, principalmente desde sua publicação na Alemanha, em 1952. São raras as vezes em que a poesia tem um efeito dessa magnitude. *Todesfuge* procede de sinais históricos e culturais, por vezes claros, em outros momentos apenas entrevistos. O poema acaba por se revelar como testemunho de um mundo decomposto. Mais adiante, serão apresentadas as diversas críticas estabelecidas em torno desse poema e seus efeitos sobre o transcurso da produção poética de Celan.

Outro elemento fundamental de *Todesfuge*, que compõe a própria estrutura do poema, é a repetição. “Temos aqui o gesto elementar do poema: uma cadência da degradação; um ciclo inescapável, carente de sentido como o que Nietzsche chamara o ‘mais terrível’ aspecto do eterno retorno” (FELSTINER, 2002, p. 67). *Todesfuge* estabeleceu sua própria medida do tempo real. O ritmo e a repetição se tornaram sistemáticos; não há maneira de escapar, sendo essa a forma metafórica pela qual o poema estabelece e transmite essa experiência. “Pela manhã, ao meio dia, à tarde e a noite: as próprias reiteraões do poema confirmam a fatalidade do *universo concentracionário*” (FELSTINER, 2002, p. 73, grifos do autor). Essa temática da repetição, que aparece não apenas nesse poema, mas ao longo da lírica celaniana, será mais amplamente discutida e aprofundada nos capítulos subsequentes, num enlace com os postulados freudianos e lacanianos.

“Então, de pronto, esta repetição vai criando um vazio na mente que faz com que resulte mais fácil traduzir o poema [...]” (FELSTINER, 2002, p. 73). Essa frase de Felstiner, desde sua posição como tradutor, indica, por sua vez, o vazio instituído pelas repetições. Diria que esse é um efeito criado pelo ritmo do poema, efeito dessa escritura, que quer

poder transmitir o desconcerto vivido no “universo concentracionário”; diria mais, trata-se mesmo de uma fratura entre pensamento e percepção, como se o pensamento ficasse foracluído. Como bem indicou Levi (1988 [1958], p. 50), ao escrever que, nos campos, os homens marchavam como autômatos, ao som da música repetitiva, indo e voltando do trabalho, marchavam hipnotizados por um “ritmo interminável que mata o pensamento”.

Por outro lado,

Se Todesfuge não conseguira ser mais que uma repetição compulsiva, não haveria outra coisa a retornar sem remédio, uma e outra vez, a reproduzir o trauma. Assim, pois, se quebra a estrutura semelhante à fuga. Novamente começa uma estrofe com *Schwarze Milch* [Leite negro]. Mas, ao contrário de dizer “o bebemos”, a voz fala agora diretamente ao “leite negro”: *wir trinken dich* (te bebemos). Para quem falam aqui? Enfrentar-se com o leite negro – se trata por acaso da fumaça do crematório? – parece um começo de resistência (FELSTINER, 2002, p. 70).

O poema *Todesfuge* apresenta-se ele mesmo como uma repetição compulsiva dos acontecimentos vividos nos campos de extermínio. O traumático retorna na linguagem do poema como uma tentativa de dar-lhes forma. Essa seria uma das vias em que a repetição surge como resistência, como combate ao trauma. Ao propor a linguagem como a via para a concretização desse enfrentamento, Celan faz com que o poema seja ele mesmo uma repetição compulsiva, criando um espaço para uma representação possível do traumático.

Interessante observar que, na gravação feita por Celan de *Todesfuge*, em um determinado momento de sua leitura, o poeta suprime uma parte do poema. Incidente insólito, para alguém que falava com tamanha precisão, cujos versos eram recitados sem relaxar o ritmo nem a tensão; porém, não surpreendente, quando pensamos, com Freud, nos atos falhos e lapsos de linguagem. Na referida leitura, no primeiro dos três versos, depois de *ihr andern* (os outros), no lugar de dizer *singet und spielt* (cantem e toquem), Celan antecipa a frase que vem dois versos depois, a seguir de um segundo *ihr andern* (os outros), e diz: *spielt wieter zum Tanz auf* (continuem a tocar para a dança).

O lapso ocorre diante dos versos “cantem e toquem / leva a mão ao ferro que traz à cintura balança-o azuis são os seus olhos / enterrem

as pás mais fundo”. O que o teria produzido? Em certa ocasião, quando perguntado por amigos sobre qual trabalho ele havia feito quando fora prisioneiro nos campos, ele disse: “Cavar!”. Também recordamos outro poema em que Celan refere outro elemento, não o ferro, como aqui, mas o chumbo: “O coração da minha mãe foi ferido por chumbo”.¹ Essa é uma alusão ao assassinato da mãe, fuzilada por bala de chumbo. Estamos diante de um limite, já que não podemos fazer as associações pelo sujeito, essas são apenas formulações traçadas a partir desse mergulho em profundidade no campo da escrita do poeta. O que se passou ali para ele, desconhecemos.

¹ Poema *Espenbaum* (Álamo), escrito em 1945 e publicado três vezes em 1948.

2. DE UMA FUGA AO ESTREITAMENTO

*Mas vá com a arte
em sua mais particular
estreiteza. E se liberte.*
Paul Celan¹

Analisar o movimento instaurado pela produção poética permite-nos visualizar os efeitos do ato de escrita sobre a própria escritura. Nesta parte, procurarei desdobrar o que proponho como um tempo da poética celaniana situado *entre* os poemas *Todesfuge* (Fuga sobre a morte, 1944-45) e *Engführung* (Stretto, 1958) com o intuito de apresentar o que sugiro como um ponto de torção realizado a partir da escrita, como movimento e efeito desse ato.

2.1 Escrever para nomear

Nos anos iniciais, é possível observar uma escrita mais figurativa, composta por representações, que se utiliza de metáforas para traduzir a dor e o sofrimento, não apenas pessoal, mas de uma coletividade. Depois de transpor as fronteiras, partindo de Czernowitz para Bucareste, o primeiro poema data de 1945 e se intitula *Ein Lied in der Wüste* (Uma canção no deserto). Nele, o poeta faz referência a elementos que indicam a travessia do deserto empreendida pelos israelitas, guiados por Moisés, após o êxodo do Egito, e remete à canção cantada durante essa travessia.²

Do período em que estive em Bucareste, de final de abril de 1945 a dezembro de 1947, além dessas representações, surgiam jogos de palavras e jogos linguísticos, feitos em parceria com seus amigos. Nesses anos, Celan fez parte da vanguarda surrealista de Bucareste. Sabe-se também que, quando estudante, ele já havia se entusiasmado com Paul Éluard (14.12.1895, Saint-Denis – 18.11.1952, Charenton-le-Pont) e outros surrealistas. A proliferação desses jogos se fazia presente nesse período logo posterior àqueles acontecimentos, num tempo aparentemente livre, portando a angústia de um pós-guerra.

Celan, que já tinha certa familiaridade com a tradução desde a adolescência, retomou o trabalho como tradutor em Bucareste. Nesse

¹ Fragmento de *Der Meridian* (CELAN, 2009, p. 181).

² A palavra hebraica *Bamidbar* pode ser traduzida por “no deserto”, título do quarto Livro de Moisés, o qual trata do momento em que o Senhor falou a Moisés no deserto de Sinai.

período, trabalhou na versão de quatro parábolas de Kafka para o romeno: *Diante da lei* (*Vor dem Gesetz*); *Excursão às montanhas* (*Der Ausflug ins Gebirge*); *Uma mensagem imperial* (*Eine kaiserliche Botschaft*); e *O passageiro* (*Der Fahrgast*). É possível constatar a influência desse trabalho sobre a prosa celaniana dessa época. Não apenas com Kafka, mas também quando trabalhava na tradução de outros escritores de sua preferência, é possível observar a influência que o trabalho como tradutor produzia em sua própria criação poética. Para Celan, a tradução constituía inclusive uma parte essencial de sua tarefa poética.

Desse período – com Kafka –, nos anos de 1946 e 1947, surge a escrita de parábolas. Vale apresentar aqui um trecho de um desses escritos. Trata-se de um giz que salta de um lado a outro sobre a tábua do mundo: “Sem fazer ruído, um giz dá saltos sobre a terra enegrecida, tomba, segue girando através do tabuleiro inacabável, detém-se, olha ao seu redor, não percebe ninguém, segue seu caminho errante, escreve”. Mais adiante, prossegue: “o caminho é distante; a superfície, não escrita”:

Apareceu um homem, um caminhante; segue a pegada que brilha com *flashes* de luz. Neve, pensa, mas sabe que não é neve, ainda que estejamos em pleno dezembro. No entanto, segue pensando que seja neve, e sorri, porque sabe que é outra coisa e que não tem nome para ela. Não há dúvida de que ontem fora o dia dos espelhos. Quando se aproximou da janela para verificar se a deixara aberta durante toda a noite – pois ninguém havia estado ali nessa noite de espera – viu que estava fechada, trancada por fora, teria que ter intervindo uma mão, uma mão hábil, silenciosa (tinha o sono leve, havia aguardado, mas não ouvira nada). Assim, pois, a mão, a qual temera há tanto tempo, viera precisamente hoje e havia fechado a entrada que conduzia a ele. Olhou-se no cristal, não obstante, e viu que vestira um agasalho, ainda que não tivesse previsto sair a deambular – Oh! Por isso não viera ninguém, porque havia deitado vestido, pronto para sair em viagem! – e ao ver mais de perto, descobriu que deixara o agasalho por cima do corpo desnudo e o abotoara, o agasalho possuía inumeráveis botões, e, que estranho: cada botão era um cubo de cristal

em cujo interior ardia uma luz, e, se olhássemos melhor – Oh, Deus! Era ele mesmo. Também estes cubos eram espelhos!

– E, todavia, mais terrível: não era ele, quer dizer, não era sua figura inteira, senão tão somente sua cabeça, um pouco virada e com os olhos fechados.¹

Esta parábola alude, da mesma forma que a errância judaica, à errância da escrita. Com Lacan (2003 [1971-1972], p. 20-21), podemos pensar na letra que “[...] volta ao lugar do significante que retorna. Ela vem marcar um lugar de um significante que é um significante que vagueia, que pode vagar por toda parte”. Essa errância do significante parece constituir uma modalidade de amarração possível e de circunscrição de um vazio. Mas indica também que não somos senhores em nossa própria morada, não dominamos os significantes. Essa ideia de algo que escreve no escritor, como o giz saltitante cujos traços são talhados na tábua do mundo, também é sugerida por outros poetas, a exemplo de Fernando Pessoa (1995, p. 391): “Depois de escrever, leio... / Por que escrevi isto? Onde fui buscar isto? / De onde veio isto? Isto é melhor que eu... / Seremos nós, neste mundo, apenas canetas / com que alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos?”. Esse lugar outro determina que algo se escreve no e pelo escritor, ultrapassando-o: “isso é melhor que eu”.

Nessa parábola de Celan, um novo inverno é referido, mas que inverno será esse, depois de tantas perdas sob a neve ucraniana? Neve? Não é neve, “sabe que é outra coisa”, mas ainda não tem *nome* para ela. Segue seu caminho, portanto, com a escrita, buscando representar, *nomear* aquilo que ainda está sem forma, sem um nome. Essa será a função da escrita em Celan: nomear o inominável.

“Ontem fora o dia dos espelhos”. Dos “cristais quebrados”² poderíamos perguntar. À maneira talmúdica³ nos permitimos ler o texto

¹ Celan, citado por Felstiner (2002, p. 87).

² A *Noite dos cristais* (*Kristallnacht*) foi o primeiro massacre organizado pelos nazistas, ocorrido no dia 9 de novembro de 1938, em Berlim. Nessa noite, Paul Antschel encontrava-se no trem, em direção à França, onde iria iniciar seus estudos em medicina. Justamente nessa noite o trem em que ele se encontrava cruzou por Berlim, conforme anteriormente referido na nota nº 3, p. 15.

³ A leitura da *Talmude*, o conjunto da produção literária do Texto bíblico, realizada pelo talmudista implica uma traição: “O talmudista é, por princípio, um ‘traidor’ de toda e qualquer ‘leitura’ imutável, isto é, religiosa – que impeça

celaniano, interpretá-lo, sem fechar qualquer significação, pois o texto é aberto, errante, caminhante, e segue se escrevendo “na tábua do mundo”, sobre a superfície ainda não escrita. Segue em direção a algo, busca encontrar um caminho, um caminho a seguir pelo mais estreito, como Celan dirá mais adiante. Encontramos nessa passagem sobre os espelhos e os cristais a referência ao despedaçamento da imagem do corpo, fragmentada em um espelho que não oferece uma totalidade imaginária à qual se reconhecer, porque este também está fragmentado. Assim como os cristais, os espelhos foram quebrados. Para enfrentar essa fragmentação, há que seguir escrevendo.

Em *Der Sand aus den Urnen* (A areia das urnas), escrito em 1946, é a arte mesma que se vê corrompida. A areia podendo indicar a migração de um povo através do deserto, sua multiplicada semente, a extinção de sua vida: areia como cinzas nas urnas.

Verde-mofo é a casa do esquecimento.
 Diante de cada porta flutuante azuleja teu cantor
 decapitado.
 Ele faz rufarem para ti os tambores de musgo e
 amarga vulva;
 com artelho supurado risca na areia tua
 sobrançelha.
 Desenha-a mais comprida do que era, e o
 vermelho de teus
 lábios.
 Enches aqui as urnas e degustas teu coração.¹

Os fugitivos romenos começavam a ser enviados da Hungria e, ao chegarem à Romênia, eram detidos e fuzilados. Em dezembro de 1947, Celan fugiu de Bucareste, sem documentos, levando apenas uma mochila cheia de poemas, em uma viagem difícil e perigosa. Conseguiu chegar a Viena, onde chegaram também, naquele ano de 1947, 40 mil judeus romenos. Levando consigo uma carta de recomendação de seu mentor Alfred Margul-Sperber (23.09.1898, Storozynetz (Bucovina) – 03.01.1967, Bucareste) para Otto Basil (24.12.1901, Viena – 19.02.1983, Viena), importante editor austríaco, a poesia de Celan teve

a produção de pensamentos. Ele se pergunta sobre o que lê e, por essa via, extrai dizeres outros, nunca os mesmos. Trata-se [...] de garantir a lei anti-idolátrica do segundo mandamento e o ateísmo da escritura. A luta contra a idolatria evita a ilusão da posse do sentido” (FUKS, 2000, p. 119).

¹ Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 18-19).

em Viena certo êxito. Basil publicou uma ampla seleção de seus poemas em uma revista de vanguarda, enquanto outros o ajudavam a organizar a publicação de um livro e a fazer leituras em uma rádio vienense.

Nessa ocasião, conheceu o pintor surrealista Edgar Jené (04.03.1904, Saarbruecken – 15.06.1984, La Chapelle St. André), do qual se tornou amigo. Colaborou na organização de uma exposição de pintores surrealistas e ofereceu uma primeira leitura em público, em março de 1948. Em Viena, conheceu a também escritora Ingeborg Bachmann, que se tornou sua amante e amiga, com que manteve uma correspondência de 1948 a 1967.

No começo de 1948, assim como o fizera ao chegar a Bucareste,¹ escreveu o poema *In Ägypten* (No Egito),² trazendo a lembrança do *Êxodo*. O poema, escrito em Viena em 23 de maio de 1948, foi dedicado a Ingeborg Bachmann:

Deverás dizer ao olho da estrangeira: seja como
 água
 Deverás buscar no olho da estrangeira às que
 sabes na água
 Deverás chamá-las, que saiam da água: Ruth!
 Noêmia! Miriam!
 Deverás adorná-las quando te deitas com a
 estrangeira.
 Deverás adorná-las com o cabelo de nuvens da
 estrangeira
 Deverás dizer à Ruth, à Miriam e à Noêmia:
 Veja, eu durmo com ela!
 Deverás adorná-la com a dor por Ruth, por
 Miriam e Noêmia.
 Deverás dizer à estrangeira;
 Veja, eu dormi com elas!³

O poema aborda a dimensão do encontro com o estrangeiro, da dor proveniente tanto desse encontro, como daquilo que é deixado para trás. Os nomes⁴ bíblicos citados pelo autor, assim como sua expressão

¹ Quando chegou a Bucareste, em 1945, escreveu o poema *Ein Lied in der Wüste* (Uma canção no deserto).

² *In Ägypten*, traduz a palavra hebraica *D'mitsrayim*, que denota a escravidão e o exílio.

³ Traduzido por Bertrand Badiou (BACHMANN; CELAN, 2011, p. 23).

⁴ Ruth Lackner, Miriam e Naomi eram amigas de Celan na Romênia, em contraposição à estrangeira (*Fremde*).

por meio de mandamentos, fazem retornar as dores de um povo que precisou deixar seu território. Assim o fez Celan, como tantos outros.

No tempo vivido em Viena, conquistou amigos como Edgar e Érica Jené (1907-1988), os escritores Milo Dor (07.03.1923, Budapeste – 05.12.2005, Viena) e Klaus Demus (30.05.1927, Viena) e o poeta Alfred Gong (14.08.1920, Czernowitz – 18.10.1981, New York City). No entanto, Viena era uma cidade dividida, com poucas possibilidades de um emprego adequado e de prosseguir seus estudos. Ali Celan não encontrou o que havia esperado. Em um de seus poemas desse período, ele disse: “canto frente a estranhos”.

Por fim, escreveu *Corona* (Corona, 1948), inspirado no poema de Rilke, *Herbsttag* (Dia de outono). Celan o teria escrito para Ingeborg Bachmann:

Da mão o outono me come sua folha: somos
amigos.
Descascamos o tempo das nozes e o ensinamos a
andar:
o tempo retorna à casca.

No espelho é domingo.
no sonho se dorme,
a boca não mente.

Meu olho desce ao sexo da amada:
olhamo-nos,
dizemo-nos o obscuro,
amamo-nos como ópio e memória,
dormimos como vinho nas conchas,
como o mar no raio sangrento da lua.

Entrelaçados à janela, olham-nos da rua:
já é tempo de saber!
Tempo da pedra dispor-se a florescer,
de um coração palpitar pelo inquieto.
É tempo do tempo ser.

É tempo.¹

Esse último poema de Viena, publicado em 1952 no livro *Mohn und Gedächtnis* (Ópio e memória), indica que o amor não se presta mais

¹ Tradução de Flávio Kothe (CELAN, 1977, p. 19).

como conforto e lugar para o esquecimento. “Separação e sofrimento fazem parte do amor, que, nessa concepção, não deve servir de ópio para esquecer milhões de mortos: a paixão amorosa não é alternativa para a negatividade histórica”.¹ Por outro lado, sugere que já é tempo de que a pedra, símbolo da dor e do emudecimento, bem como da memória, possa florescer.

Em julho de 1948, mudou-se para Paris.

Ao contrário de muitos judeus, que se dirigiam para o Estado de Israel, cuja fundação data justamente de maio de 1948, Celan dirigiu-se ainda mais para o oeste. Acerca disso, escreve a seus parentes em Israel, em agosto de 1948: “Talvez eu seja um dos últimos que devam viver até o final o destino da intelectualidade judia na Europa”.² Parece assumir uma responsabilidade, um compromisso ético, como poeta, judeu, de língua alemã: “Não há nada no mundo que faça com que um poeta deixe de escrever, nem sequer quando é judeu e a língua de seus poemas é o alemão”.³

Logo após chegar a Paris, Celan escreve o poema *Auf Reisen* (Em viagem), em julho de 1948:

Há um momento em que te converte a poeira em
comitiva,
tua casa em Paris em local de sacrifício de tuas
mãos,
teu olho negro em negríssimo olho.

Há uma granja que guarda uma parelha para teu
coração.
Teu cabelo quer voar quando viajas – mas está
[proibido].
Os que permanecem e acenam, não sabem.⁴

Enfrentando dificuldades para escrever, em outubro desse ano, Celan dirigiu-se ao editor suíço Max Rychner (08.04.1897, Lichtensteig – 10.06.1965, Zurique), dizendo que havia passado novamente meses sem escrever, porque algo inominável o paralisava. Acrescentou que era

¹ Comentário do tradutor Flávio Kothe (CELAN, 1985, p. 22).

² Carta de 2 de agosto de 1948, citada por Lauterwein (2005, p. 88).

³ Celan, citado em Paul Schallück, “Schwarze Milch der Frühe”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 de abril de 1953.

⁴ Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 35).

como se estivesse vivendo a parábola de Kafka, *Ante a lei*, quando uma porta de abre, ele sente vacilar tanto tempo, até que ela volta a se fechar.

Ao final de 1949, Celan diria que esse ano tinha sido um período obscuro, de *sombras*, em que muitas vezes viu-se com as mãos atadas. Em uma carta ao amigo Jené, disse que não conseguia seguir escrevendo, devido às sequelas dos transtornos sofridos na juventude.

2.2 *Affaire Goll*

Em meio a esse período de dificuldades para escrever, no qual trabalhava como intérprete, tradutor, lecionava alemão, estudava filologia e literatura alemã na École Normal Supérieure, Celan, por sugestão de seu mentor Alfred Margul-Sperb, conheceu Yvan Goll, poeta bilíngue, de origem alsaciana, que pertencera aos círculos dos expressionistas e dos surrealistas.

Yvan encontrava-se hospitalizado em Paris, com leucemia, e viveria apenas quatro meses após seu primeiro encontro com Celan, que ocorrera no início de novembro de 1949. Apesar de pouco tempo, logo se estabeleceu uma intensa amizade entre os escritores. Yvan e sua esposa, Claire, também eram judeus, cujos nomes de nascimento eram Isaac Lang (29.03.1891, Saint-Dié – 27.2.1950, Paris) e Clarisse Liliane Aischmann (29.10.1891, Nürnberg – 30.05.1977, Paris). Assim como Paul, Claire também perdera a mãe em um campo de extermínio nazista. O casal solicitou a Celan que traduzisse para a língua alemã a obra francesa de Goll. As primeiras traduções foram recebidas por Yvan com entusiasmo.

Entretanto, passados dois anos do falecimento do escritor, Claire Goll iniciou um processo de acusações públicas, e por fim judiciais, contra Celan. Discordava da maneira como Paul havia traduzido a obra de seu marido e, posteriormente, acusou-o de plágio. Esse processo, apesar do apoio obtido por Celan de seus amigos, como Nelly Sachs (10.12.1891, Berlim – 12.05.1970, Estocolmo), Hans Magnus Enzensberger (11.11.1929, Kaufbeuren), Peter Szondi (27.05.1929, Budapeste – 09.11.1971, Berlim) e Ingeborg Bachmann, e do meio literário, bem como jurídico, resultou em uma aflição constante. Como se esses episódios tivessem adquirido a força do vivido traumático. Até a data de seu suicídio, em abril de 1970, o poeta viveu atormentado pelo fantasma dessas acusações, vividas como um retorno do antisemitismo.

Isso se justifica pelo fato de a viúva de Yvan Goll, apesar de também judia, em seu procedimento de difamação contra o poeta, ter chegado a dizer que a morte dos pais de Celan nos campos de

extermínio teria sido uma invenção deste. Dessa forma, com os pais duplamente assassinados, real e simbolicamente, e tendo Claire conquistado apoio na sua campanha de difamação de intelectuais alemães com um passado nazista, “como Rainer Kabel, doutorando de Friedrich Wilhelm Wodtke, que, durante o nazismo, defendera uma cultura alemã de “sangue puro”, Curt Hohoff e Hans Egon Holthusen” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 135), Celan viu ressurgir um ódio antissemita.

Claire Goll assumiu a tarefa de publicação e tradução da obra de seu marido, preocupando-se em retirar ao máximo toda referência ao aspecto judaico de seus escritos. Esse seria um típico caso de auto-ódio judaico, característico de certos judeus que tinham emigrado. Talvez por essa razão, Celan tenha passado a expressar em seus escritos, posteriormente, algo que alimentava um retorno ao Leste Europeu, em busca, quem sabe, de poder sustentar não apenas sua judeidade, mas de uma coletividade.¹ Sustentar a posição do judeu implica em poder lutar por uma outridade. Não por acaso, o projeto poético que Celan irá estabelecer terá como eixo de sustentação a poesia como um endereçamento ao outro, um tu (*Du*) ao qual se dirigir. O *tu* será sempre o lugar por excelência do estrangeiro.

2.3 Poemas que vão ao encontro: primeiras publicações

O começo dos anos de 1950 foi caracterizado pelo anseio de ver seus poemas publicados. Nessa luta, Celan chegou a referir que por vezes sentia-se preso a eles, ora sendo seu prisioneiro, ora seu carcereiro,² tendo que enfrentar “o céu e seus abismos”: esse foi seu desabafo, quando um editor alemão recusou sua nova série de poemas.

A primeira publicação de *Der Sand aus den Urnen* (A areia das urnas, Viena, agosto de 1948), que havia ficado sob os cuidados do amigo Edgar Jené, foi demasiadamente criticada por Celan, tanto pela má qualidade do papel e da encadernação, quanto pela quantidade de erratas; algumas das quais chegavam a alterar o sentido dos escritos. Passados três anos da publicação, menos de 20 exemplares tinham sido vendidos. Celan, então, solicitou que o livro fosse retirado do mercado.

Por outro lado, como vimos, seu primeiro projeto importante como tradutor lhe cobrou um desgaste muito desfavorável. No entanto,

¹ Este aspecto será discutido no capítulo 6, em *A escrita como condição estrangeira* (p.184-193).

² Carta ao editor austríaco Ludwig von Ficker, em fevereiro de 1951.

nessa época, publicou traduções de poetas surrealistas romenos e franceses, em uma revista surrealista, mesmo que já tivesse começado sua ruptura com esse Movimento. Nessa mesma edição, foi publicado o poema *Kristall*, que rememora a *Kristallnacht* (Noite dos cristais) nazista, a ruptura:

Não procura nos meus lábios tua boca,
 não diante da porta o forasteiro,
 não no olho a lágrima.

Sete noites acima caminha o vermelho ao
 vermelho,
 sete corações abaixo bate a mão à porta,
 sete rosas mais tarde rumoreja a fonte.¹

Sete: número messiânico na tradição judaica.² Para Celan, “nas rosas se fundiam a vulnerabilidade e a beleza, tanto se fossem líricas (‘uma hora de rosa’ pendia das ‘cordas de uma harpa demasiado aguda’), como se tivessem um caráter judaico (uma arca que guardava a ‘estirpe das rosas’) do inverno de 1946” (FELSTINER, 2002, p. 105). Em 1950, Celan compôs esse poema sobre sua mãe em um país de fontes: a Bucovina, sua pátria. Fontes e poços povoam os poemas celanianos do pós-guerra, plenos de nostalgia e de perdas. Já em 1952, o poeta fala à mãe, recordando as amêndoas dos pães e pastéis que ela preparava:

Conta as amêndoas
 conta o que era amargo e te mantinha desperto,
 conta-me entre elas:

Procurei os teus olhos quando os ergueste e
 ninguém te olhou,
 estendi aquele secreto fio
 por onde o orvalho que imaginaste
 escorreu para os jarros
 guardados pela palavra que nenhum coração
 acolheu.

¹ Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 37).

² Para os judeus, o número sete está presente em um dos principais objetos do culto, a *Menorah*, o candelabro de sete braços. As sete velas da *Menorah* são acesas antes da oração do *Shabat*, quando tem início o descanso do dia sagrado, o sábado.

Só aí entraste plenamente no nome que é o teu,
 te dirigiste para ti a passo firme,
 vibraram livres os martelos na armação dos sinos
 do teu silêncio,
 veio de encontro a ti o que escutaste,
 envolveu-te também o braço da morte,
 e fostes a três pela noite fora.

Torna-me amargo.
 Conta-me entre as amêndoas.¹

A amêndoa possui um forte significado judaico, recorda a canção iídiche “Passas e amêndoas”, da opereta de Goldfaden, *Shulamis*, que fala de Sião. “As amêndoas, que cedo florescem em Israel, com seus frutos doces e amargos, ovais como os olhos, denotam, agora para Celan, o judeu” (FELSTINER, 2002, p. 109). A *menorah* dos israelitas no deserto está ornada de flores de amêndoas. Segundo Felstiner (2002), quando Deus chamou o profeta Jeremias, ocorre um jogo com a palavra hebraica *shaked* (amêndoa), que prova a vontade do Senhor: “pois estarei vigilante (*shoked*) sobre minha palavra para assim fazê-lo (*Jeremias* 1,1)”.

Cabe destacar, ainda, outra referência importante para o poeta, trata-se do escritor Ossip Mandestam, em cujo nome também se pode ler a palavra “amêndoa” (*Mandel*). Mais adiante, Celan irá dedicar o livro *Die Niemandrose* (Rosa de Ninguém, 1963) ao poeta russo, “o grande modelo para Celan e que também havia sido acusado de plágio” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 135).

Nesse poema de 1952, no primeiro verso, há uma confluência entre a promessa divina, o amargo da amêndoa e o estado de vigília sobre a palavra. Intento do poeta em poder nomear, em meio a tantas atrocidades, anseio de contato com um tu, que aparece repetidamente: “Só aí entraste plenamente no nome que é o teu, / te dirigiste para ti a passo firme”. Essa palavra, *Name* (nome), aparece muitas vezes na obra de Celan.

Interessante o fato de que Celan frequentemente sustenta sua referência à língua alemã como sendo essa a sua pátria. É na vigilância e referência à palavra que se dá um lugar de nomeação. Assim como ele, afirmou nosso poeta Caetano Veloso, na sua música *Língua*: “A língua é

¹ Tradução de João Barrento e Yvette Centeno (CELAN, 1996).

minha pátria. E eu não tenho pátria, tenho mátria. E quero frátria”.¹ Buscar a frátria, o *outro* ao qual se dirigir, também foi o movimento de Celan.

Após a escrita de *Zähle die Mandeln* (Conta as amêndoas, 1952), Celan dirigiu-se pela primeira vez, desde 1938, à Alemanha, convidado por Ingeborg Backmann e seus amigos austríacos, para participar de uma reunião do Grupo 47. Esse grupo, que reunia escritores, fora fundado após a guerra, com o intuito de reunir novas vozes na literatura alemã. De ambos os lados, erigiram-se barreiras àquele encontro, por parte de Celan havia certa curiosidade sobre o que teriam esses jovens alemães a dizer, sobre o que poderiam falar: “Sobre a Volkswagen?”, por parte do grupo existia uma crítica em relação a todos os escritos do pós-guerra, com um posicionamento favorável a uma poesia “engajada” e avesso à poesia “pura”.

Dessa forma, a leitura de “Uma canção no deserto”, “No Egito”, “Conta as amêndoas” e “Fuga sobre a morte”, feita por Celan, em maio de 1952, não obteve bom êxito. Alguns escritores repetiam com sarcasmo: *Schwarze Milch der Frühe* (“Leite negro da madrugada”). O organizador do Grupo comentou que o poeta havia recitado como se estivesse na sinagoga, usando um tom de voz baixo. Outros ainda afirmaram que sua poesia era incompreensível e não engajada. Em contrapartida, uma rádio alemã interessou-se em fazer uma emissão com seus poemas e uma editora firmou com ele um contrato para publicação. Celan, em ocasião posterior, iria se referir ironicamente ao Grupo 47 como “esses jogadores de futebol”.

2.4 Fala tu também: fala sombras

Em dezembro de 1952, produziram-se dois acontecimentos importantes na vida de Celan: casou-se com a artista gráfica Gisèle Lestrangé; e um editor de Stuttgart publicou *Mohn und Gedächtnis* (Ópio e memória). O livro contém os poemas escritos entre 1944 e 1952, incluindo parte dos poemas publicados em Viena em 1948, assim como *Todesfuge*, em uma sessão especial, e encerra com “Conta as amêndoas”. O título do livro foi retirado do poema *Corona* (1948), as “papoulas do esquecimento”, e alude às sementes de papoula, utilizadas nas festas judias de sua infância, na *challah* (o pão sabático).

¹ Canção “Língua”, de Caetano Veloso, gravada no álbum “Velô” pela gravadora Philips/Polygram, lançado em outubro de 1984.

Fazem parte de *Mohn und Gedächtnis* (Ópio e memória) os poemas: *Der Sand aus den Urnen* (A areia das urnas), *Corona* (Corona), *Todesfuge* (Fuga sobre a morte), *Kristall* (Cristal), *Ich bin allein* (Estou só), *Vom blau, das noch sein Auge sucht* (Do azul que ainda busca seu rosto), *Wer sein Herz aus der Brust reißt* (Quem arranca do peito seu coração), *Auf Reise* (Em viagem), *Die Krüge* (Os cântaros), *Nachts, wenn das Pendel der Liebe schwingt* (À noite, quando o pêndulo do amor oscila), “Em vão”, “Um ranger de botas”, “Das pombas a mais alva”, “Ressaca”, “Silêncio!”, *Die Hand voller Stunden* (Com a mão cheia de horas), *Halbe Nacht* (Semi-noite), *Espenbaum* (Álamo), *Erinnerungen an Frankreich* (Lembrança da França), *Chanson einer Dame im Schatten* (Canção de uma dama na sombra), *Die Jahre von dir zu mir* (Os anos de ti para mim), *Lob der Ferne* (Elogio ao longínquo), *Spät und Tief* (Tardio e profundo) e *Zähle die Mandeln* (Conta as amêndoas).

A partir das primeiras publicações e das leituras públicas, começaram a surgir as primeiras críticas ao texto celaniano. Paul as aguardava com atenção; queria saber sobre a recepção de seus poemas na Alemanha. Nem todas as críticas eram favoráveis. Falava-se que os poemas eram repletos de imagens, com terna beleza e profundidade. Alguns críticos confundiam certos elementos da sua história pessoal, como, por exemplo, referindo-se a ele como poeta vienense. Seus poemas foram considerados *poésie pure*, comparáveis aos quadros de Marc Chagall, à poeta judia alemã Else Lasker-Schüler, Georg Trakl e Mallarmé.

O poeta cristão, Heinz Piontek, ao contrário, não considerava a poesia de Celan comparável aos quadros de Chagall, e pedia ao poeta que somente publicasse quando tivesse algo que “verdadeiramente lhe ardesse sob as unhas, não seus *études* e exercícios de dedos”. Para Piontek, os poemas celanianos apresentavam a “doce cadência francesa e o esplendor dos Bálcãs, a sugestividade da *chanson* e as modulações da melancolia. Vivem totalmente da metáfora... A realidade é transportada para a linguagem secreta da poesia” (FELSTINER, 2002, p. 119).

Sentindo-se atingida pela atenção que havia produzido a publicação de “Ópio e memória”, Claire Goll dirigiu uma “Carta aberta” a vários editores, escritores e críticos alemães, em 1953, na qual dizia “revelar” os “empréstimos” tomados por Celan da obra de Yvan Goll, e o acusava de aproveitar-se de elementos de sua escrita, assimilando-os com habilidade. Para tal, Claire apresentava trechos paralelos das obras dos dois autores. No entanto, suas acusações não se sustentavam e,

inclusive, havia passagens de Celan que tinham sido escritas em datas anteriores aos escritos de Goll. No que se refere ao caso Goll, não temos registros sobre a reação de Celan nesse período; mais tarde, no entanto, ele o recordará com amargura.

Em 1954, após a “Carta Aberta” da viúva Goll, o escritor e crítico literário alemão Curt Hohoff dirigiu duras críticas a Celan, em um artigo intitulado *Flötentöne hinter dem Nichts* (Sons de flauta atrás do nada), no qual se referia ao escritor como “o tardio discípulo de Yvan Goll”. Um ano depois, Hohoff voltou ao ataque, publicando poemas de Goll em cima de outros semelhantes de Celan, e comentava sobre a poética celaniana que a palavra e a imagem dos poemas eram de segunda mão, mas poeticamente elaborados.

Peter Szondi (2005), escritor judeu e amigo de Celan, em resposta a essas acusações escreveu o artigo intitulado *Empréstimo ou difamação: uma disputa sobre Paul Celan*, no qual esclarece ponto a ponto as comparações feitas por Hohoff, e também pelo germanista Richard Exner, entre os textos de Celan e de Yvan Goll, em especial *Traumkraut*, publicado postumamente, em 1951. Não se trata de trazer aqui a discussão feita no artigo, mas fica muito claro que os trechos da obra de Celan citados para acusá-lo de plágio tinham sido escritos, e publicados em Viena em 1948, em um tempo anterior ao primeiro encontro do poeta com Goll e sua obra, no final de 1949. Segundo Szondi, era provável, no entanto, que Celan tivesse apresentado a Goll seus poemas de 1948.

Em 16 de setembro de 1953, Celan escreveu o poema *Die Winzer* (Os vindimadores),¹ dedicado aos amigos Nani e Klaus Demus. Cabe salientar que Klaus Demus atuou como advogado de defesa de Celan no caso Goll:

Eles colhem o vinho de seus olhos,
recolhem todo o vivido, e também este:
deseja-o a noite,
a noite, a que estão recostados, a muralha,
exige-o a pedra,
a pedra, sobre a qual sua muleta fala
ao silenciar a resposta –
sua muleta, que uma vez,
uma vez no outono,

¹ O poema *Die Winzer* (Os vindimadores) foi publicado no livro *Von Schwelle zu Schwelle* (De limiar em limiar), em 1955.

quando o ano incha até a morte, como uva,
 uma vez fala através do calado, ao fundo,
 no poço do pensado.

Eles colhem, recolhem o vinho,
 prensam o tempo como seus olhos,
 adegam o gotejante, o vivido,
 no sepulcro do sol, e o preparam
 com mão noctiforte:
 a que, mais tarde, aspira sedenta –
 uma oca tardia, parecida com a sua:
 ao cego, retorcida e aleijada –
 boca a que a poção do profundo espuma, ao
 descer o céu ao mar ceroso,
 para de longe alumiar, como coto de luz,
 quando, afinal, o lábio se molha.¹

Esse poema está envolto pelo clima do outono. A expressão *Sie herbsten* (eles colhem, vindimam) deriva da palavra alemã *Herbst* (outono). Sabemos que o outono, na lírica celaniana, é a estação das perdas. Nesse poema, a colheita da uva recolhe o “chorado”, o “pranteado”, que seria uma possível tradução para a palavra alemã *Geweinte*.²

“Os vindimadores”, quem seriam eles? São eles os que cavam e bebem o leite negro... em *Todesfuge*. Eles colhem, recolhem, vindimam, embodegam o vinho... “Eles colhem o vinho de seus olhos”, aqui, como no poema de 1952, *Zähle die Mandeln* (Conta as amêndoas), a palavra *Augen* (olhos) quer representar os olhos – amendoados – dos judeus mortos. Dirigindo-se à mãe, o poeta diz: “Procurei os teus olhos quando os ergueste e ninguém te olhou”.

Em um caderno de notas, Celan havia inicialmente intitulado o poema *Die Winzer* (Os vindimadores) como: *Die Menschen* (Os seres humanos). Para os nazistas, a palavra *Mensch* (ser humano) excluía os judeus, mas em ídiche, *mensch* designa uma pessoa decente. Para Celan, *Menschen* e *Juden* seriam intercambiáveis. De acordo com Felstiner (2002, p. 137), em um poema de 1962, Celan escreve: “este errante [...] os homens e judeus”. *Die Menchen* são mortais, vulneráveis e redimíveis: “quanto mais judeus, mais humanos”. Podemos dizer,

¹ Tradução de Flávio Kothe (CELAN, 1977, p. 35).

² A palavra alemã *Geweinte* (chorado, pranteado) contém o significante *wein* (vinho).

então, que *eles* são *Die Menchen* (os judeus e humanos: mortais e vulneráveis).

Em abril de 1954, a revista *Merkur*, que se proclamava “Revista alemã para o pensamento europeu”,¹ editada pela Deutsche Verlags-Anstalt (também editora de “Ópio e memória”, 1952), publicou poemas de Celan e Gottfried Benn (02.05.1886, Mansfeld –07.07.1956, Berlim), poeta alemão cujas ideias sobre a poesia como artifício não convergiam com as proposições de Celan, além de sua adesão ao nazismo. Nessa mesma edição, foi publicado um extenso artigo, intitulado *Fünf junger Lyriker* (Cinco jovens poetas), de Hans Egon Holthusen (15.04.1913, Rendsburg – 21.01.1997, Munique), influente poeta e crítico.

O artigo trata das obras de Trakl, Rilke, Benn e contém uma parte dedicada a “Ópio e memória” (1952). Holthusen utiliza a palavra *Phantasie* (imaginação, fantasia) para descrever a poesia celaniana. Diz que os poemas são associações imaginativas e que o poeta abusa da autocomplacência do pensamento lógico, sustentando a verdade do sonho frente à realidade. Para o crítico, a poesia de Celan se apoia em configurações puramente lexicais, “autoinspiradas”, sustentadas não no sentido, mas na forma, com “efeitos musicais”, enfim: “Mallarmé... Mallarmé... Mallarmé...”²

Já em 1964, quando ocorreu em Frankfurt o processo de Auschwitz, esse mesmo crítico afirmara que a expressão *Mühlen des Todes* (moinhos da morte) seria uma metáfora escolhida de forma arbitrária e casual, tornando-se uma realidade presente na consciência pública. Embora *Mühlen in Auschwitz* (moinhos em Auschwitz) e *Todesmühlen* (moinhos da morte) tenham sido formas para designar os campos de concentração, usadas pelos nazistas e posteriormente retomadas no pós-guerra, ao tratar da expressão utilizada por Paul Celan como uma metáfora genitiva, o poema se transforma em um “objeto de arte meramente linguístico-formal, amputando sua relação concreta com

¹ A revista *Merkur* publicava ensaios de Martin Buber, Adorno, Toynebee, Jaspers, Eliot, Habermas e poemas em prosa de Samuel Becket.

² Para um maior aprofundamento sobre a influência da obra de Mallarmé na poesia celaniana, tanto em seu aspecto positivo quanto negativo, ver HARBUSCH, Ute. Arte, poesia e tradução em Paul Celan – pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução de Vera Lúcia de Oliveira Lins. *Revista Alea – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. v. 3, n. 2, dez. 2001.

a realidade e tentando, ao mesmo tempo, recalcar a memória do que acontecera, além de tornar Celan um poeta ‘inofensivo’” (HARBUSCH, 2001, p. 35).

Ao tratar de *Todesfuge*, Holthusen afirma que o poeta teria “superado” um tema aniquilador. Esse, no entanto, seria um efeito de “desleitura” do poema celaniano, que desativa seu conteúdo político, conforme Harbusch (2001). Na Alemanha do pós-guerra, esse poema era utilizado nas escolas para que os alunos pudessem conhecer a realidade dos campos de concentração, servindo frequentemente “de álibi – ao se ocupar, sobretudo, com a dimensão estético-artística do poema, podia-se esquecer mais facilmente aquilo de que fala, isto é, o fato histórico do extermínio dos judeus” (HARBUSCH, 2001, p. 32). O poema foi convertido em apoteose, em emblema de superação do passado, tão proclamada na Alemanha do pós-guerra. Não era, evidentemente, o poeta que buscava esse conforto, mas os editores, os críticos e os leitores alemães. Como resposta a esse movimento, Celan escreveu o poema *Sprich auch du* (Fala também tu):

FALA TAMBÉM TU

fala por último,
diz teu falar.

Fala –
Mas não separa o não do sim.
Dá ao teu falar também o sentido:
dá-lhe sombra.

Dá-lhe sombra bastante,
dá-lhe tanta
quanto sabes dividir em ti entre
meia-noite e meio-dia e meia-noite.

Olha em volta
vê a vida ao redor –
Na morte! Viva!
Fala a verdade quem sombras fala.

Mas então se esvai o lugar em que estás:
Para onde agora, desnudado de sombra, para
onde?
Sobe. Vai Tateando.
Tornas-te mais magro, mais irreconhecível, mais
fino!

Mais fino: um fio,

por onde ela quer descer, a estrela:
para embaixo nadar, embaixo,
onde se vê cintilar: no ondear
de palavras errantes.¹

Sobre as *palavras errantes* (*wandernder Worte*), nômades, migratórias ou peregrinas, podemos pensar na errância própria ao povo judaico, mas também no movimento da escrita e o lugar da palavra na poesia. Uma palavra que se quer verdadeira na medida em que “fala sombras”, não se esquivava de suas contradições – “não separa não do sim” –, nem de suas ausências de respostas.

Sendo “o último a falar”, o poeta coloca-se diante do compromisso, irrecusável e irrevogável, de escrever, de falar, de traçar a realidade do povo judeu no território europeu.

“Fala também tu”, o poeta diz a si mesmo: “fala por último”, assim como dissera que talvez ele fosse um dos que deveriam viver até o final o destino da intelectualidade judia na Europa.² Na condição de último a falar, sua fala porta um destino. Esta parece ser a responsabilidade que ele se outorga. Faz lembrar a fábula do giz saltitante que vai escrevendo na tábua do mundo. Mas esse ato precisa se confrontar com o sombrio, falar das sombras, dar sombras a essa escrita. Tornando-se mais fino, mais estreito, como um fio, por onde a estrela quer descer. Em muitos momentos, podemos relacionar a palavra estrela (*Stern*) com a estrela de Davi. A estrela, nesse poema, “quer descer”, para “embaixo nadar”, vendo-se “cintilar: no ondear de palavras errantes”. Com essas palavras, o poeta deixa-se guiar.

Essa característica da errância das palavras, que diz a verdade na medida em que fala de sombras, que atravessa as “mil trevas” do emudecimento, remete ao saber judaico das Sagradas Escrituras, de uma escrita que se dá a ler, a interpretar em tempos diversos e de formas diversas, em um saber que não se encerra em um único sentido.³ A poética de Celan busca a todo tempo esse atravessamento – ético –, feito na linguagem e com a linguagem, nas vias de constituir as bordas do inominável, busca, portanto, nomear.

¹ Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 58-61).

² Carta de 2 de agosto de 1948, mencionada por Lauterwein (2005, p. 88).

³ O enlace entre a escrita de Paul Celan e a condição judaica será discutido em *A escrita como condição estrangeira* (p. 184-193).

2.5 *Andenken*: poemas que não querem esquecer

No mesmo ano de 1953, a esposa de Celan, Gisèle, estava grávida do primeiro filho do casal. No final do outono, em outubro, poucos dias depois de nascer, morreu seu filho François. Celan escreveu o poema *Grabschrift für François* (Epitáfio para François):¹

As duas portas do mundo
estão abertas:
abertas por ti
na dupla noite.
Ouvimos golpear e golpear,
e levamos o incerto,
levamos o verdor a teu sempre.

*Outubro de 1953*²

Na dupla noite de outubro, as portas da vida e da morte abriram-se simultaneamente. Aqui parecem intervir as ideias de Rilke sobre o aberto e a morte: um de seus poemas descobre na morte um “verdor verdadeiro verdor”.³ Em Celan, o jogo de palavras indica que, ao contrário do verde eterno do Éden, vemos o verdor levado “a teu sempre”, sendo a vida transportada à morte. Esse poema do outono abrirá um ciclo de escritos sobre a morte. Nele, estarão contidas as recordações e perdas do poeta:

COM CHAVE DIVERSA
abres a casa, onde

¹ Tradução de Valérie Briet (CELAN, 1991).

² Esse é um dos poucos poemas em que Celan insere a data de sua feitura. Após os acontecimentos do “caso Goll”, Celan passou a datar os manuscritos de seus poemas.

³ Os tradutores de Felstiner (2002, p. 121) fazem uma interessante observação acerca do poema rilkeano, intitulado *Todeserfahrung* (Experiência da morte), de 1907, indicando que a tradução feita por Felstiner, *green really green*, não seria de todo exata. A estrofe de Rilke diz: “Mas ao ir-se irrompeu nessa cena / uma franja de realidade através de uma fenda / pela qual havias ido: verdor de verdadeiros verdores / verdadeira luz de sol, bosque verdadeiro. No original em alemão: Doch als du gingst, da brach in diese Bühne / ein Streifen Wirklichkeit durch jenen Spalt / durch den du hingingst: Grün wirklicher Grüne / *wirklicher Sonnenchein, wilklicher Wald*. “A experiência da morte seria a passagem por uma fenda a uma realidade mais real (o aberto)”.

revira a neve do silencioso.
 Conforme o sangue que surge
 de teu olho ou de tua boca ou de teu ouvido,
 varia tua chave.

Varia tua chave, varia a palavra,
 Que pode revirar com os flocos.
 Conforme o vento que te empurra,
 em torno da palavra se aglomera a neve.¹

Na morte do filho, o poeta revisita a casa da lembrança da morte de seus pais. Com uma “chave diversa” – com outras palavras – abre novamente a porta, para revirar a neve do silencioso. Vemos que o dizer e o silenciar se interpõem: “em torno da palavra se aglomera a neve”.

No poema seguinte, *Vor einer Kerze* (Diante de uma vela, 1953), o poeta vai ao encontro da tradição judaica, endereçando-se novamente à mãe, para modelar – em um ato criativo – o candelabro, parecido com o “tecer o pano” de seu poema *Schwarze Flocken* (Flocos negros, 1943). Trata-se de modelar o candelabro – *Menorah* – como Moisés indicou: feito de ouro repuxado:

De ouro repuxado, como
 me ordenaste, mãe,
 modelei o candelabro, de onde
 ela sobe em direção a mim obscurecendo em meio
 a horas estilhaçadas:
 filha
 de ser morta.

eu te absolvo
 do amém que nos ensurdece,
 da gelada luz da onda

tu serás, tu serás, tu serás sempre
 de uma morta a criatura
 consagrada ao não de minha ignorância,
 presa a uma fenda do tempo,
 ante a qual me guiou a palavra materna
 para que uma só vez
 trema a mão
 que uma e outra vez me surpreende o coração.²

¹ Tradução de John Felstiner (2002, p.122).

² Tradução de Valérie Briet (CELAN, 1991).

De acordo com Felstiner (2002, p. 123), Celan recorda as palavras de São Paulo sobre Cristo: “Pois todas as promessas de Deus são... nele amém” (2 *Corintios* 1,20). Assim, “o discurso do poeta libera sua mãe da culpa judia na morte de Jesus, inclusive de aceitar o ‘Assim seja, o amém da fé’”. Nesse poema, se interpõem a tradição judaica e a fé cristã. Novamente aqui, ao referir-se à mãe como criatura, presentifica-se a morte não apenas da mãe, mas também do filho, ante a qual a palavra materna lhe serve como guia. O poeta molda o candelabro, assim como tecera o pano com suas palavras. Dessa forma – com as palavras –, o poeta pode tecer, modelar, a dor de suas perdas.

Um ano após a morte do filho, em outubro de 1954, Celan estava em viagem de férias com sua esposa, Gisèle, em Provença, na costa do Mediterrâneo. Em setembro havia comprado o livro de Martin Heidegger (1953), *Introdução à metafísica*. Para finalizar esse ciclo, iniciado com *Grabschrift für François* (Epitáfio para François), Celan escreve o poema *Andenken* (Recordação):

Nutrido de figos seja o coração
onde a hora recorda
o olho amendoado do morto.
Nutrido de figos.

Abrupta, sob o sopro do mar,
a fracassada
frente,
a irmã dos rompentes.

E acrescentado por cabeleira branca
a lã
da nuvem de veraneio.¹

O poema mantém a lembrança daqueles que morreram, recorda os olhos amendoados da mãe do poeta, cuja cabeleira nunca poderia ficar branca. Traz a recordação dos figos adocicados. Seriam lembranças da infância?² O título do poema, *Andenken*, é uma homenagem à

¹ Tradução de Valérie Briet (CELAN, 1991).

² “Os figos que não volta a nomear, exceto no poema tardio sobre Jerusalém, os encontramos na Bíblia: fruto doce, que inclusive cresce no Paraíso” (FELSTINER, 2002, p. 124). Felstiner recorda, ainda, que: “quando a lei procede de Sião, ‘não alçará espada nação contra nação... senão que cada qual sentará sem temor sob a parreira e sob a figueira’”.

Hölderlin,¹ precursor de Celan, cuja poética, referida em parte aqui, enfatiza a memória, como no poema de 1803 (grifado por Celan): “Mas o mar retira / e entrega a memória/ e o amor fixa também diligente a mirada, / mas o que permanece o instauram os poetas” (HÖLDERLIN, 1991, p. 43). Com essa referência, podemos acrescentar que o escritor escreve para que não se esqueça.

Em junho de 1955, nasceu seu filho Eric Celan.

Os poemas desse período, escritos entre 1952 e 1954, foram reunidos e publicados em 1955 no livro *Von Schwelle zu Schwelle* (De limiar em limiar), dedicado à Gisèle. A coletânea contém as recordações de Celan: *Grabschrift für François* (Epitáfio para François), *Assisi* (Assis), *Vor einer Kerze* (Diante de uma vela), “Com chave variada”, *Andenken* (Recordação), *Ich weiss* (Sei), *Welchen der Steine du hebst* (Com qualquer pedra que ergas), *Schibboleth, Sprich auch du* (Fala também tu), *Inselhin* (Para a ilha), *Ich hörte sagen* (Ouvi dizer), *Die Winzer* (Os Vindimadores), *Im Spätrot* (No vermelho tardio), *Leuchten* (Luzir), *Fernen* (Distâncias), *Der Gast* (O hóspede), *Abend der Worte* (Noite das palavras), *Von Dunkel zu Dunkel* (De escuridão em escuridão) e *Argumentum e Silentio* (dedicado a René Char, o poeta da Resistência).

Em recente artigo sobre o tema da tradução, Nouss (2012) retoma a ideia de limiar. Ele destaca a concepção trazida por Celan em *Von Schwelle zu Schwelle* (De limiar em limiar), a partir dos poemas reunidos nessa coletânea, mas, em especial, “*Schibboleth*”. Para Nouss (2012), dizer que algo está no limiar significa que atrai sobre si “toda a ambiguidade da margem, a indecidibilidade que ela introduz entre o fora e o dentro” (p. 19). “*Schibboleth*” é um poema que preserva a exterioridade, na medida em que mantém a diversidade das línguas; no entanto, reúne em uma única data diversos acontecimentos, enlaçando a história de lutas coletivas, de enfrentamento contra a opressão, à posição individual. Ele traça ao mesmo algo de impossível transposição, mantendo a ideia de uma margem, de um *limiar*, mas também de uma conexão, realizada pela margem, por aqueles que estão precisamente na margem.

SCHIBBOLETH

Com todas as minhas pedras,
cultivadas em pranto

¹ Hölderlin costumava passar alguns períodos junto à costa francesa.

detrás das grades,

arrastaram-me
ao centro do mercado,
ali
onde é hasteada a bandeira, a qual
não prestei juramento.

Flauta,
flauta dupla da noite:
pensa no escuro
e duplo vermelho
em Viena e Madri.

Coloque sua bandeira a meio mastro,
Lembrança.
a meio-pau
hoje e sempre.

Coração:
dá-te a conhecer também,
aqui, no centro do mercado.
Faz ressoar o Schibboleth,
no estrangeiro da pátria:
Fevereiro, *No pasaran*.

Einhorn:
sabes sobre as pedras,
sabes sobre a água,
vem,
eu te levo
às vozes
de Estremadura.¹

O poema delinea uma experiência do limiar. *Schibboleth* é uma palavra hebraica cuja referência provém do episódio bíblico (*Juízes*, 12: 6) no qual os homens da tribo Galaad identificam os inimigos de Efraim pela incapacidade de pronunciar corretamente o fonema inicial da palavra em questão, *na margem* do rio Jordão. Eles não conseguem pronunciar *Schi*, mas dizem *si*.² Essa falha de elocução é também “uma

¹ Tradução de Valérie Briet (CELAN, 1991).

² Naquela ocasião, foram mortos 42 mil efrimitas (BÍBLIA SAGRADA, 2003, p. 263).

ferida da própria locução, uma vez que os de Galaad, assim como os de Efraim, fazem parte do mesmo povo, falantes da mesma língua” (NOUSS, 2012, p. 27). Celan leva a palavra a associar-se a outro conflito fratricida, a Guerra Civil Espanhola, representada pela menção ao mês de fevereiro, data em que os republicanos tomaram o poder, e seu grito de adesão: *No pasarán*. Estremadura é a província que foi palco dos violentos confrontos entre os Republicanos espanhóis e as tropas franquistas. Fevereiro, portanto, reúne diferentes acontecimentos, ligando Viena e Madri: desde o mês de fevereiro de 1934, quando um levante de trabalhadores de Viena foi esmagado, passando por fevereiro de 1936, quando a Frente Popular ganhou as eleições na Espanha, tendo sido apoiada pelos estudantes de Czernowitz, até a batalha de Madri, em fevereiro de 1939, quando foi adotado o lema *No pasarán*. “*No pasarán*’ e ‘*Schibboleth*’: palavras em língua estrangeira e intraduzíveis, que figuram o que não passa, o que não pode ser dito, que só pode gritar, um grito nascido das pedras e do pranto” (NOUSS, 2010, p. 152). Sendo esse o primeiro livro de Celan publicado em Paris, a experiência de ser estrangeiro parece estar contida nesses poemas, agrupando em torno dessas palavras o que se passa – e o que não passa – nesse lugar concomitantemente singular e múltiplo.

Nouss (2012) alerta que “o estrangeiro não surge do exterior, mas da margem. Na exterioridade de seu fora, ele próprio é outro, um outro semelhante, não ameaçador. É apenas no limiar, ao tocar o limiar, ao chegar à beira do limiar para nele deter-se que ele se torna portador do perigo que o caracteriza e funda sua estranheza” (p. 27). Por outro lado, é do limiar que decorre a hospitalidade, o acolhimento do estrangeiro. Esse só pode se exercer quando há margem. Para exemplificá-lo, Nouss (2012, p. 27) retoma o episódio bíblico em que Abraão recebe a visita dos anjos, que vêm anunciar-lhe a gestação inantecipável de Isaac, “como toda criança, imagem exemplar do Outro cuja vinda é imprevisível, o que a qualifica como um acontecimento – situa o patriarca ‘na entrada de sua tenda’ (*Gênesis*, 18: 1) e o comentário rabínico faz dele a imagem do acolhimento do estrangeiro”.¹

¹ Alexis Nouss (2012, p. 27) destaca, ainda, que “é sobre outro limiar que o episódio da libertação do Egito se apresenta, uma vez que um signo sobre os pórticos e o lintel das portas assinala a casa dos hebreus e os preserva da morte que atinge os recém-nascidos durante a décima praga (*Êxodo*, 12: 1-28). Quanto a Moisés, ele permanecerá no limiar da terra prometida sem nela entrar (*Deuteronômio*, 32: 48-52 e 34: 1-8; e *Números*, 20: 7-12), um tema que percorrerá a tradição judaica e que segue a própria lógica da promessa:

Sendo o limiar o lugar do anjo, revela o que ele porta de inassinalável, de irredutível. O anjo é o mensageiro de um mestre invisível, e, portanto, a única garantia de sua mensagem. “Ou-tópica é a dimensão do Anjo. Seu lugar é a Terra-de-lugar-nenhum [...]. Ninguém saberia indicar o caminho que conduz a ela” (CACCIARI, 1988, p. 11). Ao manter-se no limiar, “o anjo proclama sua autonomia e indica-lhe a vocação, no sentido estrito: a possibilidade que uma palavra tem de ofertar ou receber. Seu país é o estrangeiro” (NOUSS, 2012, p. 28). Esse é lugar de onde provém a poesia de Celan, um lugar estrangeiro, que busca o encontro.

2.6 Encontro com outros escritores

Em meio às adversidades, Celan encontrava um lugar nos livros: em 1950, um amigo judeu-romeno o presenteou com os poemas de Trakl; em 1952, Celan comprou as obras de Gerard Manley Hopkins em inglês; em 1953, adquiriu “Os últimos dias da humanidade” (*Die letzten Tage der Menschheit*) de Karl Kraus; em 1954, a obra da poetisa Else Lasker-Schüler, e ensaios de Martin Buber sobre Baal Shem Tov; em 1956, Heidegger o presenteou com sua obra; outros livros foram sendo acrescidos a sua biblioteca: Martin Buber, Hermann Cohen, Gershom Scholem (“Os segredos da criação”); adquiriu também os clássicos da filosofia, como Hegel, Nietzsche, Schlegel, Fichte, Curtius, Ortega e Gasset. Em 1956 e 1958, foi presenteado com as obras de Hölderlin; em 1957, adquiriu uma nova edição das obras do russo Ossip Mandelstam; em 1958, a obra de Isaak Babel, assim com as primeiras edições de Rilke; e, em 1959, estava lendo Walter Benjamin. Celan possuía muitas obras de consulta, como diversos dicionários alemães e em outros idiomas, além de livros de botânica, zoologia, mineralogia, física, anatomia, ornitologia e, sobretudo, sobre rosas.

De vez em quando, uma compra dava origem a um poema. As notas marginais que Celan fazia em suas leituras passavam a sua própria poesia e, muitas vezes, um tema com o qual se deparava figurava algo que ele mesmo havia escrito, ou estava prefigurado nele. Esses achados o animavam, escrevia a lápis, no livro que estava lendo, as palavras correspondentes de sua própria

realizada, ela deixa de existir. O messias também não deve chegar, para conservar a força do que promete”.

obra. *A experiência era para Celan, em primeiro e último termo, algo que podia ler-se* (FELSTINER, 2002, p. 150; grifos meus).

A relação vital para Celan entre escrita e leitura indica o lugar que os escritores, seus pares, ocupavam em sua existência. Assim o era também seu ofício de tradutor. Em muitas ocasiões, as leituras e as traduções o permitiram atravessar duros momentos, inclusive aqueles em que lhe era difícil escrever poemas. Além disso, podemos pensar, com Ricœur (2011, p. 11), que traduzir concerne ao “desejo de acolher a palavra estrangeira no processo de transformação e de reconfiguração da própria língua”, ou seja, traduzir permite interrogar – a partir precisamente do estrangeiro – os recursos apropriados ou inapropriados da língua materna. Esse trabalho traçado na língua de chegada, no caso a alemã, concerne a um bordeamento do real operado no registro da letra. Assim como a poesia, a tradução parece responder ao desejo de potencialização da própria língua, buscando encontrar seus recursos ainda não explorados.

Traduzir, transpor um texto para outra língua, implica necessariamente em uma *leitura*. Alude também a uma indispensável aproximação ao estranho-estrangeiro. Como afirmava o poeta Paul Celan, a tradução literária seria uma *fremde Nähe*, ou seja, uma estranha proximidade.¹ Estranho a quem o poeta durante toda a sua existência endereçou sua poesia: “um Tu (*Du*) a quem falar”,² a quem se dirigir. Para Celan, as traduções são também encontros com as quais ele vai até a língua com todo o seu ser.

Outra influência importante desse período que ocupava as leituras de Celan foi a obra de Martin Heidegger. Por meio de seus registros, podemos saber que, a partir de 1951, o poeta estava aprofundando seus estudos dos textos heideggerianos. Em 1952, leu *Ser e tempo* (*Sein und Zeit*, 1927); e, no outono de 1953, *Caminhos de floresta* (*Holzweg*, 1947), no qual o autor discute seis temas: A origem da obra de arte; O tempo da imagem do mundo; O conceito de experiência em Hegel; A

¹ Aforisma celaniano, referido por Berthold Zilly (BLUME; WEININGER, 2012, p. 8).

² Para Celan (2002 [1958], p. 57), os poemas, essencialmente dialógicos, são como uma garrafa lançada ao mar, “[...] são, dessa maneira, um caminho: eles se apoiam em alguma coisa. Sobre o quê? Sobre qualquer coisa que esteja aberta, disponível, sobre um Tu, um Tu a quem falar, uma realidade a quem falar”.

palavra de Nietzsche “Deus morreu”; Para quê poetas; e O dito de Anaximandro.

Em “Para quê poetas” (*Wozu Dichter?*), o filósofo se interroga, a partir do tema do aberto (*das Offene*) em Rilke e da obra de Hölderlin: “*Wozu Dichter in dürftiger Zeit?*”, ou seja, “para quê poetas em tempos indigentes?”, buscando compreender por que motivo, “no tempo da noite do mundo, o poeta diz o sagrado”. Para Heidegger (1998 [1947], p. 365), “apenas os poetas, que pertencem à índole dos que arriscam mais, caminham no rastro do sagrado, pois experimentam a incúria como tal”. Os trechos sublinhados por Celan no texto heideggeriano, e os que destacamos aqui, indicam que, assim como Rilke e Hölderlin, Celan escreveu porque algo lhe ardia sob as unhas, porque experimentou a incúria de um tempo indigente (*dürftiger Zeit*).

O tema do aberto (*das Offene*) em Rilke, discutido por Heidegger (1998 [1947]), será retomado por Celan em seu discurso de Bremen, em 1958. O aberto, para Celan, é “como o reino sem fronteiras, no qual o humano pode fazer-se livre, e a ideia da morte em Rilke [é] como o outro lado da vida” (FELSTINER, 2002, p. 121). Como vimos em seu poema *Sprich auch du* (Fala também tu), no qual Celan enlaça a morte e a vida, o sim e o não: “Olha em volta / vê a vida ao redor – / Na morte! Viva!” (*Beim Tode! Lebendig!*). Em outra passagem, vimos também o encontro da vida e da morte, e a morte, assim como a mãe, é como um alento, uma respiração, uma libertação: “Dóceis penetramos nos âmbitos da vida / e ela estará ali, purificadora como a morte”.¹ Morte/Vida/Mãe (*Tod/Leben/Mutter*) são campos intercambiáveis e que se interpenetram na poesia de Paul Celan.

2.7 Uma grade de linguagem: eu e tu, somos estranhos

Do começo de 1955 a 1958, Celan escreveu uma série de poemas que foram publicados, em 1959, no seu terceiro livro: *Sprachgitter* (Grade verbal). Acerca do título, ele expressou a dificuldade de falar ao outro – o estranho –, indicando, ao mesmo tempo, a estrutura de funcionamento da linguagem. Fazem parte desse livro os poemas: *Zuversicht* (Confiança, março 1955); *Blume* (Flor); *Weiss und Leicht* (Branco e brando); *Mit Brief und Uhr* (Com carta e relógio); *Unten* (Em Baixo); *Tenebræ*; *Aber* (Mas); *Allerseelen* (Finados); *Sprachgitter*

¹ Fragmento extraído do poema *Die Mutter*, escrito em 1939 em homenagem ao “Dia das mães”.

(Grade verbal¹ ou Prisão da palavra²); *Nachts* (À noite); *Ein Auge, offen* (Um olho, aberto); *Ein Holzstern* (Uma estrela de madeira); *Sommerbericht* (Relato de verão); *Engführung* (*Stretto*), entre outros.

Em março de 1955, Celan escreveu o primeiro poema para compor *Sprachgitter*, intitulado *Zuversicht* (Confiança):

Ainda um olho haverá,
estranho, além
do nosso: mudo
sob pétrea pálpebra.

Vinde, escavai vossa mina!

Haverá uma pestana,
encravada na rocha,
dura pelo não-chorado,
a mais fina das rocas.

Ante vossos olhos labora,
como se, por haver pedras, ainda houvesse
[irmãos.³

Nesse poema, o tema da confiança se dá por associação à presença do outro, cujo enlace ocorre por “haver pedras”. Na pedra, a mudez constitui a linguagem, e o *não* e o *sim* não ficam separados. A negatividade é, portanto, parte da poética e da linguagem, e, desta, indissociável. As pedras possuem um importante significado na tradição judaica. Elas representam a memória, a lembrança. Quando alguém visita um túmulo judaico, costuma depositar uma pedra sobre a sepultura, indicando “estive aqui”. A pedra, portanto, é símbolo da presença. Nesse poema, Celan celebra a presença do outro.

O verbo “cavar” [*schaufeln*], presente em *Todesfuge* – em “cavem”, “cavar uma sepultura nos ares” –, retorna nesse escrito. O poeta convida para que se cave uma mina, retirando as pedras e, assim como elas, retirar uma pestana endurecida pelo não-chorado. Ele convida os seus semelhantes para um labor. Para um trabalho de luto? Sim, trata-se de escavar a mina para retirar dela a palavra petrificada.

A poesia de Celan estava se tornando mais reticente, apesar de não carente de palavras, laborando com sua voz e com sua mudez. Em

¹ Tradução proposta por Flávio Kothe (CELAN, 1985, p. 65).

² Tradução proposta por Claudia Cavalcanti (Id., 2009, p. 71).

³ Tradução de Flávio Kothe (Id., 1977, p. 36).

uma carta, endereçada a Hans Bender, anos mais tarde, Celan escreveu: “Somente mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros, [mãos que] pertencem apenas a *uma* pessoa, quer dizer, a uma criatura única e mortal, que *com sua voz e sua mudez* procura um caminho” (CELAN, 2009, p. 165-166, grifos meus).¹ Nos anos de 1950, insistem as palavras: mudo (*stumm*), pedra (*Stein*), neve (*Schnee*), cristal (*Kristall*), perdidos (*verloren*), recordados (*Erinnerung*), esquecidos (*vergessen*), estranhos (*fremdes/fremden*), olho (*Aug*), voz (*Stimm*) e silêncio (*Stille*). Algumas dessas aparecem também no poema, que dá título ao livro, *Sprachgitter*:

Olho redondo entre as barras.

Pálpebra de animal cintilante
rema para cima,
libera um olhar.

Íris, nadadora, sem sonhos e triste:
o céu, cinza-coração, deve estar próximo.

Inclinada, no bico de ferro,
a limalha fumegante.
No sentido da luz
Advinhas a alma.

(Se eu fosse como tu. Se fosses como eu.
Não estaríamos
sob *um mesmo* alísio?
Somos estranhos.)

Os ladrilhos. Por cima,
uma junto à outra, as duas
poças cinza-coração:
dois
bocados de silêncio.²

O poema mostra as dificuldades que comportam a linguagem em seu endereçamento ao outro. Em uma nota do testamento literário de Celan, encontramos a citação de um verso desse poema que ilustraria os “fatais movimentos de sentido em direção a algo desconhecido que às

¹ Carta de 18 de maio de 1960, endereçada a Hans Bender. Tradução de Claudia Cavalcante (CELAN, 2009, p. 165-166).

² Tradução de Claudia Cavalcanti (Ibid., p. 70-71).

vezes pode pensar-se como um tu”: “No sentido da luz / Advinhas a alma”.¹ Os versos que se encontram entre parênteses são uma figura dessa impossibilidade, já que *eu e tu somos estranhos*.

Nesse período, entre 1956 e 1958, a poesia de Celan foi se tornando implacavelmente obscura e densamente consciente. Um exemplo desse tipo é o poema *Tenebræ*, escrito em março de 1957. A respeito desse poema, Celan dizia ser um de seus favoritos, que lhe ocorreu quando caminhava pela rua e o escreveu tão logo ter chegado a sua casa. *Tenebræ* é uma palavra latina que significa “trevas”, “sombras”. Segundo Felstiner (2002), teria sido inspirado, em parte, pela cantata *Léçons de Ténèbres*, de François Couperin, que aludia às “Lamentações de Jeremias”, a principal elegia do judaísmo dedicada à queda de Jerusalém e a todos os desastres subsequentes. Alude também à liturgia católica da Semana Santa, em que vão se apagando, uma após outra, todas as velas, simbolizando a crucificação, para representar a escuridão que sucedeu esse ato: *Tenebræ factae sunt*, segundo o Evangelho de Mateus (27: 45) em que “se fez a escuridão sobre a terra”. No *Gênesis* (1: 2), havia “escuridão sobre a face da terra”; e no *Êxodo* (10: 22): “escuridão em todo o Egito”:

TENEBRÆ

Estamos próximos, Senhor,
próximos e palpáveis.

Palpados já, Senhor,
Agarrados um ao outro, como se
o corpo de cada um de nós fosse
teu corpo, Senhor.

Roga, Senhor,
Roga por nós,
estamos próximos.

Empurrados pelo vento fomos,
fomos até lá para curvar-nos
rumo a vale e cratera.

Fomos ao bebedouro, Senhor.

Havia sangue, havia

¹ Esta referência encontra-se em Felstiner (2002, p. 414-415).

o que verteste, Senhor.

Brilhava.

Jogou-nos tua imagem nos olhos, Senhor.

Olhos e boca estão por demais abertos e vazios,
Senhor.

Bebemos, Senhor.

O sangue e a imagem que no sangue havia,
Senhor.

Roga, Senhor.

Estamos próximos.¹

Esses versos de Celan recordam o poema “Patmos”, de Hölderlin, escrito em 1802 sobre o apóstolo João, desterrado a uma ilha do mar Egeu: “Próximo está / e difícil de apreender, Deus. / Mas, onde há perigo, cresce / também o que salva” (FELSTINER, 2002, p. 159). Em Celan, no entanto, ocorre uma torção, pois não é Deus quem está próximo, mas “nós”. Para o poeta, “Deus está tão próximo como o abutre”, como escrevera em 1944, e nós – *die Mench, die Juden* – estamos “palpáveis”, “palpados”, “agarrados um ao outro”, podendo ser “apreendidos” e talvez não salvos. Recordamos que “agarrados uns aos outros”, com as unhas cravadas, encontravam-se os homens e as mulheres assassinados nas câmeras de gás.

Como recorda Felstiner (2002, p. 159), nos três últimos dias da Semana Santa, os católicos entoam salmos, assim como brotavam os salmos nos lábios dos judeus que “lutavam por respirar no interior das ‘duchas’”. Há um importante Salmo em que “a tripulação está próxima” e entoa: “Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”.

Pouco tempo antes de escrever *Tenebræ*, Celan havia traduzido o texto de Jean Cayrol para o filme de Alain Resnais (1956), *Noite e neblina*. No momento de uma filmagem panorâmica que mostrava o teto de uma câmara de gás, o locutor diz: “O único signo – ainda temos que saber – é o sinal das unhas cravadas no teto”.

Tenebræ, ao falar do corpo e do sangue, coloca em cena as acusações antisemitas que recaem sobre o povo judeu de profanar a hóstia e de ter condenado Cristo à morte. No poema, os judeus veem a imagem refletida do Senhor, e essa imagem é sua própria imagem. “Imaginar a mortal agonia desses mártires ‘como se fosse / o corpo de

¹ Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 66-69).

cada um de nós / teu corpo, Senhor’ recupera o sofrimento de um Jesus judeu, proveniente de uma ideologia eclesiástica que utilizou esse sofrimento contra os judeus” (FELSTINER, 2002, p. 162).

Nessa mesma ocasião, surgiu outro poema, com outra inspiração, mas igualmente marcado pela obscuridade das palavras: *Blume* (Flor), escrito em 1957 quando seu filho, Eric, estava com 20 meses e pronunciou sua primeira palavra: *fleur*. Celan a transportou à sua língua materna – *Blume*:

A pedra.
A pedra no ar, que segui.
Teu olho, tão cego como a pedra.

Éramos
mãos,
esvaziamos a escuridão, encontramos
a palavra, que ascendia do verão:
flor.

Flor – uma palavra de cegos.
Teu olho e meu olho:
procuram
água.

Crescimento.
O coração: de parede a parede
se forma.

Uma palavra ainda, como esta, e os martelos
vibram ao ar livre.¹

De acordo com o tradutor brasileiro Flávio Kothe (in CELAN, 1985, p. 60), Celan fazia parte do contexto de escritores modernos que experimentou a destruição do conceito tradicional de arte; porém, em vez de adotar a postura dessa geração, que, na esteira de Mallarmé, fez de flor “a palavra flor” (palavra característica da poesia tradicional), propôs que a flor não é apenas a palavra flor, mas sim uma “palavra de cegos”. Para Celan, a arte não pode servir para “não ver”, nem para enfeitar o mundo. Ao contrário, se ela quer ter o direito de continuar existindo, precisa, então, “ser verdadeira”, ver e mostrar. Ser bela não é

¹ Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 64-65).

mais sua exigência *princeps*. Ao adquirir essa função de “ciência do belo”, a estética acaba por ser uma idealização da arte.

Celan esboça, portanto, no poema *Blume*, seu posicionamento acerca do belo na arte e na literatura: “flor – uma palavra de cegos”. Em 1958, em uma enquete realizada pela livraria parisiense *Flinker*,¹ Celan indica que a lírica alemã, em sua concepção, estava tomando caminhos diferentes da lírica francesa. Nessa ocasião, parece dirigir-se em especial a seus ouvintes alemães, aos quais buscava informar sobre seu trabalho e o lugar que a poesia (de língua alemã) deveria ocupar:

Com a mais lúgubre memória, com as mais questionáveis circunstâncias ao redor, [a poesia alemã], apesar de ter presente a tradição a qual pertence, já não pode falar a linguagem que um ouvido propenso parece, todavia, esperar dela. Sua linguagem se tornou mais sombria, mais objetiva, desconfia do “belo”, procura ser veraz. É, pois, uma linguagem “mais cinza”, uma linguagem que procura assentar sua musicalidade em um lugar que nada tenha em comum com aquela “harmonia” que, mais ou menos indiferente, ainda consoava com o mais assombroso (CELAN, 2002, p. 31-32).

Para Celan, que em 1958 trazia a público seu projeto poético, a linguagem, na poesia (alemã), tinha que se tornar ainda mais rigorosa e concentrada. Ele considerava, então, que o “belo exclui a verdade”; e o que interessa a essa linguagem é justamente a precisão: “não transfigura, não ‘poetiza’, nomeia e denota, tenta medir o campo do dado e do possível [...]. A realidade não está dada, a realidade exige ser buscada e conquistada”. (CELAN, 2002, p. 31-32). Imerso nessas questões e preocupado com o cenário sombrio e duvidoso para um poeta judeu de fala alemã no território europeu, Celan escreveu a sua amiga Nelly Sachs, poeta judia que havia fugido da Alemanha para a Suécia em 1940, em resposta aos poemas que esta lhe havia enviado: “Agradeço-te de todo o coração. Todas as perguntas sem respostas desses dias. Este, todavia, não mudo, fantasmal, esse ainda mais mudo, esse ainda mais fantasmal já não e já de novo e, entre tudo, o imprevisível, amanhã já,

¹ Esta enquete, dirigida às personalidades da filosofia e da literatura, buscava obter informações sobre seus trabalhos e projetos em curso. Cf. nota do editor francês (Id., 2002, p. 96).

hoje já”.¹ Celan referia-se seguramente ao III Reich e ao recrudescimento do nazismo no território europeu. Essa inquietude, esse aspecto “fantasmal”, espectral do terror, o acompanharia por todos os dias e noites, até a data de seu suicídio. Por essa razão, compreendemos que sua proposição poética implica em poder atravessar as sombras, como disse em um de seus poemas: “Fala a verdade quem sombras fala”.²

Veremos como, em seu discurso de recebimento do Prêmio Literário da Cidade de Bremen, no dia 26 de janeiro de 1958, o poeta formalmente apresenta ao público seu projeto poético, expondo ásperas verdades, com tato e uma ironia sutil. É impressionante a forma como Celan acolheu essa premiação. Em uma carta-resposta ao alto funcionário da cidade de Bremen que havia enviado o convite, o poeta escreveu:

Acaba de chegar às minhas mãos... sua carta, extraordinariamente amável, tão gratificante. Que... vou receber o prêmio da Cidade Livre Hanseática de Bremen é uma notícia que é para mim uma das coisas mais belas que me ocorreram. E, posto que me concederam algo assim, tenho que colocar-me a pergunta: Terás merecido? E respondo: Tens que merecê-lo, amanhã e depois (CELAN apud FELSTINER, 2002, p. 171).

Esse agradecimento será desdobrado com relação ao pensamento, como veremos a seguir, em seu discurso na cidade de Bremen.

2.8 O Projeto Poético: Discurso de Bremen

Para o recebimento do Prêmio Literário da Cidade de Bremen, em 1958, Celan (2002 [1958], p. 55-58) escreveu o seguinte discurso:

Denken (pensar) e *Danken* (agradecer) são em nossa língua palavras de uma mesma origem. Quem segue seu sentido entra no campo de significação de *gedenken*, “pensar em, recordar”, *eingedenk sein*, “recordar”, *Andenken*,

¹ Carta a Nelly Sachs em 30 de maio de 1958 (CELAN; SACHS, 2007, p. 17).

² Poema *Sprich auch du* (Fala também tu), publicado em *Von Schwelle zu Schwelle* (De limiar em limiar), em 1955 (CELAN, 2009, p. 58-61).

“recordação, lembrança”, *Andacht*, “meditação, recolhimento, oração”. Permitam-me expressar meu agradecimento nesse sentido.

A região de onde venho – por quais desvios!, mas por acaso existem desvios? – a região de onde venho deve ser para a maioria de vocês desconhecida. É a região na qual vivia uma parte, não pouco importante, daquelas histórias hassidíacas que Martin Buber nos fez conhecer em alemão. Era, se me permitem completar esse esboço topológico com algo que me surge agora diante de meus olhos desde algo muito distante, era uma região onde viviam homens e livros. Lá, nessa antiga província da monarquia dos Habsburgo, hoje caída em um vazio da história, que encontro pela primeira vez o nome de Rudolf Alexander Schröder: à leitura de “*Ode mit dem Granatapfel*” de Rudolf Borchardt.¹ É, então, lá que Bremen toma para mim certo contorno: sob a forma das publicações da *Bremer Presse*.

Mas Bremen, lembrada pelos livros e pelos nomes dos escritores e dos editores, guardava o eco do inacessível.

Acessível, longe, o lugar ao qual aceder se chamava Viena. Vocês sabem que, ao longo dos anos, lá se tornou o lugar dessa acessibilidade.

Acessível, próxima e não perdida manteve-se, em meio a todas as perdas, somente: a língua.

Sim, ela, a língua, manteve-se não perdida, apesar de tudo. Mas ela teve que atravessar sua própria falta de respostas, atravessar um terrível mutismo, passar através das mil trevas da palavra mortífera. Ela os atravessou, não cedeu em nenhuma palavra e pôde retornar “enriquecida” com tudo isso.

Nessa língua busquei, durante aqueles anos e nos anos seguintes, escrever poemas: para falar, para me orientar, para saber onde me situar e aonde sou

¹ Conforme nota do editor francês, “*Ode mit dem Granatapfel*” (1907), de Rudolf Borchardt (1877-1945), foi dedicado à Rudolf Alexander Schröder (1878-1962). “Esses dois escritores fundaram, em 1913, a editora *Bremer Presse*, que começou suas atividades com a publicação de *Die Wege und die Begegnung* [Caminhos e encontros] de Hugo von Hofmannsthal” (CELAN, 2002, p. 101).

chamado, para projetar a realidade diante dos meus.

Apropriação, movimento, caminho, tomada de direção. E, se me interrogo sobre seu sentido, creio dever dizer que em minha questão fala também aquela do sentido horário do relógio.

Pois o poema não é fora do tempo. Certamente, ele se dirige ao infinito, busca passar através do tempo – através, não acima.

O poema pode ser, já que é um modo de aparição da linguagem, e, como tal, essencialmente dialógico, como uma garrafa lançada ao mar, jogada na água com a crença – a forte esperança, certa – de que ela poderá chegar a qualquer lugar, em qualquer tempo, a uma terra, Coração-Terra, talvez. Os poemas são, dessa maneira, um caminho: eles se apoiam em alguma coisa.

Sobre o quê? Sobre qualquer coisa que esteja aberta, disponível, sobre um Tu, um Tu a quem falar, uma realidade a quem falar.

É essa realidade que importa, penso, no poema.

E creio também que os pensamentos que tomam esse caminho não acompanham apenas minhas próprias tentativas, mas igualmente as de outros poetas líricos da nova geração. Estes são os esforços de quem, sobrevoado por estrelas – que são trabalhos humanos –, sem teto, também neste sentido até hoje não pressentido e com isso da forma mais sinistra, ao ar livre, vai até a língua com seu ser, ferido de realidade e em busca da realidade.

O texto inicia por apresentar a relação entre pensar e agradecer, que, na língua alemã – sua língua materna –, possuem a mesma origem. Falar sobre uma mesma origem e língua – “nossa língua” – implica em uma tomada de posição frente ao pensamento de exclusão que sustentou, na língua alemã, todos os atos e discursos de extermínio. Consiste, também, em problematizar a questão acerca do lugar de origem, um lugar que irá se sustentar precisamente *na língua* (aquilo que “se manteve não perdido, apesar de tudo”). Celan não se furta a refletir sobre as perdas, apontando a perda de um território, de uma cultura, de um lugar ao qual poder retornar: um lar (*Heim*). Era “um país [Bucovina] onde viviam homens e livros”; a destruição, conseqüentemente, se refere à pátria, assim como a um grupo humano e

a uma cultura. O poeta lembra que ali – “o lugar de onde venho” – era uma região, conforme foi possível reconhecer pelas histórias hassídicas contadas em alemão por Martin Buber, na qual o hassidismo tinha sua morada.¹ Tratava-se de uma região, portanto, em que a intelectualidade judaica tinha crescido, constituído raízes, e, posteriormente, havia sido erradicada.² Recordamos aqui um apontamento, feito anteriormente, quando tratamos do poema, escrito em 1953, *Die Winzer* (Os vindimadores),³ acerca da relação, feita por Celan, entre *Menschen* e *Juden* (seres humanos e judeus), pois, no *discurso mortífero* nazista, seres humanos e judeus eram categorias distintas.

Em meio a tantas perdas, e frente à inacessibilidade do país de origem, a língua manteve-se não perdida e como lugar (*topos*) – necessário – para atravessar as ausências de respostas, as sombras e as trevas. Sendo dialógica, a poesia é como uma “garrafa lançada ao mar”, com “a forte esperança, certa” de encontrar um “coração-terra”, um tu (*Du*) que esteja “disponível” e “aberto”.⁴

Podemos observar também a influência da leitura da obra heideggeriana feita por Celan em pelo menos duas passagens de seu discurso. A primeira diz respeito à exploração do campo semântico das palavras *Denken* (pensar) e *Gedenken* (pensar em, recordar), que remete à obra de Heidegger (1954), *O que significa pensar?* A segunda passagem surge na frase: “vai até a língua com seu ser”, com seu *Dasein*. A palavra *Dasein*, traduzida para a língua portuguesa por “ser aí”, e também por “existência”, aparece em todos os seus desdobramentos na obra de Heidegger (1927), *Ser e tempo*. Para Celan, os pensamentos (*Denken*) que tomam o caminho de traçar a realidade, de desenhá-la, por meio da linguagem, constituem a tarefa do poeta. Esse que vai até a linguagem, com sua existência, com seu ser, “ferido

¹ O hassidismo é uma corrente mística, fundada pelo Rabi Israel, dito Baal Schem Tov (Mestre do Bom Nome), que se desenvolveu na Europa Oriental nos séculos XVIII e XIX. Foi um movimento de oposição à corrente erudita do judaísmo que buscava valorizar o sentimento religioso, a alegria de viver, a exaltação e a prática cotidiana da fé. Revitalizou as forças da vida social religiosa judaica na Europa Oriental, democratizando os conhecimentos da Torá por meio da devoção e do sentimento, não apenas por meio do saber intelectual. Desenvolveu-se, principalmente, em iídiche, chegando, assim, a aqueles que não conheciam o hebraico (FUCKS, 2000).

² Essa região, a Bucovina, era habitada por judeus desde o século XIII.

³ O poema *Die Winzer* foi apresentado, anteriormente, nas páginas 70 e 71.

⁴ Com essa expressão, Celan faz referência à Rilke e “ao aberto” (*das offene*).

de realidade e em busca da realidade”. Essa é a realidade que interessa à poesia: realidade tecida na escrita.

2.9 Stretto: “escrita-condução” – “condução pelo estreitamento”

Podemos verificar, como efeito dessa escritura, o surgimento do poema *Engführung* (Stretto), escrito em 1958. Ali observamos a concisão que passa a ser cada vez mais presente na poesia celaniana. Para alguns autores,¹ *Engführung* é uma espécie de continuidade e contrapartida de *Todesfuge*, penetrando ainda mais profundamente em terreno inacessível com uma linguagem rigorosa e precisa:

STRETTO

*

Trazidos para o
campo
com a marca que não engana:

Gramma, escrita espalhada. As pedras, brancas,
com as sombras dos talos:
Não leias mais – vê!
Não vejas mais – vai!

Vai, tua hora
não tem irmãs, estás –
estás em casa. Uma roda, lentamente,
rola para fora de si mesma, os raios
escalam,
escalam por campo enegrecido, a noite
não precisa de estrelas, em lugar algum
perguntam por ti.

*

Em lugar algum
perguntam por ti –
O local em que estavam, ele tem
um nome – tem
nenhum. Não estavam lá. Algo

¹ Felstiner (2002, p. 177), Kothe (CELAN, 1985, p. 74).

havia entre eles. Não
olhavam através.

Não olhavam, não,
falavam de
palavras. Ninguém
despertou, o
sono
veio sobre eles.

*

Veio, veio. Em lugar algum

perguntam –

Sou eu, eu,
estava entre vocês, estava
aberto, estava
audível, fiz sinal, uma respiração
obedeceu, sou
eu ainda, vocês
estão dormindo.

*

Sou eu ainda –

Anos,
Anos, anos, um dedo
tateia, de cima a baixo, tateia
ao redor:
pontos de sutura, palpáveis, aqui
se abre demais, lá
voltou a fechar-se – quem
o cobriu?

*

Cobriu-o
– quem?

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

Cinzas.
Cinzas, cinzas.

Noite.
 Noite-e-noite. – Vai
 para o olho, para o úmido.

*

Vai
 para o olho,
 para o úmido –

Furacões.
 Furacões, desde sempre,
 turbilhão de partículas, o outro,
 tu
 bem sabes, nós
 lemos no livro, era
 opinião.

Era, era
 opinião. Como
 nos tocamos
 – tocamos, com
 estas
 mãos?

Também estava escrito que.
 Onde? Nós
 fizemos silêncio sobre isso,
 silêncio de morte, grande,
 um
 silêncio
 verde, uma sépala, nela
 suspenso um pensamento de vegetal –

verde, sim.
 suspenso, sim,
 sob malicioso
 céu.

Nela, sim,
 de vegetal.

Sim.
 Furacões, tur-
 bilhão de partículas, sobrou
 tempo, sobrou.
 para tentar com a pedra – era

hospitaleira, não
cortava a palavra. Como
estávamos bem:

Granulosos,
granulosos e fibrosos. Hasteados.
densos;
cacheados e irradiantes; nevríticos,
espalmados; soltos, rami-
ficados –: ela, isto
não cortava a palavra, isto
falava,
falava com prazer a olhos secos, antes de fechá-
los.

Falava, falava.
Era, era.

Nós
não desistimos, estávamos
no meio, um
monte de poros, e
ele veio.

Veio até nós, veio
através, remendava
invisível, remendava
a última membrana,
e
o mundo, um cristal em mil
irrompeu, irrompeu.

*

Irrompeu, irrompeu.

Então –

noites decompostas. Círculos,
verdes ou azuis, vermelhos
quadrados: o
mundo insere o mais íntimo
no jogo com as novas
horas. – Círculos
vermelhos ou pretos, claros
quadrados nenhuma
sombra voadora,

nenhuma
prancheta, nenhuma
alma de fumaça sobe e acompanha.

*

Sobe e
acompanha –
No abrigo da coruja, na
petrificada lepra,
em
nossas mãos escapulidas, no
mais recente repúdio,
sobre a
barreira de balas junto
ao muro em ruínas:

visível, de
novo: os
sulcos, os

coros, outrora, os
salmos. Ho, ho-
sana.

Mas
ainda há templos. Uma
estrela
ainda tem luz.
Nada,
nada está perdido.

Ho-
sana.

No abrigo da coruja, aqui,
as conversas, cinza-dia,
das marcas d'água subterrânea.

*

(– cinza-dia,
das
marcas d'água subterrânea –
Trazidos

para o campo
com
a marca
que não engana:

grama,
grama,
escrita-espalhada.)¹

Esse poema constitui um desdobramento dos postulados apresentados por Celan em seu *Discurso de Bremen* (1958), sendo um efeito mesmo dessa escritura. Trata-se de um texto em que a realidade é construída, desenhada pelo poeta diante dos seus; escrito que consiste a si mesmo como realidade. “A poesia deixa de ser *mimesis*, [...] torna-se realidade. Realidade poética, texto que já não segue a uma realidade, senão que projeta a si mesmo, que se constitui como realidade [...] O que o poeta pede a si próprio e ao leitor é que avance na extensão que é seu texto” (SZONDI, 2005, p. 53). Nesse poema, o leitor não é uma entidade exterior ao texto, mas, como veremos nos desdobramentos a seguir, situa-se como parte do que se lê.

Celan inicia “Stretto” (*Engführung*) com a palavra *Verbracht*, participípio do verbo *verbringen* que, na segunda acepção do *Deutsches Universal Wörterbuch*, significa: transladar, transportar, levar. O verbo *verbringen* era um dos tantos eufemismos utilizados pelos nazistas para falar do transporte de judeus e dos objetos confiscados. Deportado, transladado para o campo, encontra-se também o leitor desse poema, cuja paisagem ali desenhada é a do próprio texto. “O campo / com a marca que não engana” (ou ainda, em outras proposições de tradução para *Gelände / mit der untrüglichen Spur*: “a extensão / de traço infalível”; “o terreno / de rastro inequívoco”),² o campo, composto por

¹ Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 72-85).

² De acordo com o *Duden – Deutsches Universal Wörterbuch*, “o adjetivo *untrüglichen* equivale a dizer que algo é ‘absolutamente seguro’ (*absolut sicher*), ou seja, inequívoco, que não deixa lugar a dúvidas, que não engana” (SZONDI, 2005, p. 49). Outros dicionários bilíngues dão também a tradução como *infalível*. No *Duden* há um exemplo para a explicação do termo “que coincide precisamente com o uso dado por Martin Heidegger em seu texto ‘A origem da obra de arte’ [em *Caminhos de floresta*]: *ein untrüglichen Zeichen*, traduzido por ‘um signo que não engana’ ou por ‘um sinal infalível’. Teria que se analisar que relação crítica há entre o termo de Celan com o texto citado de Heidegger” (Ibid., p. 49). Sabemos que pouco antes de Celan escrever o poema “Os Vindimadores” (*Die Winzer*), no outono de 1953, o poeta havia lido o livro

grama, constitui a própria extensão da escrita, grama como letra: “Grama, escrita-espalhada. As pedras, brancas / com as sombras dos talos”. É uma extensão feita de brancura, de vazio, mas também de pedras e sombras. “Seriam essas pedras, pedras sepulcrais?” (SZONDI, 2005, p. 52). Não temos como saber, apenas o que se sabe é a textualidade dessa extensão. Assim, “a paisagem-texto é uma extensão fúnebre e funesta. Sentimo-nos dispostos a dizer que o leitor encontra-se deportado a uma paisagem em que reinam a morte e a sombra, os mortos e sua memória” (SZONDI, 2005, p. 52).

“Não leias mais – vê! / Não vejas mais – vai!”: o olhar é substituído pelo movimento. Dessa forma, o leitor/autor é convocado a avançar. Mas avançar sobre o quê? Sobre qual realidade a ser constituída? Avançar, na poética celaniana, é ir à origem: é regressar. Regressar fundamentalmente à hora que não tem nenhuma irmã, ou seja, à última hora: a hora da morte. O regresso, como ponto de partida de toda a poesia de Celan, é a memória dos mortos.

Mas já que a poesia de Celan não descreve mais a “realidade”, senão que se torna ela mesma realidade, “o *campo enegrecido* não é o que a poesia descreve, senão aquele que a poesia faz existir” (SZONDI, 2005, p. 54). É nesse campo que ela avança escrevendo-se a si mesma e onde faz avançar o leitor. “A substituição do texto-representação pelo texto-realidade, longe de um esteticismo, provém da vontade e preocupação do poeta por respeitar a realidade da morte, a realidade dos campos de extermínio” (SZONDI, 2005, p. 54-55).

A realidade que a poesia põe em movimento tem como motor a si mesma: a roda “gira por si mesma”. Em outros momentos, Celan propõe a poesia como um jogo. Ele nos diz: “Vá jogo”,¹ dando a ideia desse movimento incessante, da vida e da poesia. Szondi (2005, p. 55) destaca que, ao escrever esse movimento da roda, Celan, de forma ainda mais radical que no começo de “Stretto”, estando *de regresso*, o sujeito deixa de ser sujeito, e isso faz com que seu avanço se converta em progressão dos raios da roda: o sujeito, portanto, “deixou de ser leitor ou espectador de algo diferente de si mesmo ao ter-se convertido em roda. Portanto, sob a noite, que é o domínio da morte, e que se estivesse iluminada por

de Heidegger, *Caminhos de floresta (Holzweg)*, 1947), no qual o filósofo escrevera sobre a elegia de Hölderlin, “Pão e vinho” (*Brot und Wein*). Cf. Felstiner (2002, p. 137).

¹ “Vá jogo!” (*Welch ein Spiel!*), escrevia Celan em 1954. “Tão efêmero, e, por sua vez, tão régio”, referindo-se à escrita poética.

estrelas já não seria o que é, ocorre que *em lugar algum / perguntam por ti*”.

Ao final de cada parte – o poema é composto por nove partes –, o poeta repete a última frase. Mas nessa repetição, que não é do mesmo, inscreve-se, a cada vez, uma diferença. A pontuação é diferente, e as frases são alongadas por um sinal gráfico. Para compreender parcialmente a função dessa repetição e da relação “estrita” entre as nove partes do poema, Szondi (2005) propõe refletir sobre o princípio da composição que, em música, se conhece com o nome de “Stretto”. Além disso, cada uma dessas partes pode ser lida em suas respectivas “vozes”. Para o crítico literário, elucidar o sentido dessa composição em “Stretto” passa por ter compreendido, isto é, *lido* as relações entre as diferentes vozes: “Dizemos ‘lido’, embora o estabelecimento dessas relações seja concernente à interpretação, tendo em conta que as relações *não são o objeto senão o resultado da leitura*” (SZONDI, 2005, p. 58, grifos meus). Dessa forma, a interpretação não acrescenta nada de estranho ao texto, na medida em que procura “descrever o tecido verbal”. Esse tecido verbal, em “Stretto”, é “precisamente a composição das diferentes vozes que formam as diferentes partes do poema” (SZONDI, 2005, p. 58). Segundo o autor, essas relações entre as vozes no texto não se dão de maneira discursiva, mas, sim, musical: sob a forma de *stretto*.

A opção pela marcação progressiva do texto, sustentada pelo encadeamento musical, seria uma forma de abandono do campo discursivo? O caminho tomado pelo poeta constitui uma opção pelo esvaziamento do sentido, provavelmente decorrente dos efeitos de leitura do poema *Todesfuge*, realizados em especial nesses últimos anos. Chegou-se a falar que *Todesfuge* seria uma forma de “perdão e reconciliação”. Evidentemente, esta não era a proposição de Celan ao escrever seus poemas. Assim, em sua resposta à enquete da livraria *Flinker* de Paris, em 1958, já postulava o rigor exigido à nova geração de poetas de língua alemã e, precisamente nessa língua, em seu fazer com a escrita. Celan anunciava, então, uma necessária concisão.

Essa precisão da escrita será traçada em cada uma das partes do poema *Engführung*, iniciado logo após o *Discurso de Bremen* (26 de janeiro), em 17 de fevereiro, e finalizado no dia 12 de maio de 1958.¹ O nome do poema, traduzido para o francês e aprovado pelo poeta como *Strette*, indica o termo técnico, também em alemão – *Engführung*, de

¹ Aproximadamente nessa ocasião estava sendo publicado, em Paris, *La nuit*, de Elie Wiesel.

uma forma musical. Além disso, cabe ressaltar que a palavra composta (e essa é uma característica da língua alemã) permite-nos ler *Engführung* como um nome, que contribui para a *leitura* do poema. Esse nome designa não apenas a composição musical que se desenrola nas “partes” que são “vozes”, como “estribilhos”, mas também a palavra *Engführung* é um substantivo do sintagma *eng führung*, que pode ser traduzido por “conduzir estreitando”; sendo, portanto, “escrita-condução”, “condução pelo estreitamento” que “está a serviço da precisão” (SZONDI, 2005, p. 101).

Vamos até o campo, conduzidos pelo poeta, onde sua escrita é grama-letra espalhada. Letra que faz borda, litoral, no furo do saber no real. A poesia desenha essa borda ali onde o saber sobre o trauma escapa ao sujeito. Na lacuna entre percepção e representação, entre aquilo que se vê e o que se sabe, Lacan situa a letra: “Entre o gozo e o saber a letra constituiria o litoral” (LACAN, 2009 [1971], p. 110). Celan (2002 [1958], p. 57) descreve essa função da letra da seguinte maneira: “Nessa língua busquei, durante aqueles anos e nos anos seguintes, escrever poemas: para falar, para me orientar, para saber onde me situar e aonde sou chamado, para projetar a realidade diante dos meus”. Em *Engführung*, a notação musical, com suas vozes, repetições, pausas, emudecimentos atravessados pela grama-letra, constitui esse texto-realidade que se faz ao ser escrito e ao conduzir leitor e autor pelo estreitamento (*Enge*). Lembramos que estreito consiste também numa passagem.

Celan (2002 [1960], p. 80) retomará essa ideia, ao falar da arte, em seu discurso de recebimento do Prêmio Literário Georg Büchner, em 1960, intitulado *Der Meridian* (O Meridiano): “Expandir a arte? Não. Mas vá com a arte ao seu mais estreito. E se liberte”. Interrogando a arte e a conduzindo ao seu mais particular estreitamento, Celan produz corte e uma mudança na respiração (*Atemwende*).

3. MUDANÇA DE RESPIRAÇÃO

*A poesia pode significar
uma mudança de respiração.*
Paul Celan¹

No final dos anos de 1950, começo de 1960, a imprensa da Alemanha Ocidental começa a publicar informações sobre a presença de criminosos nazistas nos governos na América do Sul e em países árabes. Ações de grupos neonazistas, atos de violência de caráter antisemita estavam acontecendo na Alemanha. Por sua vez, o episódio de acusação de plágio, adormecido desde 1953, é trazido novamente à tona por uma revista de Munique, que publica a seguinte matéria: “Algo desconhecido sobre Paul Celan”. Trata-se de uma carta da viúva Goll na qual ela retoma suas acusações, e ainda ridiculariza a forma “trágica” como Celan contava a “lenda” sobre seus pais. Foram anos difíceis e de rupturas para Celan, nos quais ele e sua amiga, também poeta, Nelly Sachs, perguntavam se seriam seres humanos: “São *Menschen*?”.

Diante desses acontecimentos, no final de abril de 1960, a Academia Alemã de Língua e Literatura decidiu – em resposta às acusações infundadas e em defesa de Celan – laureá-lo com o importante prêmio literário Georg Büchner. Outros escritores e amigos de Celan também se aliaram em sua defesa, mas uma difamação tão grave como a de Claire Goll fez despertar o medo. Nesse período, Celan confiava em poucos. Fazia, inclusive, com que sua esposa acompanhasse seu filho, Eric, então com cinco anos de idade, ao colégio, por medo de que os nazistas pudessem raptá-lo. Em carta a Hans Bender, de 18 de maio de 1960, escreve: “Vivemos sob céus sombrios, e... são poucas as pessoas. É por isso que existem tão poucos poemas. As esperanças que ainda tenho não são grandes; tento conservar o que me restou” (CELAN, 2009, p. 166). Ainda restou-lhe a escrita dos poemas, poemas feitos com as mãos que “pertencem a apenas *uma* pessoa, quer dizer, uma criatura única e mortal, que com sua voz e sua mudez procura um caminho” (CELAN, 2009, p. 165, grifo do autor).

3.1 A palavra-corte em *Der Meridian*

Na ocasião do recebimento do Prêmio Georg Büchner, no dia 22 de outubro de 1960, em Darmstadt (Alemanha), Celan profere o

¹ Fragmento do discurso *Der Meridian* (CELAN, 2009, p. 176).

discurso intitulado *Der Meridian* (O Meridiano). Esse título talvez possa ter se originado de uma carta de 1959, escrita ao poeta por sua amiga, a quem ele chamava de *irmã*, Nelly Sachs: “Querido Paul Celan [...] O meridiano da dor e do consolo passa por Paris e Estocolmo”.¹ O recebimento do mais importante prêmio literário da Alemanha, o país que significou para ele a causa de seu desamparo, foi uma oportunidade para Celan escrever, sob a forma de discurso, um manifesto, uma verdadeira declaração de princípios sobre a poesia.

Em “O Meridiano”, Celan retoma, por meio da obra literária de Georg Büchner (1813-1837), importante dramaturgo alemão do século XIX, o questionamento sobre a arte, para situá-la de outra maneira. Ele começa dizendo que “a arte é uma criatura com jeito de marionete iâmbico, de cinco pés, e [...] não tem descendentes” (CELAN, 2009, p. 167). Ele situa a arte como tendo diferentes faces, híbridas, sendo a discussão sobre ela uma profusão de palavras, que giram em torno de “criação ‘ardente’, ‘efervescente’ e ‘brilhante’, mas ao lado da criatura do ‘nada’” (CELAN, 2009, p. 168), ou, ainda, podemos ter diante de nossos olhos “nada além de arte e mecanismo, nada além de papelões e engrenagens”,² de “marionetes” e “arames”.

Celan retoma a obra de Büchner para dizer da arte. George Büchner, considerado na atualidade um dos grandes escritores alemães, viveu somente até os 23 anos de idade; escreveu, em 1835, *A morte de Danton* (*Danton Tod*), uma análise das causas do fracasso da Revolução Francesa. As demais obras foram publicadas após sua morte, entre elas, a comédia *Leôncio e Lena* (*Leonce und Lena*), uma sátira ao romantismo; *Lenz*, escrita em homenagem a Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), um dos mais importantes dramaturgos do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Impulso); e sua última peça, inacabada, intitulada *Woyzeck*, que tem sido tema de inúmeros trabalhos, como a ópera *Wozzeck* (1925) do compositor austríaco Alban Berg; o filme, de 1979, do cineasta alemão Werner Herzog, entre outras adaptações.

Os personagens de *A morte de Danton*, retomados por Celan, possuem “palavras e mais palavras artísticas”, usadas de forma correta, para falar da “ida-a-morte coletiva”.³ Mas em meio a tudo, a arte faz

¹Carta a Nelly Sachs de 28 de outubro de 1960 (CELAN; SACHS, 2007, p. 25).

² Citação da obra de Büchner, *Leonce und Lena*, in *Georg Büchner – Werke und Briefe*, Munique/Viena: Carl Hanser Verlag, 1984, p. 115.

³ Celan está se referindo agora à obra de Büchner, *Danton Tod* (A morte de Danton, 1935), 4^o ato, cena 7, in op. cit., p. 66.

surgir algo que rompe o “arame”. Trata-se precisamente de uma palavra. Em meio ao teatro de marionetes, no qual se representa uma morte “teatral”, alguém que está por ali – “para quem a língua tem algo de pessoal e perceptível” e que “percebe a língua como figura, direção e ar” – profere esta frase: “Viva o Rei!”.

Em plena Revolução, essa palavra é um ato. Não se trata de uma homenagem à monarquia ou a um passado que se quer conservar, mas “homenageia-se a majestade do absurdo, que testemunha a presença do que é humano” (CELAN, 2009, p. 170). Trata-se de uma “contrapalavra” (*Gegenwort*), de uma palavra que rompe o “arame”: “É um ato de liberdade. É um passo”. É dessa forma que Celan concebe a poesia: “Isso, senhoras e senhores, não tem um nome fixo para todo o sempre, mas acredito que é... a poesia” (CELAN, 2009, p. 170).

Celan enfatiza que, além da transformação, a arte possui o dom da ubiquidade e conserva algo de inquietante. Concerne ao poeta, por meio de um distanciamento *egoico*, aproximar-se do estranho, obscuro e inquietante, de um “completamente Outro”: “Quem tem a arte diante de si se deixa abandonar. A arte cria distanciamento do Eu. Arte exige aqui, numa determinada direção, uma determinada distância, um determinado caminho”. E a poesia? Tomará o mesmo caminho da arte? “Talvez a direção vá, como a arte, com um Eu abandonado para o inquietante e estranho, para se libertar”. Mas às vezes a literatura se antecipa a nós: “*La poesie, elle aussi, brûle nos etapes*”¹ (CELAN, 2009, p. 174).

Essa passagem fará sentido com o que Celan apresenta a seguir. Trata-se da referência a Lenz, não o personagem da obra de Georg Büchner, mas o Lenz histórico, ou seja, Jakob Michael Reinhold Lenz. Segundo uma obra de Leipzig, escrita por M.N. Rosanow, em 1909, sobre o dramaturgo, a morte – como redentora – não tardaria a chegar. Na noite de 23 para 24 de maio de 1792, Lenz seria encontrado morto em uma rua de Moscou. Mas ele seguirá *vivendo*, afirma Celan, não o artista como Eu, mas o *Lenz*, personagem de Büchner. Nesse sentido, a arte ultrapassa o sujeito: “Encontramos agora talvez o local onde estava o estranho, o local onde a pessoa quis se libertar como um – estranho – Eu? Encontraremos um tal local, um tal passo?” (CELAN, 2009, p. 175).

Será que esse local não se situa precisamente no obscuro que a poesia, a arte, não tenta encobrir? Celan cita um trecho de *Lenz*: “... é que às vezes lhe era incômodo não poder andar de cabeça para baixo”².

¹ “A poesia, também, queima os nossos passos” (CELAN, 2009, p. 174).

² Em *Lenz, Georg Büchner – Werke und Briefe*, Munique/Viena: Carl Hanser Verlag, 1984, p. 69.

E conclui: “Quem anda de cabeça para baixo tem o céu como abismo” (CELAN, 2009, p. 176). Celan acredita numa obscuridade, atribuída à poesia. Essa obscuridade, que pode ser relacionada também ao céu como abismo, se dá, no campo poético delineado por Celan, em nome de um encontro possível a partir de uma distância ou estranheza, talvez delineada pela poesia mesma.

Ao pronunciar “Viva o Rei!”, a personagem de Büchner, abre um profundo silêncio, no qual Celan situa uma mudança de respiração (*Atemwende*). Podemos pensar que a palavra, ou melhor, a contrapalavra proferida introduz o silêncio ali onde havia um excesso. A pausa na respiração produz a mudança de ar. Inicialmente Celan diz que “está no ar o fato de me deter nisso com tamanha obstinação – no ar que respiramos” (CELAN, 2009, p. 173). Parece referir-se ao ar impregnado que se estava respirando no começo dos anos de 1960.

A poesia, presentificada nessa escansão, é capaz de produzir uma mudança de respiração a partir precisamente da introdução de uma contrapalavra que possibilita dar um passo, como um ato de liberdade. Ato possível somente quando o poeta deixa-se conduzir pelo obscuro, tendo o céu como abismo. Não se trata do *eu* do artista, mas sim do deixar-se conduzir pelo estranhamento: “Talvez se liberte aqui com o Eu – com o eu *aqui e de tal forma* libertado e estranhado – talvez se liberte aqui ainda um Outro?”¹ (CELAN, 2009, p. 177, grifos do autor).

Nesse caminho, então, “livre-da-arte”, livre de uma arte de cabeça de Medusa, arte petrificadora, já que congela a cena para ser apreciada. Livre também de uma arte de autômatos e de marionetes. Sim, livre dessa arte talvez se possa “ir pelo seu outro caminho, isto é, o caminho da arte” (CELAN, 2009, p. 177). Arte – *aqui e de tal forma* – que vai ao encontro do estranho, permitindo talvez, e esta é a sua esperança, que se liberte também um Outro.

¹ Cabe retomar aqui a distinção, estabelecida entre o Outro, escrito com O maiúsculo, e o outro, com inicial minúscula, que designa, na acepção lacaniana, o semelhante. O Outro, também dito o “grande Outro”, indica um lugar simbólico que determina o sujeito. Essa noção é “concebida como um espaço aberto de significantes que o sujeito encontra desde seu ingresso no mundo, trata-se de uma realidade discursiva [...]; o conjunto dos termos que constituem esse espaço remete sempre a outros e eles participam da dimensão simbólica margeada pela do significante” (ANDRÈS, 1996, p. 385). Em Paul Celan, não encontramos essa noção como ela é articulada por Lacan; no entanto, a grafia do Outro com inicial maiúscula já era encontrada na crítica literária desde Baudelaire (ver nota 1, p. 29 e nota 3, p. 40).

“Talvez se possa dizer que em todo o poema fica inscrito seu ‘20 de janeiro’?”. Celan faz referência à data em que, na Conferência de Wannsee (Berlim), em 1942, os oficiais nazistas reunidos decidiram pela “solução final da questão judaica” (*Endlösung der Judenfrage*). Para Celan, o novo nos poemas escritos talvez seja justamente isto: “que aqui com maior clareza se tente ter em mente tais datas” (CELAN, 2009, p. 177).

Em poema posterior, intitulado *In Eins*,¹ escrito em 1962, Celan explicita uma data que contém outras datas, além de outros idiomas:

Treze de fevereiro. Na boca do coração
Acordado o Schibboleth.² Contigo,
Peuple
de Paris. *No pasaran*.³

Há uma concentração de datas reunidas neste “treze de fevereiro”: são os franceses em Verdun em 1916, o levantamento dos trabalhadores vienenses em 1934, o começo da guerra civil espanhola em 1936 e o próprio 13 de fevereiro de 1962, em que o povo parisiense foi às ruas, em razão do enterro das vítimas do massacre ocorrido no metrô Charonne. Manifestação contra a organização de extrema direita OAS (Organização Armada Secreta), no final da guerra da Argélia (DERRIDA, 1986). Derrida argumenta que a data é sempre uma metonímia, firmada no poema. Ele acredita que, para Celan, “a conjunção significativa de todos esses dramas e atores históricos irá *constituir* a assinatura do poema, sua datação assinada” (DERRIDA, 1986, p. 50, grifo do autor).

Trata-se de falar a partir dessas datas em prol de Outro, falar “quem sabe” justamente “em prol de *Outro completamente diferente*”. Celan aproxima, nesse enunciado, o Outro ao estranho, ao “completamente diferente”, completamente Outro! Nessa possibilidade, ele joga todas as suas esperanças. Indica que talvez se possa aproximar esse “Outro completamente diferente” a um “outro” não muito distante, mas sim próximo.

¹ Derrida (1986) discute esse poema em *Schibboleth pour Paul Celan*, apresentando a confluência dos acontecimentos em torno do treze de fevereiro.

² Em 1955, Paul Celan publicou o poema *Schibboleth* na coletânea de poemas intitulada *Von Schwelle zu Schwelle* (De limiar em limiar). Esse poema enuncia precisamente a experiência do limiar (NOUSS, 2010). Conforme anteriormente discutido nas páginas 78-81.

³ Traduzido por Jean-Pierre Lefebvre (CELAN, 1998b, p. 115).

O poema está à espera e à espreita, nesses pensamentos, de uma palavra que possa se referir à criatura. Não se sabe ao certo quanto tempo vai durar a pausa para a respiração, o tempo de espreita e o pensamento. Sabe-se que “certamente, o poema hoje [...] mostra uma forte e inegável tendência para o emudecimento” (CELAN, 2009, p. 178). E radicalmente ele, o poema, “afirma-se à beira de si mesmo”, buscando existir de seu “Já-não-mais” em seu “Ainda-e-sempre”. E “esse Ainda-e-sempre só pode ser mesmo um falar” (CELAN, 2009, p. 178). “Ainda-e-sempre” pode ser pensado como sendo da ordem de algo que, mantendo a conexão com o “Já-não-mais”, “não cessa de não se escrever”.

Com esse caráter necessário, o poema é “solitário e andante. Quem o escreve a ele fica entregue”. Mas ele parece mesmo existir para o encontro, para o “mistério do encontro”. Para Celan, o poema busca o Outro, “precisa desse Outro, precisa de uma contrapartida. Ele o procura, fala a ele” (CELAN, 2002 [1960], p. 76). Trata-se da atenção que todo o poema procura dedicar a todos que encontra. Essa *atenção* é considerada por Celan como a oração natural da alma.¹ Nessas condições, o poema torna-se diálogo, um diálogo muitas vezes desesperado:

Somente no espaço desse diálogo se constitui o solicitado, reúne-se em torno do Eu solicitado e nomeado. Mas a esse momento o solicitado, e como que tornado Tu pela nomeação, traz consigo o seu Ser-Outro. Ainda no Aqui e Agora do poema – pois o poema tem sempre essa atualidade única, pontual –, ainda nessa imediatez e proximidade ele deixa dialogar o que é mais próprio deles, desse Outro: o seu tempo (CELAN, 2009, p. 179).

Para Celan, o poema é palavra atualizada, atualiza-se no aqui e agora, concerne ao seu próprio tempo. Em uma locução radiofônica sobre o escritor russo Ossip Mandelstam, realizada em 1960 antes do recebimento do Prêmio Büchner, Celan afirma que a poesia emprega linguagem atualizada, sonora e não sonora, liberada de forma radical que não deixa de ter presentes os limites impostos pela língua, assim como as possibilidades abertas por ela. Tencionado pelo agudo de seu

¹ Celan, nessa passagem, cita Malebranche, a partir do ensaio de Walter Benjamin (1994) sobre Kafka.

tempo e pelo grave da história, o poema produz-se no instante imediato, pontual, num tempo presente.¹ O *eu* nomeado, passa a ser *tu*, trazendo consigo seu *Ser-Outro*, o estranho, o *Outro completamente diferente*. Compromisso ético que Celan aponta como sendo a tarefa poética que traz consigo as suas datas.

Mas seria o caso de “Ampliar a arte?” (*Elargissez l’art?*). “Não. Mas vá com a arte em sua mais particular estreiteza. E se liberte” (CELAN, 2009, p. 181). Nessa passagem, Celan novamente alude ao *estreito*, como visto em outros poemas, especialmente em *Engführung* (Stretto, 1958). Trata-se de uma aproximação ao que é mais radical do sujeito, sua própria estranheza. Nessa aproximação, encontra-se sua possibilidade de libertar-se. Assim como no encontro com a contrapalavra, palavra que se impõe, como um ato de liberdade, como um passo.

“O poema seria, com isso, o lugar em que todos os tropos e metáforas querem ser levados *ad absurdum*” (CELAN, 2009, p. 180). Investigação topológica, sob a luz da u-topia. “Procuro [...] o local de minha própria origem” (CELAN, 2009, p. 183). “Procuro tudo isso no atlas com um dedo muito impreciso, pois inquieto – num atlas infantil, como devo confessar. Nenhum desses lugares é encontrado, eles não existem, mas sei onde eles, sobretudo agora, devem existir, e... encontro algo!” (CELAN, 2009, p. 183).

Para Paul Celan, a presença daqueles a quem se dirige no instante de proferir esse discurso é algo que o “consola”: o fato de ter tomado “esse caminho do impossível em sua presença”. Ele encerra dizendo que encontrou uma ligação, assim como o poema, que leva ao encontro: “Encontro algo – como a linguagem – imaterial, mas terreno, terrestre, algo circular, que volta a si mesmo sobre os dois polos até – alegremente – cruzar os trópicos –: encontro... um *Meridiano*” (CELAN, 2009, p. 183). Esse encontro de um lugar, que ele indicou como sendo um não lugar, uma u-topia, permite, em sua circularidade, ligando

¹ Essa proposição celaniana se aproxima dos postulados freudianos acerca da temporalidade no psiquismo. A palavra *Nachträglichkeit*, traduzida para a língua portuguesa por *a posteriori*, enfoca precisamente “a permanência de uma conexão entre o agora e o tempo de então, mantendo ambos interligados. [...] pode-se trazer do passado para o presente o evento antigo e acrescentar-lhe algo, atualizando-o” (HANNES, 1996, p. 83). Esse tema será aprofundado mais adiante, no capítulo “Recordar, repetir, escrever”, em *A repetição em “Moisés e o monoteísmo”*: *considerações sobre a temporalidade* (p. 154-165).

origem e destino, encontrar algo imaterial mas palpável (terreno e terrestre).

O que significa encontrar um Meridiano? O que é um Meridiano? Trata-se de uma ligação entre dois polos que atravessa diferentes territórios, estabelecendo, em sua circularidade, um encontro entre heterogêneos. Parece dizer de um eu que se dirige a um tu, um outro, para poder encontrar-se consigo mesmo, assim como fez Lenz, personagem de Büchner, que, no dia 20 de janeiro, foi para a montanha para encontrar-se.

Ao fazer referência ao Lenz,¹ da obra homônima de George Büchner, Celan (2009) retoma o seu “Diálogo na montanha”. Esse escrito de Celan trata do encontro não ocorrido em Engadin entre ele e Adorno. Nessa pequena história, o poeta faz ir pela montanha uma pessoa como Lenz. Diz ter escrito essa história a partir de um “20 de janeiro”, do seu “20 de janeiro” e acrescenta: “Encontrei... a mim mesmo” (CELAN, 2009, p. 182).

Os poemas “são caminhos nos quais a linguagem se faz sonora, são encontros, caminhos de uma voz com um Tu perceptível”, vão ao encontro do outro, do estranho, do radicalmente estrangeiro que pode ser tanto o outro, como o estrangeiro de si mesmo, um Ser-Outro. Os poemas são, portanto, caminhos “à procura de si mesmo... Uma espécie de volta à casa” (CELAN, 2009, p. 182). Dessa forma, como a um meridiano, Celan concebe a poesia.

3.2 A palavra, o silêncio, um balbucio, um sopro

Traçar uma trajetória dos últimos dez anos da vida de Paul Celan, implica em acompanhá-lo por meio de sua escrita. Veremos a seguir alguns poemas representativos desse período.

Os poemas escritos entre 1960 e 1970 foram publicados nos seguintes livros: *Die Niemandrose* (A Rosa de Ninguém, 1963), *Atemkristall* (Cristal de Fôlego, edição para bibliófilos, 1965), *Atemwende* (Virada de Fôlego, 1967), *Fandensonnen* (Sóis de Fio, 1968) e em duas obras póstumas, *Lichtzwang* (Luz Compulsória, 1970) e *Schneepart* (Parte da Neve, 1971).

Uma ressonância do *Meridiano* pode ser localizada nos versos de *Tübingen, Jänner* (Tübingen, janeiro), escrito em janeiro de 1961,

¹ Lenz, Georg Büchner – *Werke und Briefe*, Munique/Viena: Carl Hanser Verlag, 1984.

dialogando com a visão de Hölderlin em seus últimos anos de vida e enlouquecimento.

Olhos, per-
suadidos à cegueira.
Seu – “um
enigma é puro-
originado” –, sua
lembrança de
flutuantes torres de Hölderlin, circun-
dadas por gaiivotas.

Com essas palavras mergulhantes,
visitas
de marceneiros afogados:

Caso viesse,
viesse um homem,
viesse um homem ao mundo, hoje, com
a barba luminosa dos
patriarcas: ele deveria,
caso falasse desse nosso
tempo, ele só
poderia,
ainda balbuciar e balbuciar,
sempre, sempre,
bal-, bal-,
 (“Pallaksch, Pallaksch”)¹

Essas palavras transtornadas, entrecortadas, balbucios, assim como a cegueira, indicam um lugar de visão. Somente outra forma de visão seria capaz de tocar a dimensão da verdade para falar desse tempo. Não se trata de uma palavra absoluta e plena de sentido, mas precisamente outra forma de dizer, que carregue certo emudecimento. Ao falar de fragmentos da vida e obra de Hölderlin, que viveu seus últimos anos em uma torre em Tübingen, aos cuidados do marceneiro Zimmer, e que, ao final, repetia apenas uma palavra: “Pallaksch”,² o poema traça, ao fundo, um diálogo com o tempo histórico vivido por

¹ Tradução de Flávio Kothe (CELAN, 1985, p. 89).

² Vocábulo ininteligível que Hölderlin passou a usar nos últimos anos de sua vida, algumas vezes queria dizer “sim” e outras “não”.

Celan, diante do qual uma outra forma de ver e de dizer se impõe. Caso viesse o “Messias”, ele somente poderia balbuciar.

Distante de isolar a arte da vida, Celan traz várias inovações linguísticas, nas quais são entrelaçadas palavras de diferentes idiomas: alemão, iídiche, francês, romeno, russo, espanhol. Essas inovações manifestam as inquietações que foram tomando corpo ao longo desses anos. Nesse período, ele iria retomar em seus poemas diversas passagens judaicas, marcando, em meio à cultura alemã, um forte posicionamento de ser judeu. Os poemas de Celan “passam pela luz das velas do *sabbath* [...] atravessam todo o arco do tempo judaico: Éden, Davi, Vitebst, gueto, Aleph [...] Imagine-se a recepção destes marcos da experiência judaica na Alemanha no começo dos anos sessenta, e nos dias subsequentes ao julgamento de Eichmann” (FELSTINER, 2002, p. 269). Com sua poesia, Celan evita que se apaguem da memória esses traços, fazendo com que a história não seja esquecida.

Celan desconfia de muitos e começa a se endereçar ao Leste, seu lugar de origem. Em sua poesia, vai esboçando seu descontentamento com relação ao seu tempo e lugar, mas não perde a esperança. No poema *Ich habe Bambus geschnitten* (Cortei bambus), escrito para seu filho Eric, ele lhe outorga o compromisso a partir do vivido por sua geração:

CORTEI BAMBUS

para ti, meu filho.
Eu vivi.

A cabana trans-
portada amanhã, ela
existe.

Não ajudei a construí-la: tu
não sabes em que tipo
de urnas
levei areia ao meu redor, há anos,
sob ordem e ordenação. A tua
vem do ar livre – e continua
livre.

A cana, que aqui toma pé, amanhã
ainda existe, seja lá onde
a alma irá levar-te no des-

compromisso.¹

Ao ser fragmentada, a palavra se abre em uma dupla vertente e indica uma forte esperança de que se possa viver descompromissadamente, ou seja, que a liberdade esteja presente e se mantenha no futuro, para que os seus descendentes possam não estar apertados, mas, sim, saibam que seus antepassados foram ordenados a cavar suas próprias sepulturas, carregando a areia das urnas. Trata-se, assim, de um compromisso com a geração que viveu a catástrofe, mas também compromisso no tempo presente e num porvir.

Em carta dirigida a seu amigo Petre Solomon, de 18 de dezembro de 1963, Celan conta ter sofrido, no ano anterior (inverno de 1962), do Natal até final de janeiro, uma grave depressão, segundo diagnóstico médico. Um ano depois, no entanto, seguia tendo altos e baixos, e não conseguia dormir muito bem, mas trabalhava e resistia. Dedicou-se às traduções, principalmente, de Shakespeare. Essa tarefa fazia com que pudesse manter-se. Nessa carta à Solomon, Celan menciona que pretende publicar um novo ciclo de poemas breves, junto com gravações de sua esposa Gisèle.² Constatamos que esse trabalho conjunto lhe serve de apoio nesse momento de maior desamparo.

NOS RIOS AO NORTE DO FUTURO

lança a rede que tu
hesitante carregas
com sombras escritas por
pedras.³

As litografias e aquarelas de Gisèle, que compõem esse livro conjunto, são trabalhadas em cinza e preto sobre fundo branco, em relação com as sombras dos poemas de Celan escritas por pedras. As pedras, na tradição judaica, comportam a memória, guardam aquilo que não se deixa esquecer. A rede lançada entre um eu e um tu, ainda que hesitante, parece permitir que a escrita aconteça. Como vemos, nesse verso, a concisão se faz presente.

Gadamer (2005), em seu livro *Quem sou eu, quem és tu? – comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*,¹

¹ Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 101).

² Publicados no livro *Atemkristall* (Cristal de Fôlego, edição para bibliófilos, 1965).

³ Tradução de Cláudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 107), ver tradução também de Flávio Kothe (Id., 1977, p. 61).

discorre sobre a relação dialógica e o hermetismo presentes nesse ciclo de poemas publicados em *Atemkristall*. Ele interroga se a lírica celaniana seria uma lírica de amor, ou uma lírica religiosa, ou, talvez, o diálogo da alma consigo mesma. Difícil responder, em razão da polivalência encontrada na estrutura dessa poética. Gadamer (2005, p. 44-45) aponta que o *eu* pronunciado no poema lírico não se refere somente ao eu do poeta, em Celan, “o ‘eu’, o ‘tu’ e o ‘nós’ são emitidos de um modo totalmente direto, tão indeterminado quanto as sombras, que mudam constantemente”. O *tu* (*Du*) pode ser lido como o destinatário, mas “quem é este Tu?”, poderia ser o “meu próximo? Ou talvez aquele que está próximo e distante de mim: Deus? A questão não pode ser respondida [...] Não sabemos por antecipação e nem a partir de uma visão de conjunto o que significam aqui o Eu e o Tu” (GADAMER, 2005, p. 45). No entanto, isso não representa que, nos poemas de Celan, estaria apagada a diferença entre o eu que enuncia e o tu ao qual ele se dirige.

Os poemas escritos entre 1963 e 1965, reunidos e publicados em 1967 no livro *Atemwende*,² nos aproximam da poesia tardia de Celan. Já no seu discurso de 1960, proferido para o recebimento do Prêmio Literário George Büchner, Celan havia usado a palavra *Atemwende*, ao discorrer sobre a função da poesia: “Poesia: é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração” (CELAN, 2002, p. 73, tradução minha). Proponho traduzi-la por *mudança na respiração*, por considerar que o poeta empregou essa palavra em *Der Meridian* para designar a mudança que se segue após uma pausa, um silêncio produzido a partir da incidência de uma contrapalavra (*Gegenwort*), uma palavra “corte”. A mudança na respiração é um efeito dessa palavra sobre o corpo.

Celan indicou que esse livro de 1967 se tratava de uma mudança, um ponto de virada, uma torção empreendida em seu campo poético. Nesse volume, coloca-se com intensidade o silêncio críptico e a

¹ Segundo a tradutora, Raquel Abi-Sâmara, sua versão da palavra *Atem* para “hausto”, ao contrário de outras, como fôlego, respiração, inspiração ou ar, utilizadas por outros tradutores da obra de Celan, justifica-se por considerar que a palavra alemã consiste num vocábulo de tom poético, que remonta ao século VIII. Sua opção pela palavra “hausto”, na língua portuguesa, apesar de não usual em nosso idioma e das perdas inevitáveis presentes em qualquer tradução, teria maior ressonância com o tecido sonoro da palavra *Atem*.

² A palavra *Atemwende* foi traduzida de formas diversas para a língua portuguesa, tais como: *Sopro*, *viragem*, de Barrento e Yvette Centeno; *Mudança de ar*, de Cláudia Cavalcanti; e *Mudança de inspiração*, de Flávio Kothe.

tendência ao mutismo, em consonância com o caráter dialógico de sua poesia. Esses dois termos, em Celan, não são contraditórios.

Os poemas do outono de 1963 trazem palavras como: ferida, dor, insone, “pinças temporais, / por tua face vislumbada” (*Schläfenzange, / von deinen Jochbein beäugt*), sugerindo a aplicação de eletrochoques. Ao longo dos últimos anos de vida, Celan passou por diversas crises seguidas de internações psiquiátricas. Mas continuava escrevendo.

A problemática da recepção de seus poemas, da não escuta, da mensagem que, ao chegar, já encontra o ouvido ferido, ou que ficará retida nos favos de gelo (*em sofrimento*)¹ passa a ser mais frequente nesses escritos dos últimos anos de vida de Celan, como podemos verificar no poema *Weggebeizt* (Cauterizado),² publicado em *Atemwende*:

CAUTERIZADO pelo
vento radioso da tua linguagem,
o hiper-colorido palavreado quanto ao vi-
venciado – e o cento-
linguarudo pseudo-meu-
poema, o impoema.

Ex-
cluído,
livre tens
o caminho através da
neve antropomórfica,
a neve dos penitentes, para as
hospitaleiras

¹ Penso numa analogia com o escrito de Jacques Lacan sobre *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe. Lacan (1998 [1966]) refere que a carta, cuja homofonia na língua francesa permite ser lida igualmente como “letra”, no texto de Poe, seria como uma missiva que ficou retida nos Correios por não ter sido encontrado seu destinatário. Em francês, o termo utilizado para designar a condição dessa carta retida é “*en souffrance*”, ou seja, “em espera”, mas também “em sofrimento”. No poema de Celan, a letra/carta, por não encontrar seu destinatário, estaria, de forma semelhante, em espera, e também em sofrimento.

² A palavra *Weggebeizt* [cauterizado] remete ao desdobramento feito por Ernst Jünger (1934), no ensaio *Sobre a dor*, em que ele refere o lugar da dor na ordem social moderna, denominada por ele de “sociedade do Trabalhador”. Trata-se de uma ordem social fria, assexuada e regida pela funcionalidade, na qual “a técnica seria o nosso uniforme”, e a dor e a ferida, no fundo incontornável, seria “cauterizada” (BARRENTO, 2006, p. 14).

salas e mesas das geleiras.

Fundo
na fenda dos tempos,
nos
favos de gelo,
aguarda e espera,
como um sopro cristalizado,
teu incontável
testemunho.¹

Nesse poema, o exílio – nas geleiras – aparece como lugar possível; porém, marcado pela desistência da convivência humana. Segundo Kothe (in CELAN, 1985, p. 108), “o poema se torna promessa da utopia, mas como testemunho mesmo da não existência da utopia. Esse é seu engajamento radical, que o leva ao exílio íntimo, às geleiras”, estas ainda mais hospitaleiras que as relações humanas. “Resta-lhe o caminho para as geleiras, pois a neve e o gelo é que lhe parecem resguardar a forma do homem”² – *neve antropomórfica*. Nas geleiras, nos favos de gelo, poder-se-ia guardar seu testemunho, quem sabe para uma transmissão futura, de uma escuta porvir.

Seu pseudopoema, impoema, cento-linguarudo, hipercolorido palavreado dão a ideia de que há um excesso de palavras e, em contapartida, o poema caminharia rumo ao emudecimento. O poema *Keine Sandkunst mehr* (Não mais arte de areia, 1967), não apenas finaliza com o endereçamento do poeta rumo à neve, como a própria linguagem se desfaz.

NÃO MAIS ARTE DE AREIA, livro de areia,
mestres.

Nada lançado. Quantos
mudos?
Dez e sete.

Tua pergunta – tua resposta.
Teu canto, o que sabe?

Fundonaneve,
Uonaeve,

¹ Tradução de Flávio Kothe (CELAN, 1985, p. 109).

² Comentário feito pelo organizador e tradutor Flávio Kothe (in *Ibid.*, p. 108).

O – e – e.¹

Esse poema, escrito no início de 1964, remete à “Areia das urnas” (*Der Sand aus den Urnen*), de 1946. Ele já não admite a arte, nem o livro, nem os mestres. Nada de um golpe de sorte, nada de um lance de dados. A arte, não sendo mais de areia, torna-se uma arte de neve, reduzida ao mais particular estreitamento. Essa redução – como uma possibilidade de libertar-se² – encontra o silêncio. Caso esse poema fosse traduzido para o hebraico, cujo alfabeto carece de vogais, chegaria ao silenciamento. Em alemão, as letras empregadas são: “I – i – e”.³

No outono de 1964, por ocasião do recebimento do *Grande Prêmio Cultural de Nordrhein-Westfalen*, ao ver no auditório uma pessoa que havia apoiado Claire Goll na campanha de acusação de plágio, Celan sai do local e recusa o prêmio. Finalmente, foi convencido a voltar.

Em maio de 1965, estando muito vulnerável, o poeta ingressou em uma clínica psiquiátrica, fora de Paris, permanecendo por algumas semanas. Ali leu as obras de teatro de Shakespeare. Assinalou diversas passagens, sempre que se falava de loucura, dos loucos, de traição, calúnia ou suicídio. Nessa ocasião, escreveu sobre o Rei Lear, o monarca que fora golpeado na cabeça. Em dezembro desse mesmo ano, teve que voltar à clínica e, dessa vez, levou consigo um exemplar dos contos de Kafka. Em 1966, passou quase sete meses em clínicas. Em junho de 1966, rompeu com seu editor, Bermann Fischer, após oito anos de trabalho conjunto.

Em fevereiro de 1967, Celan hospitalizou-se novamente e pensou em inaugurar um novo ciclo de poemas intitulado “Têmporo-cadeias” ou “Têmporo-neve”, a partir da experiência vivida nas sessões de eletrochoques. Sua escrita traz a dimensão desses acontecimentos, e de que “o único que ainda lhe resta parece ser a morte”, nas palavras de Kothe (in CELAN, 1985, p. 128). Como indica o poema *Du warst* (Eras):

¹ Tradução de Flávio Kothe (CELAN, 1977, p. 67).

² Como referido, Celan interroga, em *Der Meridian*, se poderia tratar-se de “ampliar a arte” (*Elargissez l’art?*). A essa interrogação ele responde: “Não. Mas vá com a arte em sua mais particular estreiteza. E se liberte” (Id., 2009, p. 181).

³ O poema no original em alemão encontra-se em anexo (p. 257-258). O último verso finaliza desta maneira: “Tiefimschnee, / Iefimnee, / I – i – e”. Esse poema será retomado em *Notas sobre um tema* (p. 153-154).

ERAS a minha morte:
a ti eu podia reter,
quando tudo me desertava.¹

Nesse “pseudopoema lírico”, a companheira do homem não é mais a amada como figuração da vida, cantada nos poemas líricos tradicionais. Agora, sua mais fiel e íntima companhia, “a noiva com a qual todo o homem acaba casando”, é a morte. Aquela amada é apenas ausência.²

Também nesse período de internações, Celan adquiriu o tratado de *Esquizofrenia e Melancolia e Mania*, de Ludwig Binswanger, *Psiquiatria e Psicopatologia Geral*, de Eugen Bleuler, e muitos livros de Freud. Interessava ao poeta os conhecimentos precisos e as expressões técnicas utilizadas nesses livros para tratar das questões psíquicas. Por vezes, sua poesia tomava palavras ali empregadas, como um poema, escrito em 7 de maio de 1967, cujas expressões eram do texto “Além do princípio de prazer” de Freud (1920), como o verso final do poema: “Camafeo-compulsão à repetição”. Como se a poesia traçasse suas letras a partir dessa compulsão à repetição (FELSTINER, 2002).

Ao mesmo tempo, os poemas de Celan nesse período surpreendem por irromperem na língua hebraica. Em meio a palavras do vocabulário fisiológico, emerge um enigmático “*Ziw*”, ou seja, uma luz. Essa palavra, Celan a encontrou em Gershom Scholem³ (1897-1982), no livro *Von der mystischen Gestalt der Gottheit* (Da forma mística da Divindade). Ali havia muitos elementos do saber místico judaico que interessavam ao poeta, como a *Kabbalah* e a *Shekhinah*, “a emanção de Deus como mãe, irmã e noiva, simbolizada pela rosa ou coroa, no exílio com o povo de Israel” (FELSTINER, 2002, p. 325).

PRÓXIMO, NO ARCO DA AORTA,
no sangue claro:
a palavra clara.

¹ Tradução de Flávio Khote (CELAN, 1985, p. 129). Claudia Cavalcanti também traduziu este poema: “FOSTE A MINHA MORTE: / pude deter-te, / enquanto tudo me escapava” (Id., 2009, p. 127).

² Comentário feito pelo organizador e tradutor Flávio Kothe (in Id., 1985, p. 128).

³ Gershom Gerhard Scholem (Berlim, 1897 – Jerusalém, 1982) foi historiador, teólogo e filósofo judeu-alemão, especialista em mística judaica, fundador do moderno estudo da cabala, professor de misticismo judaico na Universidade Hebraica de Jerusalém.

Mãe Raquel
já não chora.
Transportado aqui
todo o chorado.

Silenciosa, nas artérias coronárias,
desatada:
Ziw, aquela luz.¹

Nesse poema, escrito em 10 de maio de 1967, Celan entalha, ao lado da fisiologia corporal, a dimensão do saber místico judaico, demarcando a dor pessoal, passada e presente, e sua esperança. Ali se conjugam o individual e o coletivo de um povo que parte rumo ao exílio. Segundo Scholen (1962, p. 140), “a mãe Raquel chora por seus filhos que marcham para o exílio”. Aqui, em Celan, mãe Raquel² já não chora mais. Essa dor do exílio corre silenciosa nas artérias para aquela luz, *Ziw*. O chorado se desfaz e encontra um nome para aquela luz. Nomear é o buscado pela poesia de Celan. Em carta de 28 de dezembro de 1967, ele escreveu a Nelly Sachs: “Uma vez, em um poema, também me veio, através da língua hebraica, um nome para essa luz” (CELAN; SACHS, 2007, p. 94). “Aquele luz”, no poema, em uma circularidade, traça um *meridiano* com a “palavra clara” (*das Hellwort*). *Ziw* é essa palavra que traz tanto a dimensão do esplendor como da obscuridade.

Podemos constatar que a poesia de Celan, mesmo em tempos tão árdusos como esses últimos anos de sua vida, não cessa de se fazer escrever. Os poemas abundam ali onde talvez se pudesse esperar que escasseassem. No entanto, ele não se cala diante do indizível, mas escreve, demarcando o silêncio. Seus poemas – mesmo que se endereçando às geleiras – revelam o silêncio ruidoso, que não é mudo, e faz falhar a linguagem, mas em oposição ao excesso linguageiro. Ao contrário, o excessivo e abundante da escrita celaniana diz respeito a algo que não cessa de tentar escrever o que é da ordem de um impossível: real. Num de seus últimos poemas, para Bertolt Brecht,³ Celan ainda indaga:

¹ Tradução de John Felstiner (2002, p. 326).

² A tradição, a recepção e o recebido, em hebraico *Kabbalah*, descreve a mãe Raquel como uma figura da *Shekhinah*, a presença luminosa de Deus que habita o mundo.

³ Celan dialoga com o poema de Bertolt Brecht, *An die Nachgeborenen* (Aos que vão nascer): “Que tempo é este, em que / uma conversa sobre árvores chega

UMA FOLHA, desarvorada,
para Bertolt Brecht

Que tempos são estes,
em que uma conversa
é quase um crime
por incluir tanto
dito?¹

Entre o silêncio e o excesso, a poesia assume o compromisso ético de dizer, “com sua voz e sua mudez”. Sob esse tênue fio, somos conduzidos por essa experiência vertiginosa da escrita celaniana que nos leva a interrogar sobre a escrita do trauma em sua obra. Tendo sido sua vida finalizada abruptamente em um ato de suicídio, no dia 20 de abril de 1970, a obra manteve-se viva, despertando a cada nova leitura, a cada novo leitor. E segue aberta ao diálogo que será feito, nesse texto, com Freud e com Lacan.

a ser uma falta / Pois implica em silenciar sobre tantos crimes?” (BRECHT, 1966, p. 91).

¹ Tradução de Flávio Kothe (CELAN, 1977, p. 70). Recentemente, Mariana Camilo de Oliveira (2008, p. 207) deu a esse poema a seguinte tradução: “UMA FOLHA, sem árvore, / para Bertolt Brecht: / que tempos são estes, / em que uma conversa / é quase um crime / pois tanto dizer / comprime?”. Ela argumenta que a palavra *einschließen* pode ser traduzida por *abranger*, *compreender*, *incluir*, *entranhar*, bem como *cercar* e *encurrular*, sendo que sua escolha por *comprimir* busca privilegiar a rima.

4. DO TRAUMA

*Diante de teu rosto tardio,
 só-
 indo entre
 noites que também me transformam,
 ficou algo
 que já estivera conosco, in-
 tocado por pensamentos.*
 Paul Celan¹

Para uma posterior aproximação entre a escrita celaniana e a temática do trauma, faremos um breve percurso pelas produções teóricas sobre o tema na obra de Freud e suas articulações clínico-conceituais. A palavra *trauma*,² usualmente utilizada em medicina e cirurgia, vem do grego *traûma*, que significa *ferida*, e deriva de *furar*; serve para designar uma “ferida com efracção”,³ ou seja, uma ferida com arrombamento, ruptura. A psicanálise recuperou essa terminologia, levando-a para o plano psíquico sob três articulações: “a de um *choque* violento, a de uma *efracção* [ruptura] e a de *consequências sobre o conjunto da organização*” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1981, p. 679; grifos meus).

O termo *trauma* aparece inicialmente ligado ao vocabulário clínico de Jean-Martin Charcot, por meio da expressão “histeria

¹ Poema *Vor dein spätes Gesicht* (Diante de teu rosto tardio), tradução de Cláudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 109), publicado em *Atemwende* (Mudança de ar, 1967).

² A palavra “trauma” tem origem grega *traûma*, -atos, ferida, dano, avaria, *s.m.* 1. Lesão local proveniente de um agente vulnerante; 2. Agressão ou experiência psicológica muito violenta (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <http://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx> Consulta em: 07.03.2011).

Traumatismo: *sm* (*traûmato+ismo*) *Med* 1 Estado mórbido resultante de um ferimento grave. 2 Grande abalo físico, moral ou mental; choque ou transtorno de onde se desenvolveu ou se pode desenvolver uma neurose. Abreviadamente: *trauma* (Dicionário Michaelis; <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=traumatismo> Consulta em: 07.03.2011).

³ Efracção: *s.f.* (lat. *Efractio*) *Med*. 1. Arrombamento, ruptura; 2. Pancada no crânio, com ruptura (<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=efracção> Consulta em: 07.03.2011). Grafia alterada pelo Acordo Ortográfico de 1990: efracção (<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx> Consulta em: 07.03.2011).

traumática”, designando uma histeria que seria decorrente de um *trauma físico* (ROUDINESCO; PLON, 199, p. 337). Essas construções iniciais, advindas de Charcot, influenciaram as primeiras formulações de Breuer e Freud (1893-95) em seus estudos sobre a histeria.

A noção de trauma está, portanto, na origem da psicanálise, quando Breuer e Freud buscavam desvendar os fatores etiológicos dos fenômenos histéricos, por meio de um novo método de investigação e de tratamento – o método catártico –, apresentados ao público, em 1893, sob a forma de uma “Comunicação Preliminar: Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos”. Posteriormente publicada na primeira parte dos “Estudos sobre a histeria” (1895), foram-lhe agregadas uma série de observações clínicas, advindas da prática profissional particular. Em razão da preservação da privacidade dos pacientes, os autores justificaram, no prefácio à primeira edição, não poder divulgar aqueles casos nos quais as *condições sexuais e matrimoniais* tiveram importância etiológica, demonstrando apenas de forma fragmentária o “ponto de vista de que a *sexualidade* parece desempenhar um papel fundamental na patogênese da histeria, como *fonte de traumas psíquicos* e como motivação para a ‘defesa’ – isto é, para que as ideias sejam *recalcadas* da consciência” (BREUER; FREUD, 1996 [1893-95], p. 33; grifos meus), tendo sido precisamente as observações de ordem sexual que os autores viram-se obrigados a não publicar.

Partindo desse ponto, podem-se verificar, já de começo, as associações entre traumas, defesas, recalçamento e sexualidade na formação dos fenômenos histéricos, elementos que ganharão, gradualmente, formatação conceitual. Nessa “comunicação preliminar”, tratava-se de estabelecer distinções entre as chamadas “histerias traumáticas”, decorrentes de algum acidente que havia provocado o surgimento dos sintomas, e a “histeria comum”.

4.1 A relevância do fator acidental

A pergunta sobre a importância do acidente traumático se estabelece como ponto de partida para as investigações acerca da *causa* da neurose. Breuer e Freud (1893-95) consideravam que o “fator acidental” possuía um valor determinante na patogênese da histeria, muito maior do que usualmente se aceitava ou reconhecia. Nas chamadas “histerias traumáticas”, estava fora de dúvida de que era o acidente o que havia provocado a síndrome. Igualmente, ficava evidente que, por ocasião dos ataques histéricos, o paciente vivia novamente o

mesmo processo que provocara o primeiro ataque, demonstrando, assim, a conexão causal. Esse fato não se evidenciava em outros fenômenos histéricos. No entanto, seus experimentos lhes haviam demonstrado que sintomas muito diversos, considerados como produtos espontâneos da histeria, possuíam uma estreita conexão com o trauma causal. Com o intuito de respaldar tal proposição, afirmam que se habituaram, nas neuroses traumáticas, com “a desproporção entre os muitos anos de duração do sintoma histérico e a ocorrência isolada que o provocou [...]”. Com grande frequência, *é algum fato da infância* que estabelece um sintoma, que persiste durante os anos subsequentes” (BREUER; FREUD, 1996 [1893-95], p. 40; grifos meus).

À medida que as pesquisas psicanalíticas avançavam, a etiologia da neurose referida às experiências traumáticas recuava – no nível da teoria – da idade adulta à infância. Daí adviria a tese, nos anos 1895-97, de que *o trauma é essencialmente sexual*, derivado dos acontecimentos ocorridos na infância, e que o traumatismo original é descoberto, em um *tempo posterior*, por ocasião da vida pré-pubertária.

Nesse período das construções de Breuer e Freud (1893-95), no nível técnico, o tratamento encontrava sua eficácia na *ab-reação*¹ e na elaboração psíquica das experiências traumáticas, já que a noção de trauma sustentava-se numa concepção econômica do funcionamento psíquico. Como veremos em uma afirmação posterior, de 1917: o trauma é considerado como “uma vivência que, no espaço de pouco tempo, traz um tal aumento de excitação à vida psíquica, que a sua liquidação ou sua elaboração pelos meios normais e habituais fracassa, o que não pode deixar de acarretar perturbações duradouras no funcionamento energético” (FREUD, 1981 [1917], p. 2294).

Voltemos às considerações de Freud e Breuer (1893-95) sobre a possibilidade de demonstrar uma analogia patogênica da histeria comum com as neuroses traumáticas e justificar uma extensão do conceito de “histeria traumática”. Eles consideraram, nesse texto inaugural, que a verdadeira causa do adoecimento nas neuroses traumáticas não seria a lesão corporal, mas, sim, o sobressalto, ou seja, o “trauma psíquico”. Também com relação a muitos sintomas histéricos, suas investigações revelaram causas que poderiam ser qualificadas analogamente como traumas psíquicos. Para os autores,

¹ O termo *ab-reação* foi introduzido por Breuer e Freud, em 1893, para designar “um processo de descarga emocional que, liberando o afeto ligado à lembrança de um trauma, anula seus efeitos patogênicos” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 3).

[...] qualquer afeto que provoque os afetos penosos de medo, angústia, vergonha ou dor psíquica pode atuar como tal trauma. Da sensibilidade do sujeito [e de outras condições como o estado hipnoide,¹ entre outros] depende que o acontecimento adquira ou não importância traumática. Na histeria comum encontramos, muitas vezes, substituindo um trauma único, vários traumas parciais, ou seja, um grupo de motivações que somente por seu acúmulo poderiam chegar a exteriorizar um efeito traumático (BREUER; FREUD, 1981 [1893-95], p. 43).

Verificamos que, diante da multiplicidade das condições apresentadas nos “Estudos sobre a histeria” (1985), o ponto em comum pode ser encontrado no *fator econômico*, já que “as consequências do traumatismo são a incapacidade do aparelho psíquico para liquidar as excitações segundo o princípio de constância” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1981, p. 680). A ocorrência do traumatismo depende, portanto, da não ab-reação, ou seja, da não descarga da excitação excessiva, que, permanecendo como um “corpo estranho”, continua exercendo sobre o organismo uma ação eficaz e presente, mesmo que tenha transcorrido longo tempo desde seu acontecimento.

4.2 A fala como ato

O fato de não ter sido possível a ocorrência de uma descarga, por via motora, da excitação excessiva, promovia a formação dos sintomas, que surgiam como um “corpo estranho”. Breuer e Freud (1981 [1893-95]) constataram – não sem surpresa – que os diversos sintomas histéricos costumavam desaparecer de forma imediata e definitiva quando o paciente conseguia acessar com clareza a recordação do processo provocador e o afeto concomitante a este, dando *expressão verbal ao afeto*. Tal procedimento era realizado por meio do chamado *método catártico*, que consistia em levar o paciente, sob transe hipnótico, a recordar e dar expressão verbal ao acontecimento traumático. Verifica-se, assim, uma clara associação – do ponto de vista

¹ As considerações sobre os “estados hipnoides” encontram-se desenvolvidas a seguir.

teórico – entre a descarga motora, pela via da ação, e a verbalização: o *ato de fala*. Segundo os autores, “o processo psíquico originalmente ocorrido deve ser repetido o mais nitidamente possível; deve ser levado de volta a seu *status nascendi* e então receber expressão verbal” (BREUER; FREUD, 1996 [1893-95], p. 42).

Interessante observar nesse ponto uma relação possível entre o trabalho feito com a palavra – por meio da fala – em um tratamento psicanalítico e o fazer do poeta com a palavra: “Vá jogo!” (*Welch ein Spiel!*), escrevia Celan em 1954. “Tão efêmero, e, por sua vez, tão régio”, se referia à escrita poética. As circunstâncias de sua vida em um âmbito linguístico estranho fizeram com que o trato com sua própria língua se tornasse ainda mais consciente do que antes, sem que, no entanto, o poeta conseguisse definir com exatidão “o como e o porquê desse caminho qualitativo que a palavra experimenta para converter-se em palavra no poema [...]. A poesia, disse Paul Valéry, é língua *in statu nascendi*, língua que cobra liberdade [*freiwerdende Sprache*]” (CELAN, 1984, p. 34). Cabe ao poeta somente esperar poder aceitar a palavra que se liberta; surpreendê-la em seu *ato original*. A palavra “que se libertou” acaba voltando à ‘velha’ língua, converte-se em provérbio, giro, clichê, e não obstante pretende ser única, vive e inclusive se alimenta dessa pretensão, dessa arrogância; crê sempre representar a toda a língua, colocar em cheque a realidade toda” (CELAN, 1984, p. 34).¹ Celan explicita, dessa forma, a força contida na palavra que se escreve no poema, palavra que se liberta e volta ao *corpus* da língua, podendo colocar em cheque a realidade. Potência da palavra, portanto.

Para Breuer e Freud (1996 [1893-95], p. 44) “[...] a linguagem serve de substituta para a ação; com sua ajuda, um afeto pode ser ‘abreagido’ quase com a mesma eficácia”. Os autores destacam que um insulto revidado, mesmo que o tenha sido feito apenas por meio de palavras, é recordado de maneira muito diversa do que aquele que tenha sido aceito forçosamente, e acrescentam que “o uso linguístico descreve caracteristicamente o insulto sofrido em silêncio como uma ‘mortificação’ [*Kraenkung*’, literalmente, ‘adoecimento’]” (BREUER; FREUD, 1996 [1893], p. 45). Conforme seus pontos de vista, a lembrança sem afeto quase invariavelmente não produz qualquer resultado; por outro lado, “os histéricos sofrem principalmente de *reminiscências*” (BREUER; FREUD, 1996 [1893-95], p. 43; grifos dos autores), ou seja, sofrem de lembranças que, por não terem podido

¹ Carta a Hans Bender de 18 de outubro de 1954 (CELAN, 1984).

ganhar expressão, foram recalçadas¹ e permaneceram ativas, sendo manifestas pela via dos sintomas.

Segundo Breuer e Freud (1996 [1893-95], p. 45; grifos dos autores), “*essas lembranças parecem corresponder a traumas que não foram suficientemente ab-reagidos*”. Eles postulam a existência de dois grupos² de condições sob as quais a reação ao trauma deixaria de ocorrer, e, conseqüentemente, as lembranças se tornariam patogênicas. No primeiro grupo, encontram-se as situações em que os pacientes não reagiram ao trauma psíquico em razão de que a natureza deste não comportava reação, como no caso da perda de um ente querido, ou algum impedimento devido às circunstâncias sociais – “isso se aplica amiúde à vida conjugal” (BREUER; FREUD, 1996 [1893], p. 46) –, ou porque se tratasse de algo que a pessoa queria esquecer.³ Um segundo grupo diria respeito não ao conteúdo das lembranças, mas ao *estado psíquico* em que a pessoa se encontrava no momento de tal experiência, vivida no instante em que prevaleciam “afetos gravemente paralisantes”, como o *susto*, ou durante “estados psíquicos positivamente anormais”, como o estado crepuscular semi-hipnótico dos devaneios, a auto-hipnose, entre outros. Atribui-se, assim, à natureza desses estados o fator impeditivo para a reação. Mas é igualmente relevante a constatação de que, em muitas pessoas, “um trauma psíquico *produz* um desses

¹ Nesse artigo, de acordo com o tradutor inglês, James Strachey, é a primeira vez que surge o termo “recalcado” (*verdrängt*) no que viria a ser o seu sentido psicanalítico (BREUER; FREUD, 1996 [1893-95], p. 45).

² Em nota de rodapé, ao artigo “Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: uma conferência” (1893), o tradutor inglês, Strachey, indica que esses dois grupos levariam à principal cisão entre Breuer e Freud: “o primeiro grupo implicava a noção freudiana de defesa, que se tornou a base de todo o seu trabalho posterior, ao passo que ele logo rejeitou a hipótese de Breuer sobre os ‘estados hipnoides’” (BREUER; FREUD, 1996 [1893], p. 46, nota 2).

³ Na “Comunicação preliminar” proferida por Freud no dia 11 de janeiro de 1893, o conferencista afirma que neste último caso, ou seja, quando o sujeito pode simplesmente recusar-se a reagir ou pode não *querer* reagir ao trauma psíquico, “o conteúdo dos delírios histéricos frequentemente revela ser o próprio círculo de representações que o paciente em seu estado normal rejeitou, inibiu e suprimiu com todas as suas forças. (Por exemplo, ocorrem blasfêmias e representações eróticas nos delírios histéricos de freiras)” (BREUER; FREUD, 1996 [1893], loc. cit). Vale destacar que, na publicação dessa conferência nos “Estudos sobre a histeria”, escritos com Breuer em 1895, esses comentários de Freud não foram publicados, indicando, com isso, claramente as divergências entre os autores no que se refere ao conteúdo sexual e sua relação com a sintomatologia histérica.

estados anormais, o que, por sua vez, torna a reação impossível” (BREUER; FREUD, 1996 [1893-95], p. 46; grifo dos autores). Mesmo que algumas dessas concepções iniciais tenham sido abandonadas ou modificadas por Freud, interessa-nos reservar a informação sobre o trauma poder produzir um estado psíquico diferenciado que tornaria a reação impossível. Essa impossibilidade de reação imediata diante de tais acontecimentos, seja pela via motora ou pela verbalização, como ato de fala, produz danos significativos no conjunto da organização psíquica.

Outro elemento encontrado em ambos os grupos de condições referidos anteriormente diz respeito ao fato de que os traumas psíquicos, não extintos pela reação, também não podem ser eliminados pela elaboração por meio da associação, ou seja, pela atividade associativa do pensamento. Isso se explicaria porque “não existe nenhuma vinculação associativa abrangente entre o estado normal da consciência e os estados patológicos em que as representações surgiram” (BREUER; FREUD, 1996 [1893-95], p. 47). Assim, sustenta-se a seguinte proposição: as representações que se tornaram patológicas persistiram com semelhante nitidez e intensidade afetiva por lhes ter sido impedidas as vias comuns de desgaste ocorridas por meio da *ab-reação* e da reprodução em estados de associação não inibida. As representações que surgem nesses estados diferenciados são muito intensas e estão isoladas da comunicação associativa com o restante do conteúdo da consciência. Os produtos desses estados intrometem-se na vigília sob a forma de sintomas histéricos. Segundo Breuer e Freud (1996 [1893-95]), certos grupos de representações originadas nessas condições podem associar-se, formando o rudimento de uma segunda consciência (*condition seconde*).

A partir das elaborações expostas nessa “Comunicação preliminar”, Breuer e Freud (1996 [1893-95], p. 52) concluem que fica claro por que o método psicoterápico tem um efeito curativo: “Ele põe termo à força atuante da representação que não fora ab-reagida no primeiro momento, ao permitir que seu afeto estrangulado encontre uma saída através da fala [...]”. Apesar dos ganhos teóricos, os autores reconheceram terem conseguido apenas lançar luz sobre os fenômenos histéricos adquiridos, tendo avançado um pouco mais na compreensão do mecanismo dos sintomas histéricos e sobre a importância dos *fatores acidentais* nessa neurose, mas não nas causas internas da histeria. O que justificara a aproximação proposta inicialmente entre a “histeria traumática” e a “histeria comum”.

4.3 O sexual e a etiologia das neuroses

Um novo avanço teórico e prático irá se estabelecer na medida em que Freud se deixará conduzir pelas questões que já havia esboçado no prefácio à primeira edição dos “Estudos sobre a histeria”, ou seja, sobre a importância da sexualidade na etiologia das neuroses. Nesse ponto, os autores (Breuer e Freud) divergem. Se, por um lado, eles concordam quanto à teoria da cisão psíquica, da dissociação e do afeto estrangulado, discordam sobre o motivo que conduziria a memória do trauma a ser dissociada. Breuer continuaria sustentando que a ocorrência de tal dissociação se daria devido a esta acontecer sob um estado psíquico diferenciado, uma espécie de “estado hipnoide”, cuja predisposição seria constitucional. No entanto, para Freud, tal dissociação da memória do acontecimento traumático decorre da *angústia*, na medida em que o sujeito entra em conflito com ideias ou desejos significativos para ele. A dissociação cumpriria, portanto, a *função de defesa em relação ao conflito psíquico*. Essa proposição fora sustentada por Freud em seu artigo de 1894, sobre “As neuropsicoses de defesa”. Dessa forma, a histeria – de defesa – teria uma causa totalmente psicológica, derivada do conflito psíquico.

Alguns dos elementos trazidos até o momento devem ser destacados, na medida em que podem nortear a discussão acerca da noção de trauma nas proposições freudianas. Cabe salientar três pontos: a função da *angústia* na determinação da dissociação da memória do acontecimento traumático; o *conflito psíquico* referente a ideias ou desejos significativos para o sujeito; e a função de *defesa* relativa ao conflito.

Não serão aqui tratados os desdobramentos, bastante conhecidos, acerca da teoria da sedução sexual infantil e o papel desempenhado, posteriormente, pela entrada em cena da noção de fantasia, que trouxe como uma de suas consequências o deslocamento da força desempenhada pelo acontecimento traumático para a fantasia. Será enfocado o momento posterior a essa virada na teoria freudiana, quando, em 1917, ao retornarem dos campos de batalha da Primeira Guerra, os soldados “estavam produzindo com especial frequência [...], por intermédio da guerra, o que se descreve como neuroses traumáticas” (FREUD, 1996 [1917a], p. 282). Os estudos sobre essa temática encontram-se publicados na terceira parte das “Conferências Introdutórias sobre Psicanálise”, no capítulo 18, intitulado “Fixação em Traumas – O Inconsciente”.

4.4 Neuroses traumáticas em tempos de paz e de guerra

Casos semelhantes aos dos soldados egressos das batalhas eram encontrados antes da guerra, em tempos de paz, após colisões de trens ou outros acidentes graves, envolvendo riscos fatais. A esses casos Freud denomina “neuroses traumáticas”, e os diferencia das neuroses espontâneas (histeria, neurose obsessiva, fobia), as quais a psicanálise estava acostumada a investigar e tratar.

Há, no entanto, um ponto em que elas se aproximam: “as neuroses traumáticas dão uma indicação precisa de que, em sua raiz, se situa uma *fixação no momento do acidente traumático*” (FREUD, 1996 [1917a], p. 282; grifos meus) e continua: “Esses pacientes repetem com regularidade a situação traumática em seus sonhos” (FREUD, 1996 [1917a], p. 282). Freud afirma que é como se esses pacientes não tivessem conseguido liquidar a situação traumática, como se eles ainda a tivessem enfrentando como “tarefa imediata ainda não executada”, demonstrando, com isso, um claro sentido *econômico* dos processos psíquicos. O termo traumático aplica-se a “uma experiência que, em um curto período de tempo, aporta ao psiquismo um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado [*Aufarbeitung*] de maneira normal, isto só pode resultar em perturbações permanentes da forma em que essa energia opera” (FREUD, 1996 [1917a], p. 283).¹ A noção de fixação é estendida, então, das “neuroses traumáticas” às neuroses espontâneas (histeria, neurose obsessiva, fobia). Assim, estas poderiam equivaler a uma neurose traumática, que apareceriam em decorrência da incapacidade de lidar com uma experiência cujo tom afetivo fosse excessivamente intenso, como havia sido indicado por Breuer e Freud, em 1893-95.

Foi, portanto, a partir dos anos que sucederam o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que as preocupações com o tema das neuroses traumáticas retomaram a cena no debate não apenas no campo psicanalítico, mas na cultura. Tanto que no Quinto Congresso

¹ De acordo com a tradução argentina das obras completas de Sigmund Freud, feita pela editora Amorrortu, esse mesmo parágrafo foi traduzido da seguinte maneira: “la expresión ‘traumática’ no tiene otro sentido que ese, el económico. La aplicamos a una vivencia que en un breve lapso provoca en la vida anímica un exceso tal en la intensidad del estímulo que su tramitación o finiquitación (*Aufarbeitung*) por las vías habituales y normales fracasa, de donde por fuerza resultan trastornos duraderos para la economía energética” (FREUD, 1998 [1916-1917], p. 252).

Psicanalítico Internacional, realizado em Budapeste em 28 e 29 de setembro de 1918, pouco antes do fim da guerra, representantes oficiais dos mais altos escalões das potências centro-europeias assistiram às comunicações dos congressistas. Esse era um tema que interessava a todos e em relação ao qual os psicanalistas se debruçaram.

Como resultado do Congresso dedicado às neuroses de guerra,¹ surgiu a ideia de se estabelecer centros psicanalíticos para estudar a natureza dos processos neuróticos e os efeitos terapêuticos exercidos pela psicanálise sobre estes. Mas esse projeto não chegou a se concretizar, pois, com o final da guerra, as organizações estatais ruíram, e a neurose de guerra cedeu lugar a outros interesses. Curiosamente também, segundo Freud (1996 [1919]), quando as condições de guerra pararam de operar, grande parte das perturbações neuróticas provocadas por esta desapareceram concomitantemente. Esses episódios serviram, contudo, para difundir a psicanálise e produzir alguns avanços nos seus constructos teóricos.

No ensejo da repercussão das ideias apresentadas pelos psicanalistas na ocasião do Quinto Congresso Psicanalítico Internacional, que incluiu também um simpósio sobre “A psicanálise das neuroses de guerra”, as conferências foram reunidas e publicadas, em 1921, sob a organização de Ernest Jones, no livro dedicado às neuroses de guerra. Nele encontram-se a comunicação lida por Freud (1996 [1918-19]), intitulada “Linhas de progresso na terapia psicanalítica”, três artigos, lidos respectivamente por Sándor Ferenczi, Karl Abraham, Ernst Simmel e, ainda, um artigo de Ernest Jones sobre o mesmo tema, apresentado em Londres diante da Royal Society of Medicine, em 9 de abril de 1918.

A conferência de Ferenczi (1921) tratou dos postulados teóricos sobre a neurose traumática, enfatizando o conceito de narcisismo. Para ele, diferentemente de Abraham, como veremos a seguir, não se trata de uma fixação narcísica como pré-condição para o estabelecimento na neurose. Entretanto, ele não nega que alguém que apresente desde o início uma tendência narcísica possa ter maior probabilidade em apresentar uma neurose traumática, mas enfatiza: ninguém estaria

¹ “A neurose de guerra não é em si uma entidade clínica. Provém da categoria da neurose traumática, definida em 1889 por Hermann Oppenheim (1858-1919), que a descreveu como uma afecção orgânica consecutiva de um trauma real, provocando uma alteração física dos centros nervosos, por sua vez acompanhada por sintomas psíquicos: depressão, hipocondria, angústia, delírio, etc.” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 537).

imune, já que o narcisismo é parte constitutiva da libido de todos os seres humanos. Ferenczi defende a ideia de uma regressão narcísica nos casos de neurose traumática como um mecanismo inconsciente de defesa, sendo o motivo primário da doença o prazer em permanecer no abrigo seguro da situação infantil, abandonada a contragosto anteriormente.

A conferência de Abraham (1921) apresentou como ponto central de sustentação igualmente o conceito de narcisismo. Para Abraham, a sexualidade não se encontra fora de questão nessas neuroses, mas haveria certa aproximação entre as neuroses de guerra, assim como as neuroses traumáticas em tempos de paz, e as neuroses comuns. Como efeito do traumatismo, haveria, nessas neuroses, uma regressão narcísica, alterando o curso da sexualidade.

De acordo com o observado, entretanto, somente uma parte dos combatentes apresentou sintomas neuróticos decorrentes da guerra, sendo que muitos dentre eles, mesmo tendo vivido circunstâncias ainda mais hostis, não adoeceram. Por essa razão, Abraham acrescentou ao fator atual uma predisposição passiva/impotente que indica uma *fixação parcial da libido* em um estado narcísico da organização pulsional. Antes da guerra, esses sujeitos apresentavam limitações para cumprir deveres da vida cotidiana, e suas capacidades funcionais dependiam de que fizessem certas concepções ao seu narcisismo. Diante das exigências da guerra, muitos desses homens não conseguiram abrir mão de seu narcisismo. Contrariamente, aqueles combatentes que não possuíam dificuldades para ceder em prol da coletividade, raramente adoeceram nas circunstâncias da guerra, tendo, com maior facilidade, abdicado de suas exigências narcísticas.

Outra associação entre as neuroses de guerra e as neuroses comuns, cujo caráter indicaria uma relação com a sexualidade, diz respeito à sintomatologia: tremor, vulnerabilidade, irritabilidade, inquietude, angústia, humor depressivo, instabilidade emocional, sentimentos de insuficiência, cefaleia e insônia. Esse quadro de sintomas é encontrado também em outros dois tipos de neurose: na impotência masculina e na frigidez feminina, o que justifica, de acordo com Abraham (1921), uma aproximação entre essas neuroses.

Ernst Simmel (1921), em sua conferência, enfatiza o embate com a realidade externa precária e ameaçadora: o trauma se constitui pela ameaça de vida. Tem como base os novos aportes teóricos psicanalíticos sobre o *eu*. Em sua experiência com casos de neurose de guerra, descreve a seguinte sintomatologia: instabilidade e irritabilidade emocional, tendência a crises emotivas, em especial acessos de ira,

tendência a atuações compulsivas e transtornos de sono decorrentes de sonhos de repetição das terríveis experiências vividas na guerra.

De acordo com o autor, as neuroses traumáticas seriam decorrentes de uma quantidade excessiva de estímulos que aportam ao psiquismo, sem que o *eu* possa defender-se, já que se encontrava desprevenido, sendo incapaz de reagir motoramente, seja pela fuga ou pela agressão. O excesso de estímulos seria responsável pela compulsão à repetição, na produção onírica, da experiência traumática.

Simmel (1921) estabelece uma distinção entre a neurose de guerra e a neurose traumática, indicando que a primeira não é desencadeada por apenas um evento traumático, como costuma ocorrer na neurose traumática em tempos de paz, mas, sim, tratar-se-ia de um acúmulo de episódios penosos. Além disso, o esgotamento físico e psíquico pode predispor o soldado ao desencadeamento da neurose. Simmel não coloca um peso maior na predisposição psíquica, mas alerta para as condições precárias e a extrema insegurança vivida nos campos de batalha. O risco de vida, portanto, além da suspensão das barreiras levantadas contra as pulsões destrutivas e a modificação dos pressupostos éticos, colabora para o desamparo e a vulnerabilidade.

O enfrentamento de uma realidade na qual existe a possibilidade de aniquilamento total seria suficiente para a produção da uma neurose traumática. O medo da morte desencadeia no sujeito reações mentais defensivas para manter sua própria coerência. Nesse contexto, o *eu* pode se ver insuficiente para lidar com o excesso que caracteriza essa realidade assustadora. Frente a essa insuficiência, o rompimento com a realidade se apresenta como uma reação comum nos campos de guerra, atuando de forma parcial, por exemplo, na visão ou na motricidade. Não se trata, no entanto, de uma defesa psicótica, a não ser que houvesse uma predisposição individual para tal.

Além disso, Simmel (1921) leva em consideração a influência do *supereu*, bem como das identificações, dos treinamentos e das hierarquias constitutivas da organização militar. Diante desse tipo de instituição, o sujeito costuma transferir para a figura do líder aspectos do seu *supereu*. Dessa forma, a disciplina militar estabelece uma regressão: a posição do soldado diante do oficial possui a mesma condição que a de uma criança frente ao pai. Essa estrutura acaba por trazer à tona elementos do complexo de Édipo. A figura do pai é dividida em duas partes: uma amada (o chefe) e outra odiada (o inimigo). No entanto, caso haja uma repreensão, ou crítica, por parte do superior amado, será suficiente para que o conflito se instaure, fazendo com que o ódio em relação ao chefe aumente a severidade do *supereu*. Com a reativação

desse ódio, outrora recalcado nas relações parentais, o *supereu* pode ficar debilitado, e o adoecimento poderá advir em decorrência do sentimento de culpa, ocasionando, por vezes, reações fóbicas contra a permanência ou retorno à frente de batalha, muitas vezes confundidas com covardia.

Essa dinâmica do funcionamento do *supereu*, bastante considerada por Simmel (1921), determinava que, na direção do tratamento das neuroses de guerra, fosse possibilitado ao paciente a *ab-reação* do afeto estrangulado, em especial das pulsões agressivas. Tratava-se de permitir que o *eu* militar, ao liberar sua agressividade outrora contida, encontrasse a aprovação e a proteção do *supereu* de seu pai externalizado na figura do analista.

Freud (1996 [1919]) destaca, em “Introdução à psicanálise e as neuroses de guerra”, que alguns dos fatores reconhecidos e descritos pela psicanálise como constituintes das “neuroses em tempo de paz”, e que foram também encontrados nas neuroses de guerra, fossem aceitos quase universalmente após o Congresso de Budapeste. Tratava-se, portanto, dos seguintes fatores: a origem psicogênica dos sintomas, a importância das pulsões inconscientes e o papel do ganho por estar doente (“a fuga para a doença”).¹

Contudo, no que concerne ao papel desempenhado pela sexualidade na formação dos sintomas histéricos, ou seja, como derivados de um conflito entre o *eu* e as pulsões sexuais que este repudia, Freud (1996 [1919]) reconhece que essa parte da teoria, citando o artigo de Jones,² não se tornou passível, até aquele momento, de ser aplicada às neuroses de guerra. Elas devem ser consideradas como

¹ A esse respeito, encontramos em Freud (1996 [1917b], p. 382-383), na Conferência XXIV – “O estado neurótico comum”, a seguinte proposição: “Nas neuroses traumáticas, e particularmente naquelas causadas pelos horrores da guerra, inequivocamente deparamo-nos, assim, com um motivo egoísta, por parte do eu, à procura de proteção e vantagem – um motivo que não pode, talvez, produzir por si mesmo a doença, mas que condescende com ela e a mantém, uma vez que ela tenha surgido. Esse motivo procura preservar o eu dos perigos cuja ameaça foi a causa precipitante da doença, e não permitirá que ocorra a recuperação enquanto a repetição desses perigos ainda pareça possível, ou enquanto não tenha recebido a compensação pelo perigo que foi suportado”.

² Trata-se do artigo de Ernest Jones intitulado “War shock and Freud’s theory of the neuroses”, publicado, em 1921, pela International Psycho-analytical Press, no livro *Psycho-analysis and the war neuroses*. Organizado por Jones, o livro reúne os já referidos pronunciamentos de Freud, Ferenczi, Abraham e Simmel, apresentados no Quinto Congresso Psicanalítico Internacional, em Budapeste.

neuroses traumáticas que ocorreram em decorrência de um conflito no eu:

O conflito é entre o velho eu pacífico do soldado e o seu novo eu bélico, e torna-se agudo tão logo o eu pacífico compreende que perigo corre ele de perder a vida devido à temeridade do seu recém-formado e parasítico duplo. Seria igualmente verdadeiro dizer que o antigo eu está se protegendo de um perigo mortal ao fugir para uma neurose traumática, ou dizer que está defendendo-se do novo eu, o qual vê como uma ameaça à sua vida. [...] À parte isso, as neuroses de guerra são apenas neuroses traumáticas, que, como sabemos, ocorrem em tempos de paz também, após experiências assustadoras ou graves acidentes, sem qualquer referência a um conflito no eu (FREUD, 1996 [1919], p. 224-225).

Interessante observar, ainda, que Freud, nesse artigo, fornece uma indicação importante sobre as neuroses traumáticas em tempos de paz, que poderia ajustar-se ao preconizado às demais neuroses quando precisamente as investigações psicanalíticas tivessem avançado em direção às relações existentes entre *medo*, *angústia* e *libido narcísica*. Temas que Freud iria, a partir de então, desenvolver. Até esse momento, o que se podia declarar, com clareza, a partir dos estudos das neuroses traumáticas e das neuroses de guerra, era sobre os *efeitos do perigo mortal*, mas, sobre os *efeitos da frustração no amor*, elas tinham ainda pouco a dizer.

Nas neuroses traumáticas e de guerra, o eu humano defende-se de um perigo que o ameaça de fora ou que está incorporado a uma forma assumida pelo próprio eu. Nas neuroses de transferência, em época de paz, o inimigo do qual o eu se defende é, na verdade, a libido, cujas exigências lhe parecem ameaçadoras. Em ambos os casos, o eu tem medo de ser prejudicado – no segundo caso, pela libido, e no primeiro, pela violência externa. De fato poder-se-ia dizer que, no caso das neuroses de guerra, em contraste com as neuroses traumáticas puras e de modo semelhante às neuroses de transferência, o que é

temido é, não obstante, *um inimigo interno* (FREUD, 1996 [1919], p. 226; grifos meus).

Esse novo elemento é crucial para nossa compreensão das aproximações entre as neuroses. Freud (1996 [1919]) indica que é possível transpor as dificuldades teóricas que se apresentam na construção de uma hipótese unificadora, pela via de reconhecer o *recalque*, que se encontra na base de cada neurose, como *reação ao trauma*, como uma *neurose traumática elementar*.¹ Propor uma neurose traumática constitucional abre um novo campo de reflexões e postulados relativos à noção de trauma. A partir desses avanços na teoria psicanalítica, traçados ao final e no começo dos anos 20 do século passado, pode-se constatar a produção de uma verdadeira torção no arcabouço teórico freudiano, que culmina com a publicação de “Além do princípio de prazer”. Nesse artigo, Freud (1920) retoma o conceito de compulsão à repetição e estabelece uma nova teoria pulsional, a partir da concepção da pulsão de morte.

¹ Com esse avanço teórico, é possível não apenas ampliar a noção de trauma, mas também interrogar a *função da causa* no psiquismo (v. p. 112 e p. 136).

5. RECORDAR, REPETIR, ESCREVER

*Correr o risco da criação – sob
o fundo de repetição – é
poder suportar o terror da história.*
Roberto Harari¹

5.1 Notas sobre um tema

Antes de iniciar o percurso pelo presente capítulo, indico a escuta da leitura do poema *Todesfuge* feita por Paul Celan, acessando: <http://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE>. Nesta parte, abordarei o tema da repetição, sendo a escuta da voz do poeta um elemento a mais na articulação do conceito freudiano de compulsão à repetição (*Wiederholungszwang*), já que ali podemos perceber toda a dimensão da melodia, do ritmo do poema, com suas pausas, escansões, silêncios, aumento e diminuição do tom da voz, bem como o arrastar-se em determinadas passagens, alongando as frases ou mesmo suprimindo-as. Em especial, podemos escutar a cadência e a potência das palavras que saltam do texto a partir da insistência com a qual são proferidas ao longo do poema. Esses elementos fazem um enlaçamento com o plano teórico-conceitual.

No que concerne ao conceito de repetição na obra freudiana, vemos que a discussão acerca das sintomatologias traumáticas encontradas nos soldados egressos da Primeira Guerra Mundial conduziu Freud à elaboração de novas formulações sobre a compulsão à repetição (*Wiederholungszwang*), o trauma e a concepção da pulsão de morte, desenvolvidas em “Além do princípio de prazer” (1920). A repetição apresenta-se como uma maneira de enfrentamento do traumático que atua de forma independente do princípio do prazer.

A noção de trauma, nesse artigo, distancia-se da antiga proposição da teoria do *choque*, e sustenta-se na hipótese que atribui a significação etiológica da neurose traumática não ao efeito da violência, mas ao *susto* e ao *perigo de morte*. Freud (1920) retoma a importância do susto, apresentada nos “Estudos sobre a histeria” (BREUER; FREUD, 1996 [1893-95]), e agrega que “sua condição é a falta da disposição à angústia, disposição que teria trazido consigo uma ‘sobrecarga’ do sistema, que acaba por receber em primeiro lugar a excitação” (FREUD, 1981 [1920], p. 2522). A disposição à angústia,

¹ Harari (1988, p. 70).

com a sobrecarga dos sistemas receptores, funcionaria na última linha de defesa contra as excitações; em sua ausência, os sistemas não se encontrariam em boas condições de recepção para as excitações, e tal ruptura da proteção se faria sentir com maior facilidade. Entretanto, Freud sugere que, em alguns casos, nos quais o trauma supera certo limite de energia, o fato de a disposição à angústia estar presente, ou não, não faria diferença.

Chama atenção de Freud o fato de os pacientes que sofrem de neurose traumática reintegrar em seus sonhos, tão regularmente, a situação do acidente. Nesses casos, o sonho “não serve à realização de desejos, cuja cota alucinatória chegou a constituir, sob o domínio do princípio de prazer, sua função peculiar” (FREUD, 1981 [1920], p. 2522). Esses sonhos colocam em marcha outro trabalho a ser realizado antes de o princípio de prazer poder ter seu reinado, sob a tentativa de desenvolver a angústia, cuja ausência constituiu a causa da neurose traumática. Freud (1981 [1920]) apresenta-nos, nesse momento, uma função do aparato psíquico que, sem contradizer o princípio de prazer e atuando independentemente deste, parece ser ainda mais primitiva que a intenção de conseguir prazer e evitar o desprazer.¹

Esses sonhos obedecem à compulsão à repetição, acompanhada, na análise, pelo desejo – inconsciente – de fazer surgir o esquecido e recalçado. Por essa mesma via, podemos sugerir a construção poética cujo mote seria essa mesma compulsão à repetição, ainda que o poeta possa estabelecer um *jogo* com a palavra, fazendo ressurgir o esquecido, por meio das rimas, das palavras e frases repetidas. Mesmo se o jogo com as palavras comporte certa intencionalidade, há algo além da proposição consciente que emerge ali, escapando, de alguma forma, à previsibilidade. Podemos dizer que o poeta está sujeito àquilo que pode

¹ Em “Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico”, ao distinguir os processos conscientes e os inconscientes, Freud (2004 [1911]) sustenta que os processos psíquicos inconscientes são os mais antigos, primários, regidos pelo princípio de prazer, sendo o seu objetivo a obtenção do prazer e o afastamento do desprazer, sem entraves nem limites, mesmo que isso seja alcançado de forma alucinatória. Mas, como a satisfação alucinatória não é suficiente para aplacar as necessidades internas, o aparelho psíquico se transforma e passa a levar em consideração as circunstâncias externas, entrando em ação o funcionamento do princípio de realidade, um passo fundamental na organização psíquica humana. Esse segundo princípio impõe ao primeiro restrições que são necessárias à adaptação. O princípio de prazer é um princípio econômico. Como o desprazer está ligado ao aumento das quantidades de excitação, o prazer relaciona-se à sua redução.

emergir para além de si mesmo, fazendo surgir o novo. Há, nessa busca, um encontro com o fortuito. Esse aspecto será discutido mais adiante, ao tratarmos sobre o acaso e a repetição.

O conceito psicanalítico de repetição, em alemão, *Wiederholung*, foi desenvolvido por Freud ao longo de toda a sua obra, presente desde os primeiros escritos, como na “Comunicação preliminar” (1893), em que, em conjunto com Breuer, enfatizaram a relevância da repetição nos estudos sobre a histeria, bem como em “A interpretação dos sonhos” (1900); foi retomado em “Recordar, repetir e perlaborar” (1914), passando por uma importante virada em 1920, em “Além do princípio de prazer”, e, finalmente, revisitado ao final de sua vida em “Moisés e o monoteísmo” (1939). *Wiederholung* é um substantivo que deriva do verbo *Wiederholen* – ir buscar novamente, repetir –, por sua vez formado pelo advérbio *Wieder* – ainda uma vez, novamente –, e o verbo *holen*, (v)ir tomar, (v)ir procurar; *Wiederholung* – repetição, recapitulação, revisão (LACHAUD, 1986).

Como afirma Freud (1974 [1914]), em “Recordar, repetir e perlaborar”,¹ aquilo que não é possível de se fazer representar retorna

¹ A utilização do verbo “perlaborar”, em vez de “elaborar”, decorre da já consagrada discussão em torno da tradução para a língua portuguesa do vocabulário da psicanálise. Encontram-se, na obra freudiana, três palavras diferentes para designar o que se traduz para o português como “elaboração”: *Bearbeitung*, *Durcharbeitung* e *Vearbeitung*. A palavra alemã *Bearbeitung* designa genericamente a “atividade ou trabalho [*Arbeit*] que se exerce sobre algum objeto ou pessoa” (HANNIS, 1996, p. 195), no sentido de “aplicar o trabalho sobre um material” ou sobre uma pessoa, como, por exemplo, “trabalhar [*bearbeiten*] um diamante” (lapidar), “trabalhar a terra” (arar), “trabalhar uma pessoa” (convencer), “trabalhar um texto” (aprimorar). O verbo “elaborar” não corresponde adequadamente a *bearbeiten*. No vocabulário psicanalítico, a palavra “elaborar” refere-se a “assimilar” ou “integrar” um material psíquico; em alemão essa acepção condiz com a palavra *vearbeiten*. *Vearbeitung* designa o “processo interno de elaboração”: transformação-assimilação. Já o verbo alemão *durcharbeiten* costuma ser traduzido por “elaborar” ou “perlaborar”, mas ambos distanciam-se em certos aspectos da designação original alemã. A palavra *Durcharbeitung* expressa a ideia de “trabalhar-se por meio (*durch*) de alguma tarefa” ou de “percorrer ou atravessar uma tarefa do início ao fim” (Ibid, p. 198). No contexto utilizado por Freud, é geralmente empregado para designar o trabalho e o esforço a serem empreendidos para vencer a resistência. É nesse sentido que ele o emprega no artigo “Recordar, repetir, perlaborar”, ao abrir uma nova articulação entre a transferência, a repetição, a atuação e a resistência. “Desde o início, a doença psicanalítica foi definida por Freud como o sofrimento de lembranças que não

em ato. Em outras palavras, o que não é recordado, se repete, é vivido novamente, mas não como recordação, e sim como ato. Para abordar o conceito de repetição, é preciso ver suas nuances e suas consequências. Freud (1974 [1914]), referindo-se ao tratamento psicanalítico, introduz a noção de compulsão à repetição (*Wiederholungszwang*), que porta, além dos já referidos, os seguintes termos: *Zwang* – força, coerção, necessidade, violência, força; *Zwängen* – comprimir, apertar, fazer passar, fazer sair (à força) (LACHAUD, 1986). Nesse artigo de 1914, ele mostra que a compulsão é algo que empurra, força a passagem e traduz uma necessidade, uma *forçagem*, que comprime, usando a força, a violência. Algo que faz sair forçosamente, de forma inevitável, num ato, num fato, no qual o sujeito é governado por uma necessidade que o empurra, pressiona, compele.

Retornando à Freud, em “Além do princípio de prazer” (1920), ele ainda interroga se os sonhos que, no interesse de uma ligação psíquica da impressão traumática, obedecem à compulsão à repetição são ou não possíveis fora da análise. Sua resposta a essa interrogação é afirmativa, e traz para ampará-la os sonhos das neuroses de guerra, que poderiam muito bem ser consideradas “neuroses traumáticas”, e que seriam facilitadas por um conflito do *eu*, como já havia postulado em sua “Introdução ao Simpósio sobre as neuroses de guerra” (FREUD, 1981 [1919a]).

Por meio da repetição de episódios desprazerosos presentes nos sonhos nas neuroses traumáticas, numa lógica diferente ao funcionamento pautado pelo princípio de prazer, Freud (1981 [1920], p. 2516) postula a pulsão de morte e dá à compulsão à repetição o caráter de uma “força demoníaca”, que, sob a forma de uma pressão (*Zwang*) incessante, produz um “eterno retorno do mesmo”.¹ A repetição é esse trabalho de “eterno retorno” da pulsão de morte que reapresenta, em forma de pressão, algo do real, inassimilável. É esse o *umbigo do sonho*, o centro incógnito. É o movimento que põe o sujeito em busca do objeto

conseguem se constituir como passado e que continuam a parasitar o presente. A *perlaboração* é essa atividade intrapsíquica que pode levar a seu termo as repetições mantidas no domínio psíquico. E isso na medida em que o analista é o guardião do quadro analítico e da arena da transferência, na qual as repetições só podem agir sob a forma de lembranças” (SÉDAT, 1996, p. 432, grifo meu).

¹ Na articulação freudiana, o “retorno do mesmo” não é retorno do idêntico, mas é próprio da repetição inscrever uma ordenação contável, ou seja, a repetição inscreve-se como fato de estrutura a tentar fazer surgir novamente. Inscreve, portanto, um impossível de um retorno ao mesmo.

que constitui seu desejo como desejo sempre de outra coisa, porque impossível de se satisfazer e de aplacar.

Podemos articular a função dos sonhos – como um trabalho do aparato psíquico referente ao traumático excessivo – com o fazer da escrita poética celaniana? Nesse sentido, assim como Freud percebeu nesses sonhos um *além* do princípio de prazer, na medida em que não atendem à realização de desejos, poderíamos conceber a escrita de Paul Celan como oposta ao prazer da fruição, e mais próxima, portanto, de um ato que busca insistentemente dar conta de um impossível de representar? E, se assim for, como podemos articular as diferentes nuances da repetição na escrita poética?

Para buscar responder a essas questões, proponho discutir o conceito freudiano de compulsão à repetição (*Wiederholungszwang*). Podemos afirmar que esse conceito produziu uma torção radical na teoria psicanalítica, em especial a partir dos textos de 1919, “O estranho”, e de 1920, “Além do princípio de prazer”. A ênfase nessa compulsão à repetição aponta para o descentramento do sujeito, indicando “esse lugar do sujeito como efeito dos significantes, pois, diante dessa *Zwang* que o obriga a repetir, o indivíduo reencontra sua impotência, seu domínio vacilante” (SOUSA, 1996, p. 448).

A repetição, conforme nos apresenta Lacan (1988 [1964]), é constitutiva mesma do conceito de inconsciente, pois este se funda na hiância¹ entre a percepção e a consciência. A palavra hiância, aqui apresentada, é por ele utilizada ao tratar dos fundamentos do conceito de inconsciente, a partir da função da causa, discutida por Kant, em *Ensaio sobre as grandezas negativas*. Essa palavra provém do texto *Prolegômenos*, do mesmo autor, e significa uma abertura, uma fenda, uma lacuna. Lacan (1988 [1964]) a retoma para discutir a *função da causalidade psíquica*. Nessa fenda, portanto, o que ali resta, retorna insistentemente. O retorno se dá sempre no modo da sua constituição, ou seja, como claudicação, como tropeço, que diz dessa forma de abertura própria da constituição do inconsciente. Esse retorno funda a orientação do sujeito na busca do objeto, na medida em que revela o movimento da pulsão.

Para dar conta desses enunciados, Lacan (1988 [1964]) retoma o jogo do *fort/da*, que Freud havia apresentado em “Além do princípio de prazer”, mostrando ser precisamente ali que se dá o nascimento da

¹Em português, encontramos o substantivo “hiante”, que significa: que tem a boca aberta; que tem grande fenda ou abertura; faminto (FERREIRA, 1957, p. 642).

criança para a linguagem. Momento em que ela realiza, concomitantemente, o controle do seu abandono e o nascimento do símbolo. A brincadeira do *fort/da*, descrita por Freud no artigo de 1920, parte da observação de seu neto Ernstl, então com um ano e meio de idade. O menino costumava dedicar-se a jogar os objetos para fora de seu berço, quando sua mãe (Sophie, filha de Freud) se ausentava. Esse gesto era acompanhado por uma expressão de satisfação, sob a seguinte forma vocal: “o-o-o-o”. Podia-se reconhecer, nessa vocalização, a palavra alemã *fort*, ou seja, “fora”. Certo dia, Freud observou que o menino brincava de jogar um carretel, preso por um barbante. A brincadeira consistia em jogar o objeto, acompanhado pela expressão “o-o-o-o”, e depois trazê-lo de volta. Esse retorno era acompanhado por uma manifestação de júbilo por parte da criança e pela vocalização da palavra alemã *da*, isto é, “aqui”. Para Freud (1981 [1920], p. 2511-2513), essa era uma maneira do menino transformar uma situação sofrida passivamente, ou seja, o afastamento da mãe, acompanhado de perigo ou de desprazer, em uma situação sobre a qual ele podia exercer domínio, sendo sujeito ativo daquela ação. Dessa maneira, encontrava um meio de expressar os sentimentos hostis em relação ao afastamento materno. A criança repetia a ausência/presença da mãe por meio de fazer sumir e de fazer reaparecer o carretel. Por mais doloroso que pudesse ser repetir aquela situação, ele encontrava “um ganho de prazer de outra natureza” que estava ligado a essa repetição. Assim, “o símbolo se manifesta inicialmente como assassinato da coisa, e essa morte constitui no sujeito a eternização de seu desejo” (LACAN, 1998 [1953], p. 320). No jogo do carretel, o sujeito não apenas domina sua privação, assumindo-a, mas eleva seu desejo a uma segunda potência. Nessa privação, marcada pelo afastamento da mãe, o sujeito eleva seu desejo à potência do Outro.

A repetição realizada pela criança no jogo refere-se à saída da mãe e se torna causa de uma divisão, de uma clivagem (*Spaltung*) no sujeito e produz, como efeito dessa operação, um resto. Esse jogo põe em cena a *Ichspaltung* (divisão ou clivagem do *eu*), numa repetição em que algo se perde, em que um pequeno objeto se desprende do corpo do sujeito e do corpo materno, objeto denominado por Lacan (1988 [1964], p. 63) como *objeto pequeno a*, objeto causa do desejo. É nessa perda, nessa fenda, que se funda o sujeito – sujeito barrado do inconsciente (\$).

Na escrita celaniana, vemos que o trabalho do poeta é radicalmente sustentado em fazer operar o mote da linguagem, numa posição que indica ser o *sujeito* efeito dos significantes. O poeta deixa-se guiar pela ordenação significativa, cujo desafio radical encontra-se na

desmontagem, no trabalho preciso com as palavras, retirando-as de um discurso alienante instaurado pelos *slogans* nazistas. É nessa dimensão rigorosa que se dá a produção de novos significantes a partir do confronto com a palavra estigmatizada, congelada, petrificada em alguma sinistra significação. Mas será preciso atravessar, como se diz de uma travessia fantasmática, esse discurso mortífero para fazer surgir o novo.

A repetição, precisamente, institui o novo. Eis um paradoxo: a repetição não é de todo uma repetição, “a repetição envolve sempre o fracasso dessa tentativa de reencontrar, de fazer surgir *das Ding* (a Coisa), como dizia Freud, o traço unário, como o chama Lacan” (SOUSA, 1996, p. 448). Assim, pode-se afirmar que a repetição – no sentido de “fazer surgir o mesmo” – está condenada ao fracasso. A psicanálise vem justamente apontar esse fracasso do reencontro, como uma impossibilidade estrutural.

A insistência traz em si a referência a uma perda que está na origem, algo perdido de uma primeira inscrição. Lacan (1961-1962) refere o surgimento do traço como sendo o que há de mais destruído e apagado do objeto. O sujeito funda-se identificado com o traço de exclusão, traço único (*einzigster Zug*). A repetição, então, fará ressurgir esse unário primitivo. Nesses termos, podemos dizer que a insistência presente no ato que institui a escrita poética restitui o caráter de perda e constitui, para o sujeito, as tentativas de escrever alguma coisa do que foi perdido, mas que por sua impossibilidade estrutural não cessa de não se escrever.

O lugar de primeiro elemento da série, podemos denominar como Um, ato inaugural, traço unário. Lacan (1961-1962) indica que a repetição tem por fim fazer ressurgir esse unário primitivo, sendo este o *Um inaugural*, justamente aquele que permite que uma ordem seja possível, que haja possibilidade de uma contagem. Por não se tratar do *Um unificante*, é necessário concebê-lo como o *Um contável*. Essa distinção é fundamental, sendo o *Um unificante* aquele que representa uma totalidade, na qual não há fenda, não há lacunas; o *Um contável*, ao contrário, é aquele que determina a instauração de uma cadeia de representações. Parte-se do *Um fundante*, traço unário, para constituir uma série significante. “Há oscilação entre essas duas funções, o que indica o estatuto paradoxal do Um: quanto mais ele reúne e mais a diversidade das aparências se apaga, mais ele sustenta e encarna a diferença como tal” (SOUSA, 1996, p. 449).

Para resolver esse paradoxo presente no centro da repetição, Lacan (1961-1962)¹ estabelece uma distinção de função entre uma *Unidade unificante* (*Einheit*) e uma *Unidade distintiva* (*Einzigkeit*). Assim, vemos que os elementos de uma série como 1 1 1 1 1 não são absolutamente idênticos, já que cada um deles possui um lugar único e preciso na série. “Cada um desses traços [*traits*] não é, em absoluto, idêntico àquele de seu vizinho” (LACAN, 1961-1962, p. 61).² Isso indica que o *mesmo*, ao ser repetido, inscreve-se como distinto. Para Lacan, o significante é essencialmente a diferença: “[...] o significante como tal serve para conotar a diferença em estado puro, e a prova é que, em sua primeira aparição, o um manifestamente designa a multiplicidade atual” (LACAN, 1961-1962, p. 61).³

O conceito de repetição possibilita refletir sobre a constituição de um ordenamento, de uma delimitação, que pode conferir certo sentido a um conjunto de elementos. Essa ideia de ordenação, conforme sugere Lacan (1961-1962), pode ser referida à noção de série encontrada na matemática. Nesse sentido, a repetição não é do mesmo, mas instaura sempre uma diferença, já que o (re)encontro com o Um é impossível.

Disso decorre que a compulsão à repetição se estrutura em torno de uma perda, de algo que nunca poderá ser repetido tal qual (LACAN, 1992 [1967-1968]). De certa forma, a repetição, paradoxalmente, implica em algo novo. Repetir não é reencontrar o mesmo. Entre dois, entre S1/S2, o estatuto do sujeito seria o de um resto. É precisamente entre os dois significantes que, no nível da repetição primitiva, se opera essa perda, a função do objeto perdido, sendo dessa repetição inicial (S1/S2) que nasce o sujeito como efeito do discurso.

Sobre a insistência significativa, pode-se dizer que é uma insistência em reencontrar o objeto perdido. “Sabemos que essa busca está destinada a um fracasso contínuo, sem que nem por isso diminua a perseverança na tentativa. Não cessamos de engendrar objetos substitutos e é justamente por essa razão que podemos pensar que a função da repetição estrutura o mundo dos objetos” (SOUSA, 1992-1993, p. 38). A repetição se exprime, portanto, como um fato de estrutura, sendo, dessa forma, insuperável. É necessário, entretanto, traçarmos uma diferenciação entre o conceito de *compulsão à repetição* e o *automatismo de repetição*. Para estabelecer essa distinção, recorreremos às indicações precisas estabelecidas por Lacan (1988 [1964])

¹ LACAN, *A identificação*, lição de 28.02.1962, p. 159-172 (inédito).

² LACAN, *A identificação*, lição de 06.12.1961, p. 61 (inédito).

³ LACAN, *A identificação*, lição de 06.12.1961, p. 61 (inédito).

no Seminário 11, ao discutir sobre a função da causa, retomando para tal as noções aristotélicas de *tiquê* e *autômaton*.¹

De acordo com esses postulados, a repetição não tem nada a ver com qualquer forma de previsibilidade, mas sim com algo fortuito, que se dá ao acaso. No centro da noção de repetição, sob o prisma da psicanálise, encontra-se algo que é da ordem do inusitado. Com Lacan (1988 [1964]), poderíamos dizer tratar-se, precisamente, de uma repetição dada como ao acaso, na qual constatamos a ação de uma causa acidental aristotélica conhecida como *tiquê*, sendo esta distinta do *autômaton*, ou rede significante. De onde se poderia deduzir que o *automatismo de repetição* concerne à ordem simbólica, em cuja alternância presença/ausência é facultada a visualização de uma previsibilidade possível. Por outro lado, encontra-se o *Zwang* freudiano, situado na *compulsão à repetição*, tributária do registro do real, um real que golpeia *ao acaso*. “O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz – a expressão nos diz bastante [de] sua relação com a *tiquê* – como por acaso” (LACAN, 1988 [1964], p. 56). Vemos como Lacan insiste em localizar a repetição ao lado do inusitado, daquilo que golpeia e que, no sonho, faz despertar. O sujeito, tomado pela angústia diante da cena tramada no sonho, não fica confortavelmente instalado como *dormientes*, mas precisamente ali, onde o real golpeia, é que se produz seu despertar.²

Esse real é indicado em certas passagens da obra celaniana. A referência ao “golpe” remete à porta da casa dos pais de Celan, a qual encontrou arrombada pelos nazistas, e seus entes queridos desaparecidos. Em seu “Epitáfio para François” (*outubro de 1953*), escrito no umbral da morte de seu filho recém-nascido, encontra-se semelhante referência ao golpe inusitado do real: “As duas portas do mundo / estão abertas: / abertas por ti / na dupla noite. / Ouvimos golpear e golpear, / e levamos o incerto, / levamos o verdor a teu

¹ Em 5.3 *Acaso e repetição: despertar para a realidade da morte* (p. 168-170), são retomados os postulados de Lacan (1988 [1964]) sobre a repetição, a partir das noções de *tiquê* e *autômaton*, apresentados em seu Seminário 11, no qual trata dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise: inconsciente, repetição, pulsão e transferência.

² Mais adiante, em 5.3 *Acaso e repetição: despertar para a realidade da morte* (p. 171) será retomada a ideia do *despertar* como própria do encontro faltoso com o real, discutida por Lacan (Ibid), no Seminário 11, ao tratar do sonho analisado por Freud (1900), em “A interpretação dos sonhos”, sobre o despertar do pai a partir da frase de seu filho morto: “pai, não vês que estou queimando?”. Trata-se do despertar para a realidade da morte.

sempre”. Ali o real da morte golpeia, insistentemente, levando o incerto. Nessa dupla noite, na qual se presentificam a vida e a morte, a vida de seu filho, de um verdor que poderia ter sido, foi ceifada. Essa perda inesperada vem como um golpe inusitado, diante do qual não há o que fazer. Numa tentativa de produzir um furo no real, de inscrever certo contorno a esse desconhecido, o poeta escreve.

Por conseguinte, no que se refere tanto ao retorno do recalcado quanto ao conceito de repetição, pode-se dizer que não possuem qualquer relação com a ideia de constância, de rotina, de um retorno cíclico, não se reduzindo ao domínio cotidiano dos códigos de convivência característicos da realidade. Na repetição, assim como no que acontece com o retorno do recalcado, trata-se de sideração, perplexidade, divisão e esquize.¹ Essa repetição não pertence ao tipo de inscrição feita no modelo da previsibilidade, do prognóstico controlado do devir do sujeito, mas, ao contrário, trata-se de uma repetição imprevista e indomável, na qual prevalece o acaso. Trata-se de um acontecimento caracterizado pela condição fortuita, veiculada por uma espécie de poder “demoníaco”.

Enquanto o *automatismo* resulta sedativo e homeostático, por recostar-se na recordação, na rememoração contada, a *compulsão*, por sua parte, não só não se recosta, como *desperta* pelo ato, pelo corte disruptivo nele implicado (HARARI, 1988). Isso está na poesia de Celan. A repetição instaurada pela poética não se fixa em um automatismo de repetição, sedativo e homeostático, pela via da rememoração, da lembrança dos acontecimentos, mas, ao contrário, institui-se como ato no movimento mesmo instaurado pela escrita, que se configura aberta ao encontro casual, um encontro sempre faltoso com o real. A poesia de Celan é aberta a esse encontro, lançada, como dados, a roda gira, a roda da fortuna, como escreve no poema *Engführung*: “Uma roda, lentamente, / rola para fora de si mesma”. Em outro momento, Celan traz a ideia do dado, que remete à noção de fortuidade. Os dados estão lançados...

Uma boa definição de “fortuna” pode ser encontrada na exposição do artista sul-africano William Kentridge (2013): “Fortuna é uma espécie de acaso dirigido, descoberta ou sorte comum a toda busca incessante e apaixonada, algo distante do controle racional e da estética

¹ A palavra “esquize”, apesar de não ser encontrada nos dicionários de língua portuguesa, é empregada na obra lacanianiana para indicar a divisão do sujeito psíquico. Ver a esquize do olho e do olhar no Seminário 11 sobre o funcionamento do esquema óptico (LACAN, 1988 [1964], p. 69-78).

fria”. A poesia celaniana caracteriza-se por uma busca incessante e radical, aberta ao outro, que “vai ao encontro” do novo e inusitado.

Os estudos sobre a escrita poética foram estabelecidos por diversos autores. Dentre esses, é relevante podermos nos referir aos trabalhos do linguista Ferdinand de Saussure, onde se produz uma fundação revolucionária da linguística, como indica Lacan (1998 [1957]) em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. Ao se debruçar sobre a poesia, em especial a fundada na antiga tradição indoeuropeia e, mais precisamente, na versificação latina, Saussure verifica que essa poesia obedece a uma lei singular, que consiste em que uma palavra-tema vai sendo implementada no texto poético, mas não por uma composição inteira; ao contrário, o poeta trata de ir desfazendo as palavras, decompondo-as, apresentando-as de modo fracionado, desintegrando-as. Como se o poeta, “fazedor do sombrio, pusesse diante de si essa, ou essas palavras, e logo se dedicasse a extrair o maior número possível de fragmentos fônicos de seu tema, com vistas a repeti-lo” (HARARI, 1988, p. 122). A repetição que encontramos na poesia, e retomada por Saussure, permite ao linguista tratar de todos os desdobramentos sobre a metáfora e a metonímia, como veremos mais adiante, ao tratarmos dos postulados elucidados por Lacan (1998 [1957]) no artigo “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”.¹

No que concerne à escrita de Paul Celan, podemos contrapor dois tempos diferentes da repetição: um primeiro tempo, que pode ser reconhecido no poema *Todesfuge* (Fuga sobre a morte, 1944-45),² caracterizado pela repetição que, de forma cadenciada no poema, apresenta-se como um *automatismo de repetição*, indicando a condição de certa previsibilidade mesmo no cotidiano mais inóspito – a realidade do campo de concentração; um segundo tempo refere-se aos desdobramentos repetitivos que se apresentam no poema *Engführung* (Stretto, 1958),³ no qual o poeta parece jogar com a ideia de *acaso*, da roda da fortuna. Vemos ali uma repetição de palavras e frases, mas que, ao serem repetidas, fazem soar o *novo*, pois as mesmas frases são escritas com escansões diferentes, o que permite que se possa fazer uma nova leitura, emergindo um novo a cada repetição. A repetição se

¹ Esta proposição será discutida no capítulo “Uma garrafa lançada ao mar: escrita e endereçamento”, em *A função da letra*.

² Tradução e interpretação de João Barrento e Yvette Centeno (CELAN, 1996, p. 15-19).

³ Tradução de Claudia Cavalcanti (Id., 2009, p. 72-85).

inscreve no poema de forma a explicitar a produção de uma diferença, como veremos logo adiante. O poeta faz surgir, em ato, o mecanismo da repetição, jogando com as quebras no tecido das frases. Mesmo que ele as repetisse exatamente da mesma maneira, sua própria posição diferente no poema já produziria uma distinção. Como visto anteriormente, ao referir a repetição com a notação: 1 1 1 1 1, cada um desses elementos não é igual aos demais, pois tem um lugar diferenciado na série, indicando que, ao se repetir, o *mesmo* inscreve-se como *distinto*.

Em *Todesfuge*,¹ o “leite negro da madrugada” estende-se pelo dia, o cotidiano do campo se materializa nessa repetição automatizada de uma vida que se faz sob o pano de fundo da morte, um cotidiano mortífero. As estrofes se repetem, a música toca na mesma cadência: “toquem e dancem”, “toquem e cavem uma cova nos ares. Ali não se jaz apertado”, “a morte é um mestre que veio da Alemanha”. A insistência dessas palavras indica a pregnância do horror instaurado no campo. Ali escutamos a voz do poeta a dizer: “*wir trinken und trinken*” (bebemos e bebemos), repetidas vezes, assim como “*Schwarze Milch*” (leite negro). Alguns contrastes, como *Abends* (tardes) e *Nachts* (noites); e rimas, como *blau* (azul) e *genau* (em cheio; certo); por fim, a força que se contrapõe nos nomes femininos: Margarete e Sulamith, uma representante da cultura alemã, cantada pelos poetas, e a outra, representante da cultura judaica, musa do “Cântico dos cânticos”.² Essa insistência significativa possibilita dar um contorno, construir as bordas da experiência excessiva. Trata-se de um esforço de dar forma ao informe,³ uma forma possível a essa ruína.¹

¹ O poema *Todesfuge* foi apresentado e discutido no capítulo 1, “Devir poeta”, em 1.2 *Todesfuge: ritmo e repetição* (p. 48-56).

² Cântico dos cânticos (BÍBLIA SAGRADA, 1982).

³ Palavra proposta por George Bataille: “*Informe* n’est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu’il designe n’a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l’univers prenne forme. La philosophie entière n’a pas d’autre but: il s’agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l’univers ne ressemble a rien et n’est qu’informe revient à dire que l’univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat – G. Bataille” (BOIS, Y.-A.; KRAUSS, 1996). “*Informe* não é somente um adjetivo que tem certo sentido, mas um termo que serve para desclassificar, geralmente exigindo que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em nenhum sentido e

O contraste entre *Abends* (tardes) e *Nachts* (noites) repetido nos versos iniciais de cada estrofe do poema *Todesfuge* introduz a dimensão da temporalidade, em um ritmo que insere o inóspito em uma espécie de regularidade cotidiana. O poeta joga com esta dupla dimensão: a noite, paradigmática do sombrio, do desconhecido e assustador, portanto, do estranho, e a tarde, indicadora do familiar. As palavras contrastantes (*Abends/Nachts*) reforçam a ideia de um ciclo. Ao rimar *blau* (azul) e *genau* (em cheio; certo), localiza no alemão, cujos olhos são azuis (*blau*), aquele que no poema joga com as serpentes, ou seja, aquele que brinca com a morte, de forma certa numa referência que remete à morte da mãe de Celan, assassinada por um tiro *certo*, que a atingiu “em cheio”. Essas rimas comportam uma repetição engendrada no interior da palavra, em cujo centro encontra-se a morte.

Lacan (1961-1962) alerta sobre o que quer dizer o automatismo de repetição enquanto ele interessa ao psicanalista:

é que se um ciclo determinado que foi apenas aquele ali – é aqui que se perfila a sombra do “trauma”, que eu não coloco aqui senão entre aspas, porque não é seu efeito traumático que o retém, mas apenas sua unicidade – aquele, portanto, que se designa por um certo significante que pode sozinho suportar o que aprenderemos a seguir a definir como letra, instância da letra no inconsciente, esse A maiúsculo, o A enquanto é

se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Com efeito, seria preciso, para que os homens acadêmicos fiquem contentes, que o universo ganhe forma. A filosofia inteira não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que é uma vestimenta matemática. Em contrapartida, afirmar que o universo não se parece com nada e informe não é senão dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro” (tradução nossa).

¹ Vale citar aqui as palavras de Barrento (2006) ao falar da dor e do trabalho de dar forma ao informe. Ele contesta que no “princípio era o Verbo” (Verbo do Gênesis que faz nascer sem dor): “no princípio era a dor”. Para sustentar essa ideia, ele lembra que as cosmogonias mais antigas, ainda em Ovídio, “fazem nascer o mundo num parto doloroso em que a *forma* surge a partir de uma placenta informe, ‘uma massa confusa e bruta / nada mais do que peso morto e gêmens em conflito / turvos e fundidos num só por matérias precariamente unidas’ (*Metamorfoses*, Livro I). Todo o trabalho de dar forma é doloroso. O cosmos originário é *in-formado*: ganha forma, alma e voz (é ainda assim que ele é visto nas religiões animistas). Depois veio o grande silêncio, e a dor já era só o tormento da recordação, ou o espinho do desejo” (Ibid., p. 13, grifos do autor).

numerável, que aquele ciclo ali, e não outro, equivale a um certo significante; é nesse sentido que o comportamento se repete para fazer surgir esse significante que é, como tal, o número que ele funda (LACAN, 1961-1962, p. 76-77).¹

Ao tratar da inscrição do traço unário, no Seminário sobre a identificação, Lacan (1961-1962) procura assinalar precisamente o apagamento da ação enquanto número: um ciclo determinado busca presentificar o significante que essa ação se tornou. Por essa razão, a repetição faz surgir o significante em sua relação com o número que está apagado na ação fundada por esse significante. Em *Todesfuge*, podemos pensar que o que se repete em “Leite negro da madrugada, nós o bebemos pela manhã, nós o bebemos à tarde e nós o bebemos à noite” sucessivas vezes, em cujo centro o número grafado de cada vez em que esta ação acontece encontra-se apagado, é o significante dessa ação que se perfila à sombra do trauma.

Na leitura do poema realizada por Celan, escutamos, nas primeiras estrofes, uma voz que vai marcando o ritmo da ação de forma quase monótona. O poema vai crescendo em intensidade, que surge como contraponto em relação ao ciclo que ele descreve. Se, no começo, a voz é monótona, como de um autômato, a cada repetição, temos a impressão que ela vai adquirindo força, precisamente onde ela encontra as palavras que dizem da voz de comando dos alemães aos judeus, palavras que ordenam que eles cavem suas próprias covas, ao som da música alucinada. Como se essa música ganhasse intensidade no absoluto *non-sense* do ato de cavar as próprias covas ao som musical. Ao final do poema, a voz do poeta é então pausada, escandida, como se, no intervalo entre uma palavra e outra, se pudesse escutar o silêncio da morte e nos fosse possível apreender a ênfase dada àquela morte instaurada na Alemanha. Ao pronunciar as últimas palavras, que lhe saem com dificuldade, quase sem fôlego, depois de grande esforço: “teus cabelos de ouro Margarete / teus cabelos de cinzas Sulamith”, a voz está esvanecida.

No poema *Engführung* (Stretto),² as palavras finais de cada estrofe repetem-se ao começo do novo verso, mas a marcação dessa

¹ LACAN, *A identificação*, lição de 13.12.1961, p. 76-77 (inédito).

² O poema *Engführung* (Stretto) foi apresentado e discutido no capítulo 2, “De uma fuga ao estreitamento”, em *Stretto: “escrita-condução” – “condução pelo estreitamento”* (p. 94-102); e será retomado no capítulo 6, “Uma garrafa lançada ao mar: escrita e endereçamento”, em *A função da letra* (p.177-184).

repetição se dá instaurando uma diferença, que se apresenta de formas diversas, principalmente por meio de mudanças na pontuação ou partição das frases, instituindo um novo a cada repetição. Esse elemento indica o impossível retorno ao traço inicial; não há, assim, reencontro do mesmo. A repetição, portanto, instaura uma diferença: “não precisa de estrelas, em lugar algum / perguntam por ti. //*/// Em lugar algum // perguntam por ti”. Podemos ver que a frase se repete, mas as pausas, marcadas pela pontuação e pela mudança de linhas, instauram uma nova forma de enunciação. Nessa frase, por exemplo, o poeta joga com a multiplicidade de leituras possíveis, indicando, por um lado, o desaparecimento do sujeito: “em nenhum lugar”, mas por outro sua presença: “perguntam por ti”. Se não houvesse a pausa, a frase seria: “em nenhum lugar perguntam por ti”. Ao mesmo tempo, essa possibilidade está ali presente. A frase colocada de diferentes formas no poema acentua a ideia da repetição como aquilo que traz a diferença. Nesse sentido, não se trata de homogeneidade, mas sim de radical heterogeneidade que a própria poesia indica. Há um inusitado intencionalmente buscado nessa forma poética, inaugurada a cada novo verso.

Temos, ainda, que indagar qual seria a função da botânica, presente na obra celaniana. Sabe-se que o poeta tinha um grande interesse pelo estudo de plantas e animais, inclusive adquirira um compêndio sobre o assunto (FELSTINER, 2002). Qual seria a função dessa referência nos seus poemas? Retorno à natureza? Nome de plantas, “retorna à casca”, à planta? Seria isso da ordem de um eterno retorno ao princípio e, portanto, ao nada? “O tempo retorna à casca”, como no poema *Corona* (1977 [1948]): “Da mão o outono me come sua folha: somos amigos. / Descascamos o tempo das nozes e o ensinamos a andar: / o tempo retorna à casca. [...]”.

Um pensamento de vegetal como escreve em *Engführung*? “Um turbilhão de partículas”?

[...]
fizemos silêncio sobre isso,
silêncio de morte, grande,
um
silêncio
verde, uma sépala, nela
suspenso um pensamento de vegetal –

verde, sim.
suspenso, sim,

sob malicioso
céu.

Nela, sim,
de vegetal.

Sim.
Furacões, tur-
bilhão de partículas, sobrou
tempo, sobrou.
para tentar com a pedra – era
hospitaleira, não
cortava a palavra. Como
estávamos bem:

Granulosos,
granulosos e fibrosos. Hasteados.
densos;
cacheados e irradiantes; nevríticos,
espalmados; soltos, rami-
ficados –: ela, isto
não cortava a palavra, isto
falava,
falava com prazer a olhos secos, antes de fechá-
los.

Falava, falava.
Era, era.
[...]

Esse fragmento do poema *Engführung* apresenta diferentes referências à botânica, fazendo uma analogia entre a morte e o vegetal, como indica nesse verso: “fizemos silêncio sobre isso, / *silêncio de morte*, grande, / um / *silêncio / verde*, uma sépala, nela / suspenso um *pensamento de vegetal*” (grifos meus). Um silêncio de morte, silêncio verde, um pensamento de vegetal. Que pensamento seria esse, senão um pensamento silenciado, silenciado como a morte? Mas, ao mesmo tempo, um pensamento que está suspenso, podendo voltar a falar, como indica no verso seguinte que retoma a fala depois de um despedaçamento, de uma explosão, na qual a pedra – símbolo da memória no judaísmo – era “hospitaleira” e “não cortava a palavra”. Assim, é que voltam a falar, ainda na forma vegetal: “Granulosos, / granulosos e fibrosos. Hasteados. / densos; / cacheados e irradiantes;

nevríticos, / espalmados; soltos, rami- / ficados -: ela, isto / não cortava a palavra, isto / falava, / falava com prazer a olhos secos, antes de fechá-los. // Falava, falava”. Nesse poema, em que a própria escrita é “grama, escrita espalhada”, a forma vegetal adquire potência, força “irradiante”. Esse fragmento remete a outra passagem da lírica celaniana, trata-se do poema *Schwarze Flocken* (Flocos negros, 1943), em que ocorre um diálogo entre mãe e filho, quando o poeta, ao falar da mensagem que lhe trouxera a “má nova” sobre a perda do pai, escreve: “o outono sob o hábito do monge / trouxe para mim também uma mensagem, uma folha das ladeiras ucranianas”, e acrescenta: “a estreiteza do mundo nunca fica verde, meu menino, para tua / menina”. Nesse poema, que fala da perda, o vegetal aparece como a folha que se desprende – folha do outono, uma folha que não representa a vida, mas anuncia a morte. E o mundo, com a sua estreiteza, nesse momento, não poderá ficar verde para a sua menina, que, nesse poema, representa a mãe. O verde do vegetal, repetido nesses dois poemas, e em outros, são muito distintos: um anuncia a dor da perda, e o outro, a possibilidade de crescimento e de voltar a falar. Esse contraste indica uma repetição que se inscreve de forma diversa a cada vez, ao mesmo tempo em que enlaçam as duas vertentes.

Haveria, ainda, outro tempo que emerge nos últimos escritos de Celan, nos quais encontramos um esvaziamento do sentido cada vez mais incisivo? Tempo em que os poemas vão se tornando ainda mais concisos, feitos com um uso reduzido de palavras? Desintegração do texto e do autor? Apagamento cada vez mais radical?

O poema *Keine Sandkunst mehr* (Não mais arte de areia, 1967),¹ publicado em *Atemwende*,² não apenas finaliza com o endereçamento do poeta rumo à neve, como a própria linguagem se desfaz:

NÃO MAIS ARTE DE AREIA, livro de areia,
mestres.
Nada lançado. Quantos
mudos?
Dez e sete.

Tua pergunta – tua resposta.
Teu canto, o que sabe?

¹ Traduzido por Flávio Kothe (CELAN, 1977 [1967], p. 67).

² De acordo com o tradutor Google on line: *Atem*: respiração; *Wende*: ponto de viragem. <http://translate.google.com.br> Acesso realizado em 19.08.2013.

Fundonaneve,
 Uonaeve,
 O – e – e.

Repetição que finaliza em letra, em som, tocando a dimensão do real. O poeta produz em ato um esvaziamento, escavado na língua, e deixa cair a letra, como índice do real. Nesse desfiladeiro, algo se produz como descentramento tanto do sentido como do próprio autor, fazendo com que a *letra* se precipite no intervalo entre o familiar da língua (*lalangue*) e o desconhecido do sujeito. Nessa repetição final de sons, o que escutamos é precisamente a voz e a respiração. Em alemão, o poema se escreve, ao final: “*Tiefimschnee, / Iefimnee, / I – i – e*”. Como anteriormente referido,¹ esses poemas escritos nos últimos anos de vida de Celan, dialogam com a língua hebraica. Caso esse poema fosse escrito em hebraico, cujo alfabeto carece de vogais, ele chegaria ao silêncio. Em alemão, no entanto, encontramos, ao pronunciarmos esse resto de letras – “I – i – e” –, o movimento de uma respiração: “I – i” implica a inspiração; e “e” a expiração. Temos, ao final, um sopro. Letra que se transforma em respiração: *Atem*.

5.2 A repetição em “Moisés e o monoteísmo”: considerações sobre a temporalidade

Aflito com os acontecimentos que resultariam na eclosão da Segunda Guerra Mundial, nos últimos anos de sua vida, Freud (1939 [1934-38]) escreve a instigante obra “Moisés e o monoteísmo”, na qual retoma a discussão sobre a neurose traumática para interrogar acerca dos efeitos de episódios traumáticos que recaem sobre os povos, mais precisamente a questão do recalçamento que incide sobre o assassinato do pai. Para ele, assim como na história de um indivíduo, o trauma explica certo movimento repetitivo igualmente presente na história coletiva.

“Moisés e o monoteísmo” (FREUD, 1939[1934-38]) é composto de três ensaios: os dois primeiros surgiram originalmente em 1937, publicados pela revista *Imago*, tendo sido o primeiro rascunho escrito durante o verão de 1934 e intitulado “O homem Moisés, um romance histórico”; o terceiro ensaio, concluído no exílio em Londres, foi lido

¹ Esse poema foi exposto inicialmente em 3.2 *A palavra, o silêncio, um balbucio, um sopro*, nas páginas 116 e 117. Encontra-se, ainda, no original em alemão, em anexo (p. 257-258).

por Anna Freud no dia 2 de agosto de 1938, no Congresso Internacional de Paris. Livro do exílio, esse texto, “guardado em segredo” no período em que Freud ainda se encontrava na Áustria, teve sua publicação simultânea em Londres e Amsterdam em 1939. Ao escrevê-lo, Freud (1981 [1939], p. 3272) vivia a escalada da violência antisemita instaurada no território europeu: “Vivemos numa época muito estranha. Comprovamos, com assombro, que o progresso efetuou um pacto com a barbárie”. “Moisés e o monoteísmo” busca compreender as origens da constituição de uma identidade judaica e do ódio eterno dirigido ao povo judeu.

Ao formular a proposição central desse escrito, segundo a qual Moisés, o fundador do judaísmo, seria egípcio, e não judeu, e que o episódio de seu assassinato, negado por longo tempo, teve sua eficácia tanto no que concerne à constituição do monoteísmo, quanto no ódio dirigido aos judeus desde os tempos mais remotos aos dias atuais, Freud (1981 [1939]) recorre aos procedimentos da própria psicanálise para sustentar sua argumentação. Estando na condição em que se encontrava, um judeu ateu, e “com a audácia de quem tem pouco ou nada a perder” (FREUD, 1981 [1939], p. 3272), ele podia ser capaz de não recuar diante do que formulava com todo rigor e que comportava um cunho de verdade. Com isso, propunha que a identidade judaica teria suas fundações em outras identidades, egípcia e árabe, e não em si mesma. Essa ideia da exterioridade, de uma *estrangeiridade*, é fundamental no que se refere tanto ao judaísmo quanto à psicanálise.¹

Freud já havia em outro tempo mencionado o impacto que lhe causava a história de Moisés, ao visitar a igreja de San Pietro in Vicoli, em Roma, em 1909. Diante da estátua de Moisés, esculpida por Michelangelo (1475-1564) para o túmulo do papa Julio II, ele afirma que nenhuma outra obra lhe havia produzido efeito mais intenso. Ele retoma a caracterização feita por Thode, um dos comentadores da escultura, para quem o Moisés representado por Michelangelo era um apaixonado guia da Humanidade, que tropeça com a resistência incompreensível dos homens. Frase peculiar, que bem poderia ser uma descrição do fundador da psicanálise.

Em 1913, Freud escrevera o artigo “Moisés de Michelangelo”, publicado em 1914, no qual faz uma análise detalhada sobre aquela escultura. Nesse texto, ele parte da ideia de que a escultura de Moisés segurando as tábuas da Lei indicava que este se encontrava sentado e

¹ Esse aspecto será desenvolvido em 6.2 *A escrita como condição estrangeira* (p. 184).

encolerizado,¹ mas permanecendo “em soberana calma”,² ao contrário de outros comentadores cuja interpretação era de que Michelangelo estaria retratando a cólera de Moisés, numa atitude preparatória da ação. Ao retomarmos o texto publicado em 1939, podemos compreender que ali em 1914, ao discutir sobre a fúria contida de Moisés esculpida por Michelangelo, já se apresentavam indícios das preocupações desenvolvidas por Freud em “Moisés e o monoteísmo”. Lembramos, ainda, que, no ano anterior ao “Moisés de Michelangelo”, ele escrevera “Totem e tabu” (1912-13), do qual “Moisés e o monoteísmo” pode ser considerado sua consequência lógica, como veremos mais adiante.

Nesse artigo do final da vida, Freud (1981 [1939]) volta a discutir sobre o tema da repetição e do trauma. No entanto, ultrapassa a discussão sobre as distinções entre etiologias traumáticas e não traumáticas das neuroses, sustentando a proposição de que a neurose seria resultante de experiências e impressões que devem ser encaradas como traumas etiológicos. Sustenta, portanto, a origem traumática das neuroses, postulado que já havia enunciado na “Introdução à psicanálise e as neuroses de guerra” (1919).

Em “Moisés e o monoteísmo”, Freud (1981 [1939]) desenvolve o estudo sobre o trauma sob um novo aspecto, indicando que a “característica essencial” do traumático envolveria “o adiamento ou incompletude do que se sabe” (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8), ou seja, constatamos, nas articulações freudianas, que o acidente traumático comporta um hiato entre a percepção do acontecimento e a possibilidade de sua representação. Esse intervalo entre percepção e representação nos conduz a discutir sobre a noção de temporalidade e causalidade no psiquismo, pois é como se o acontecimento traumático fosse da ordem de um “cedo demais”, em outras palavras, o confronto com a morte ocorre cedo demais para ser compreendido pela consciência. Toda a noção de temporalidade é retomada nesse texto, e nos faz abordar o conceito de *Nachträglichkeit*.³

¹ Trata-se da cólera de Moisés que, tendo permanecido durante 40 dias e 40 noites na montanha, após ter recebido das mãos de Deus as tábuas da Lei, desce do monte Sinai e encontra o povo adorando e dançando jubilosos em torno do bezerro de ouro que tinham construído.

² Segundo Freud (1981 [1913-14], p. 1879), Michelangelo elegeu o instante da última hesitação de Moisés, “da calma precursora da tempestade”.

³ O adjetivo *nachträglich* é muito utilizado ao longo de toda a obra freudiana, assim como a sua forma substantivada *Nachträglichkeit*, evidenciando que essa noção faz parte do aparato conceitual da psicanálise, em especial da concepção de temporalidade e de causalidade psíquicas. Foi Jacques Lacan

Esse termo foi introduzido por Freud em 1895, no “Projeto para uma psicologia científica”, para indicar a condição em que algo vivido na infância adquire valor patogênico somente após um segundo acontecimento, vivido posteriormente, frequentemente na adolescência. Nas palavras de Freud (1980 [1895/1950], p. 254): “recalca-se uma recordação que se transformou em um trauma *só posteriormente*”. Percebe-se que a temporalidade não se estabelece de acordo com uma sequência linear de acontecimentos, mas as questões do tempo em sua relação com os processos psíquicos indica que ocorre um processo de *reorganização*, de *reinscrição*, em que os eventos traumáticos adquirem significação para o sujeito somente em um contexto histórico e subjetivo posterior, conferindo-lhes nova significação. Em carta endereçada a Wilhelm Fliess, em 06 de dezembro de 1896, Freud escreve que estava trabalhando na hipótese de que o mecanismo psíquico se estabelecera por estratificação, afirmando que, de tempos em tempos, os materiais presentes sob a forma de traços mnêmicos sofrem, em função de novas condições, uma reorganização, uma reinscrição (MASSON, 1986).

Em “Moisés e o monoteísmo”, a noção de temporalidade é central e adquire toda a relevância na compreensão do trauma e da repetição. Ao se debruçar sobre as relações de Moisés e o povo judaico, Freud (1981 [1939]) destaca a existência de um elemento comum entre a religião monoteísta judaica e a neurose: um *tempo de latência* (*Latenzzeit*) entre o acontecimento traumático e o posterior desencadeamento dos sintomas neuróticos. Em sua comparação, apresenta, entre outros, o seguinte exemplo:

Sucedem que um homem abandona, aparentemente incólume, o lugar onde experimentou algum acidente pavoroso, como, por exemplo, um choque de trem; porém, no curso das semanas seguintes, produz uma série de sintomas psíquicos e motores graves, os quais podem ser remontados ao seu choque ou a qualquer outro fator atuante na

quem destacou a importância dessa noção, visto que as traduções francesas e a tradução inglesa de James Strachey da obra de Freud, não optando por um equivalente único para sua tradução, não permitiram que seu emprego, de ordem conceitual, fosse percebido. Na versão para a língua inglesa, *Nachträglichkeit* foi traduzido como *deferred action* (ação adiada). Entretanto, o tradutor não o fez de modo sistemático nem rigoroso, e a palavra acabou sendo utilizada de diversas formas em diferentes contextos, sem que fosse possível perceber seu valor conceitual (RUDGE, 2009).

ocasião. Dizemos que esse homem padece agora de uma “neurose traumática”. Trata-se de um fato inteiramente ininteligível – o que equivale a dizer: novo. O intervalo transcorrido entre o acidente e o primeiro aparecimento dos sintomas é descrito como sendo o “período de incubação”, numa clara alusão à patologia das doenças infecciosas. Aprofundando nosso exame, deve chamar-nos a atenção que, apesar das discrepâncias fundamentais, o problema da neurose traumática e o do monoteísmo judaico têm um ponto de coincidência: seu traço comum, que poderia ser qualificado de *latência*. Com efeito, a história da religião judaica apresenta [...] um prolongado período em que não permanece o menor rastro da ideia monoteísta, do repúdio pelo cerimonial e do predomínio ético (FREUD, 1981 [1939], p. 3280; grifo do autor).

Cabe destacar esse “período de incubação”, qualificado de *latência*, e sua função no aparato psíquico. De que forma opera esse tempo? Qual a função dessa suspensão? Importante, ainda, aproximá-lo do conceito de *Nachträglichkeit*, traduzido por *a posteriori* ou *só-depois* (às vezes empregado nos textos de extração lacanianos no Brasil).¹ O período de latência (*Latenzperiode*) proposto por Freud (1981 [1939]) indica, nesse contexto, o intervalo entre o acontecimento e o desencadeamento dos sintomas. Na infância, Freud também localiza semelhante tempo de latência compreendido entre o enfrentamento da descoberta da diferença sexual anatômica, com suas consequências para o psiquismo, e a adolescência.

“E que intervenção tem a *latência*, que tanto nos interessa em relação com nossa analogia?” (FREUD, 1981 [1939], p. 3286). No que concerne à neurose, decorrente de um trauma ocorrido na infância,

¹ O termo *Nachträglichkeit* é traduzido para o francês por *après-coup*; e no Brasil, além de *a posteriori*, também é utilizada a expressão: *só-depois*. Conforme Hanns (1996, p. 83), “em português, *a posteriori* e ‘posteriormente’ evocam a ideia de que o sujeito se afastou temporalmente do evento e agora, com a devida distância, reconsidera (rearranja mentalmente) o significado do evento. [...] O foco é sobre a distância temporal de visão/avaliação. Em alemão, *nachträglich* enfoca a permanência de uma conexão entre o agora e o tempo de então, mantendo ambos interligados. [...] pode-se trazer do passado para o presente o evento antigo e acrescentar-lhe algo, atualizando-o”.

Freud assinala que raramente esta transcorre sem um intervalo em que a neurose infantil ficaria *latente*, sem manifestação sintomática, até ser reeditada na idade adulta, “como efeito tardio do trauma”:

Cabe aceitar como típico o fenômeno da latência na neurose, fenômeno intermediário entre as primeiras reações frente ao trauma e o posterior desencadeamento da doença. Ademais, pode-se considerar essa doença como uma tentativa de cura, como uma tentativa de reconciliação com os elementos restantes das porções do *eu* cindidas pelo trauma, fundindo-as numa poderosa unidade dirigida contra o mundo exterior. Mas este esforço somente em raros casos tem êxito, a menos que venha em sua ajuda o trabalho analítico, e mesmo assim nem sempre o alcança; com grande frequência termina no completo aniquilamento do *eu*, ou em sua submissão por aquele setor precocemente cindido e dominado pelo trauma (FREUD, 1981 [1939], p. 3287).

Quanto à religião judaica, Freud (1981 [1939]) busca situar, em “Moisés e o monoteísmo”, a latência como o intervalo existente entre a legislação de Moisés relativa ao monoteísmo e a religião judaica posterior. Esse intervalo, que é suprimido pelos relatos dos sacerdotes, sugere a existência de elementos importantes que teriam sido recalçados. Freud irá, nesse ensaio, revelar quais seriam esses elementos recalçados, de fato, os verdadeiros motivadores da constituição desse intervalo entre dois tempos: o primeiro referente aos pressupostos e leis estabelecidos por Moisés, e o segundo como um retorno aos preceitos mosaicos.

Os sacerdotes em suas versões pretendem estabelecer um nexo de continuidade entre sua própria época e a pré-história mosaica, quer dizer, tratam de negar precisamente aquilo que qualificamos como o acontecimento mais notável da religião judaica: que entre a legislação de Moisés e a religião judaica posterior se abre uma brecha que a princípio foi ocupada pelo culto a Javé e que foi somente posteriormente preenchida gradualmente. Aquelas versões procuram negar por todos os meios este processo, apesar de que a autenticidade histórica escapa a toda dúvida, pois a elaboração peculiar que sofreu o texto bíblico

deixou intactos numerosos dados que o confirmam (FREUD, 1981 [1939], p. 3279).

Ao tratar de restabelecer o “verdadeiro curso dos fatos”, por meio desse percorrido histórico e, em especial, dos detalhes encobertos pelas narrativas sacerdotais, a investigação freudiana sobre a gênese do monoteísmo busca encontrar “algo novo”. Para poder localizar esses acontecimentos, Freud recorreu à narrativa oral, distinguindo-a do texto escrito, ou seja, do texto “oficial”:

[...] começou a desenvolver-se um antagonismo entre a escrita e a transmissão oral, quer dizer, a *tradição* de um mesmo assunto. Tudo o que a redação omitia ou adulterava, pôde conservar-se incólume na tradição, que vinha a ser o complemento ou mesmo a refutação da historiografia. Estava menos submetida à influência das tendências desfiguradoras, e algumas de suas partes escaparam do todo; por isso podia ser mais verídica que a narrativa fixada pela letra (FREUD, 1981 [1939], p. 3281, grifo do autor).

Essa distinção parece fundamental para a compreensão dos caminhos percorridos pela pesquisa estabelecida por Freud na busca de encontrar algo novo, já que o texto oficial está a serviço das forças da resistência que opõem uma barreira precisamente ao recalcado. Ao escutar a *tradição*, Freud encontra os elementos que indicam a existência de uma descontinuidade, omitida no texto estabelecido pelos sacerdotes. Ao propor uma continuidade entre o tempo de Moisés e o judaísmo, fica suprimido o assassinato do seu líder pelo povo judeu.

Para poder dar maior sustentação a seus argumentos, Freud procura estabelecer uma conexão entre o curso dos acontecimentos que marcaram a trajetória da religião judaica e os fenômenos encontrados na clínica psicanalítica. Trata-se, em especial, de um questionamento sobre o trauma e a noção de posterioridade. Essa relação será situada no texto freudiano a partir do seguinte questionamento:

Tornamos nossa, pois, a opinião de que a ideia de um deus único, assim como o rechaço do cerimonial mágico e a ênfase nos preceitos éticos em nome desse deus, foram realmente doutrinas mosaicas que a princípio não encontraram ouvidos

propícios, mas chegaram a impor-se logo após um longo período intermediário, terminando por prevalecer definitivamente. Como poderemos explicar semelhante ação adiada [*a posteriori*]¹ e onde encontraremos fenômenos similares? (FREUD, 1981 [1939], p. 3279).

Para responder a esses questionamentos, Freud procura enlaçar os fatos descobertos em sua investigação sobre a religião judaica aos fenômenos encontrados nos acontecimentos traumáticos. O exemplo do homem que sofre um acidente de trem e *somente* um tempo *depois* se vê afetado pelos sintomas decorrentes do acidente insere esse episódio na ordem de um evento traumático.

Freud irá, então, apontar para o recalçamento como operador desse intervalo entre o primeiro e o segundo acontecimento. Trauma precoce, defesa, latência, desencadeamento da neurose, retorno parcial do recalçado – eis a fórmula por ele estabelecida para o desdobramento da neurose. Dando um passo a mais, ele propõe que assim como na existência individual, também na vida da espécie humana ocorreu algo similar, ou seja, que também nesta “ocorreram conflitos de conteúdo sexual agressivo que deixaram efeitos permanentes, mas que em sua maior parte foram rechaçados, esquecidos, chegando a atuar somente mais tarde, depois de uma prolongada latência, produzindo, então, fenômenos análogos aos sintomas por sua tendência e estrutura” (FREUD, 1981 [1939], p. 3289). Freud acredita poder relacionar os sintomas neuróticos e os fenômenos religiosos.

Ele nos leva, como seus leitores, a dar esse passo, enlaçando os conhecimentos advindos da clínica psicanalítica individual aos processos psíquicos da coletividade, em especial aqueles encontrados na religiosidade:

Entre os que haviam estado no Egito eram conservadas as recordações do Êxodo e da figura de Moisés, a ponto que exigiam ser incorporados

¹ Como já referido, na tradução dos textos freudianos para a língua inglesa feita por Strachey, *Nachträglichkeit* foi traduzido como *deferred action* (ação adiada). Segundo Rudge (2009, p. 21), essa tradução não foi realizada de modo sistemático nem rigoroso, sendo utilizada de diversas formas em diferentes contextos, sem que fosse possível perceber seu valor conceitual. Por essa razão, prefiro adotar a expressão *a posteriori*, já consagrada nas traduções brasileiras atuais.

a qualquer crônica do passado. Talvez ainda fossem os netos dessas pessoas que haviam conhecido o próprio Moisés [...]. No entanto, tinham bons motivos para *recalcar a recordação* do destino que havia sofrido seu líder e legislador (FREUD, 1981 [1939], p. 3281).

Quais seriam esses “bons motivos” para que incidisse sobre essa recordação o recalçamento? No caso da religião judaica, trata-se da revolta do povo judeu contra seu líder Moisés e seu consequente assassinato. Freud irá estabelecer uma relação entre o assassinato de Moisés pelo povo judeu, o posterior recalçamento desse acontecimento, e os postulados estabelecidos em “Totem em tabu” (1912-13) sobre o assassinato do pai da horda primitiva e a instauração da Lei de proibição do incesto. Para Freud (1981 [1939], p. 3302), depois de suas considerações, fica evidente que “os homens sempre souberam que tiveram alguma vez um pai primitivo e que lhes causaram a morte”.

Esse assassinato recalçado tem sua incidência sobre a civilização, assim como o recalçado nas neuroses. Freud (1981 [1939], p. 3302) pergunta-se como isso opera: “Em que circunstâncias [o recalçado] pode ser ativado, isto é, irromper de seu estado inconsciente no *isso* para a consciência, ainda que de forma alterada e distorcida?”. Existem diversas maneiras, mas Freud quer destacar nesse momento a relevância da evocação de uma marca mnêmica esquecida por meio de uma “repetição real” e recente do acontecimento. O assassinato de Moisés foi uma dessas repetições, assim como, mais tarde, o assassinato de Cristo. Para que algo retorne, é necessário que tenha sofrido o destino do recalçamento, voltando com a mesma intensidade e produzindo efeitos tão potentes. Cabe salientar, no entanto, conforme foi discutido anteriormente ao tratarmos da compulsão à repetição em “*Notas sobre um tema*”,¹ que o retorno não é uma reprodução do mesmo, mas indica algo do *traço* que ficou inscrito.

Freud (1981 [1939]) demonstra a existência de três condições para que o recalçado, em sua pressão constante, venha a irromper: primeiramente, quando o contrainvestimento é diminuído por processos patológicos que afetam o *eu*, ou por uma redistribuição desses investimentos no *eu* como, por exemplo, o que ocorre durante o sono; em segundo lugar, quando as forças pulsionais se potencializam, em particular, nos processos vividos na adolescência; e, por fim, quando,

¹ Ver p. 137-154.

nas vivências atuais, o sujeito se depara com impressões ou eventos tão semelhantes ao acontecimento recalçado, que são capazes de reanimá-lo. Nesses casos, “o material recente é reforçado pela energia latente do recalçado, de maneira que o material recalçado alcança sua efetivação sob a capa do recente e com a ajuda deste” (FREUD, 1981 [1939], p. 3298).

A analogia traçada entre a religião e a neurose, fundamentada no texto freudiano em suas teorizações sobre o trauma, o recalçamento e a repetição permite darmos um passo a mais em direção à escrita poética de Paul Celan. Há elementos suficientes, em sua obra, para podermos considerar que os acontecimentos vividos pelo poeta nos anos de 1938-1945 comportam um vivido traumático, tendo sido estes tematizados de forma clara nos seus primeiros escritos do pós-guerra. São poemas longos e ricos em metáforas, a exemplo de *Todesfuge*. A intensidade da experiência vivida nos campos de trabalho forçados sob o signo da morte pode ser apreendida em toda a sua potência. O desaparecimento dos pais é constantemente recordado em sua obra; porém, o poeta não consegue dizer como esse episódio aconteceu; como vimos, há uma nebulosidade em torno desse acontecimento. O que resta são *traços*, como a batida da porta presente nos poemas. Podemos cogitar, seguindo a lógica freudiana, que o recalçamento incide sobre esse acontecimento.

Em um tempo posterior, poderíamos entender o episódio de acusação de plágio e os demais acontecimentos em torno não apenas desse fato, mas de certo recrudescimento do ódio antisemita presente nas críticas literárias e demais eventos da vida política europeia, podendo operar como um retorno do traumático? A essa pergunta, acredito que a resposta seja afirmativa, que esses episódios comportam um segundo tempo da experiência traumática. Alguns amigos de Celan consideram que, aparentemente, ele não deu tanta importância logo que emergiu a primeira acusação de plágio feita pela viúva de Yvan Goll, em 1952-53.¹ Como se isso presentificasse um tempo de latência, como Freud indicou ao tratar do acidente traumático: um período em que o sujeito parece sair incólume do que se passou, e somente um tempo depois surgem os sintomas ligados àquele episódio. De fato, só mais tarde Celan passou a dar sinais de não poder suportar o peso daquelas acusações, bem como o peso do antisemitismo recrudescente.

¹ Ver no capítulo 2, “De uma fuga ao estreitamento”, em 2.2 *Affaire Goll* (p. 64).

Seu *Discurso de Bremen* (1958), que pode ser entendido como um desdobramento desses episódios, talvez mesmo uma resposta, demonstra o caminho que Celan escolheu seguir em sua poética e o compromisso – ético – que ele sustenta, não apenas da sua poesia, mas de toda a literatura alemã do pós-guerra. Não seria mais possível escrever sem que essa escrita fosse rigorosa e concisa, não é possível para ele algo que não comporte esse compromisso. O estreitamento que ele propõe na sua poesia é radical. A partir daí seus poemas tomam um novo fôlego (*Atemwende*) para enfrentar o inominável, para dizer o indizível. Ele chega a nomear a palavra poética como uma contrapalavra (*Gegenwort*), que vem fazer um corte: “cortar o arame”,¹ interditar. A palavra, a letra, adquire seu pleno rigor. *Não mais arte de areia* (1967) indica o impossível de uma arte que poderia se deixar esvaír, como a areia. A arte agora, como vemos em *Der Meridian* (1960), não é uma arte de “marionetes” e de “arames”, é uma arte que profere uma palavra. “E que palavra!”. “É a antipalavra, é a palavra que rompe o ‘arame’ [das marionetes], a palavra que não se curva mais diante dos ‘pilares nem dos cavalos de batalha da história’,² é um ato de liberdade. É um passo” (CELAN, 2009, p. 170).

Podemos entender, voltando ao texto freudiano, que esta poderia ser uma das vias de enfrentamento do traumático – possível pela palavra. Freud (1981 [1939], p. 3285) propõe, no terceiro ensaio de “Moisés e o monoteísmo”, que os efeitos do trauma são de dois tipos: positivos e negativos. Os positivos provêm da fixação e da compulsão à repetição, e decorrem de uma busca de recolocar o trauma em ação novamente, recordar a vivência esquecida, para torná-la real, “para poder vivenciar novamente uma réplica do mesmo”, integrando-se ao eu, conferindo, assim, indeléveis traços de caráter, mas com a condição de que sua origem histórica continue esquecida. Os efeitos negativos, por sua vez, buscam outros fins, que não implicam a repetição nem a recordação do trauma. Trata-se de reações defensivas, caracterizadas por esquivas que podem ativar fobias e inibições. Essas reações negativas também consistem em fixações ao trauma; caracterizam-se, porém, por

¹ Em *Der Meridian* (CELAN, 2009, p. 167-183).

² O discurso *Der Meridian* foi proferido por Celan por ocasião do recebimento do Prêmio George Büchner de literatura, em 1960. O trecho citado por ele diz respeito a uma carta de G. Büchner à noiva, em março de 1834, em que escreve: “[...] não quero mais curvar-me diante dos cavalos de batalha e dos pilares da História. Acostumo meus olhos ao sangue. Mas não sou uma lâmina de guilhotina [...]”, conforme nota da tradutora Cláudia Cavalcanti (Ibid., p. 170).

tendências diametralmente opostas às reações positivas. Todos esses fenômenos, no entanto, sejam os sintomas, assim como as restrições do eu e as modificações do caráter, são de índole compulsiva, isto é, possuem uma enorme quantidade psíquica que apresenta independência em relação aos demais processos que se caracterizam por uma adaptação às exigências da realidade, regidos pelas leis do pensamento lógico. Ambas as tendências – positivas e negativas – comportam a *fixação* ao trauma.

O enfrentamento do traumático por meio da escrita implica e – ao mesmo tempo – é consequência de um desses efeitos próprios ao traumático, em particular, representaria o efeito positivo, na medida em que provém da fixação, e busca, pela via da compulsão à repetição, reativá-lo, no sentido de torná-lo real novamente, e também de circunscrevê-lo. Paul Celan (1958) afirma que seu movimento poético implica em um enfrentamento, com e na linguagem, visando a uma tentativa de poder situar-se. Ele escreve: “Busquei durante aqueles anos e nos anos seguintes escrever poemas: para falar, para me orientar, para saber onde estava e onde fui chamado a desenhar a realidade diante dos meus” (CELAN, 2002 [1958], p. 57). A palavra é, portanto, potência. Ela possibilita acionar o traumático pela escrita: desafio único e sublime da poesia de Paul Celan.

5.3 Acaso e repetição: despertar para a realidade da morte

Iniciarei retornando a um episódio significativo explicitado por Lacan na abertura de seu 11º Seminário, no ano de 1964, no qual tratou dos fundamentos da psicanálise, quando retoma a situação por ele denominada de “excomunhão maior”. Ele explicita as condições de sua decisão de demissão da função de ensino (à qual havia verdadeiramente dedicado sua vida, como destacou), em razão dos acontecimentos ocorridos no interior de uma sociedade psicanalítica que lhe havia confiado tal função.

Lacan enfatiza que se poderia sustentar que sua qualificação não estava, entretanto, sendo questionada, mas opta por deixar essa questão provisoriamente em suspenso. Para dar continuidade a seu ensino, começa, então, por agradecer ao presidente da seção de Altos Estudos, “que aqui me delega diante de vocês”, agradece à nobreza com a qual o Sr. Fernand Braudel quis amparar “a falta em que eu estava [...] a fim de que eu não fique, pura e simplesmente, reduzido ao silêncio”, e segue: “Nobreza é mesmo o termo, quando se trata de acolher quem estava na

posição em que estou – a de um refugiado” (LACAN, 1988 [1964], p. 9-10).

Dirige, ainda, seus agradecimentos ao amigo Claude Lévi-Strauss, cuja presença nessa ocasião é um “testemunho de atenção”, sustentado pela referência que Lévi-Strauss faz ao trabalho de Lacan, na busca de que algo nele (no trabalho de Lévi-Strauss) se elabore em relação ao seu (de Lacan). A seguir, agradece “do fundo do coração” a todos ali presentes (tão numerosos), pela simpatia, e ao diretor da Escola Normal Superior, pela disponibilização da sala da Escola de Altos Estudos: “Tudo isso concerne à *base*, no sentido local, militar mesmo, desta palavra, a base do meu ensino. Abordo agora o de que se trata, os fundamentos da Psicanálise” (LACAN, 1988 [1964]: 10, grifo do editor).

Vale lembrar que Freud, ao tratar da pulsão, designava com a palavra *Besetzung*¹ a “ocupação” em termos pulsionais, fazendo alusão com esse termo à ocupação militar, a uma base. Podemos pensar também que a base pode bem relacionar-se aos *fundamentos*.

Retomo, assim, essa passagem em Lacan para lembrar o acontecimento concernente a Paul Celan por ocasião do recebimento de seu primeiro prêmio literário, na Cidade de Bremen, em 1958. Celan, por sua vez, enfrentava um processo de tentativa de destituição empreitada pela viúva Goll, no *campo* que era o seu – o da literatura. Inicia seu discurso, assim como Lacan, prestando seus agradecimentos. Retomemos esse fragmento já anteriormente aqui citado:²

Denken (pensar) e *Danken* (agradecer) são em nossa língua palavras de uma mesma origem. Quem segue seu sentido entra no campo de significação de *gedenken*, “pensar em, recordar”, *eingedenk sein*, “recordar”, *Andenken*, “recordação, lembrança”, *Andacht*, “meditação, recolhimento, oração”. Permitam-me expressar

¹ *Besetzung* é um termo de difícil tradução, sendo traduzido usualmente por “catexia” ou “investimento”. Porém, mais precisamente, o verbo *besetzen* e o substantivo *Bsetzung* indicam: ocupar um lugar; invadir, tomar, ocupar militarmente; preencher um cargo; ocupar um papel no teatro; aplicar, dotar de, prover de. De forma geral, *besetzen* designa a ideia de “ocupar algo com energia psíquica”. Ao traduzir-se *besetzen* “por ‘investir’ perde-se a ideia de ‘ocupar algo’, bem como a imagem de um ‘preenchimento’” (HANNIS, 1996, p. 89-100).

² Ver 2.8 *O Projeto Poético: Discurso de Bremen*, infra, p. 90.

meu agradecimento nesse sentido (CELAN, 2002 [1958], p. 55).

Em Celan, *agradecer* toma outras possíveis configurações, relativas a *recordar*, *lembrar*, *pensar em*, deslizamento metonímico referente ao seu endereçamento ao outro, aos outros aos quais se faz necessário agradecer pelo acolhimento. Ali onde poderia dar-se um silêncio, precisamente por se tratar de uma posição de “refugiado”, como bem situou Lacan, ou de “exilado”, condição vivida por Celan, a possibilidade de ser acolhido, e de ter uma *base* para seguir produzindo, seja um ensino, seja uma escrita, é fundamental e porta consequências.

Essa base, para Celan, foi a língua materna, já que nenhuma terra pôde se constituir para ele como pátria. Ele foi com seu ser à língua – alemã – para poder se orientar, atravessar as mil trevas do discurso (nazista) mortífero, e transmitir aos seus uma localização. A base, portanto, é a língua em uma dupla condição: ao mesmo tempo familiar e estrangeira. O trabalho com a escrita – com a linguagem – constituía uma via em direção ao outro, um outro que se apresentava como uma terra, em suas palavras: “um coração-Terra”, aberto, disponível. Agradecer (*Danken*) por essa receptividade implicaria, ainda, em uma possibilidade de pensar (*Denken*), de seguir pensando, e de *lembrar*, *recordar*.

Podemos cogitar que o episódio de acusação de plágio configurou-se para o poeta como um retorno do traumático, um segundo tempo, diante do qual seu caminho, ainda que errante,¹ foi construir um lugar de autoria possível pela escrita poética, fazendo-se um nome. Nome inscrito na literatura de vanguarda de seu tempo. Precisamente esta função – de escritor – que foi colocada em xeque pela acusação de plágio. Função também de certa forma colocada à prova na situação de Lacan (1988 [1964], p. 9): “função [de ensino] à qual verdadeiramente havia dedicado minha vida”.

Ensino considerado como *nulo*, nas palavras de Lacan (1988 [1964]), para a habilitação – à qual ele se dirigia – de um psicanalista. Um ensino *censurado* e *proscrito* pela *Comissão Executiva da International Psychoanalytical Association*. Essa proscricção foi considerada condição para afiliação internacional da sociedade

¹ A errância ganha significação na escrita de Celan, como pode ser conferido na parábola escrita em 1946-47, na qual ele descreve um giz saltitante que busca escrever na tábua do mundo. Uma errância que remete também à trajetória do povo judeu.

psicanalítica (francesa) à qual ele pertencia, tendo sido seu ensino objeto de negociação (política). A condição de afiliação à IPA dependia de que fossem dadas garantias de que esse ensino *jamaiz* retornasse à atividade para a formação de analistas no seio daquela Sociedade. “Trata-se, portanto, de algo que é propriamente comparável ao que se chama em outros lugares de excomunhão maior” (LACAN, 1988 [1964], p. 11), mas que, mesmo ali, não é pronunciada sem possibilidade de retorno. E só existente dessa forma na comunidade religiosa designada por *sinagoga*.

Como não sucumbir frente a essas tentativas de apagamento?

Feitos esses assinalamentos, vejamos como Lacan (1988 [1964], p. 17) pôde dar prosseguimento ao seu ensino, abordando precisamente os *fundamentos da psicanálise*, virando as velas direto para o vento, para interrogar o ponto central: “qual é o desejo do analista?”. Ao dirigir-se ao que está no centro dessa práxis, àquela que concerne ao psicanalista, Lacan é muito preciso no que confere a relação desta com o real. Ele conceitua uma práxis como “uma ação realizada pelo homem, qualquer que ela seja, que o põe em condição de tratar o real pelo simbólico” (LACAN, 1988 [1964], p. 14). Isso nos autoriza a nos aproximarmos da escrita poética, concebendo-a como uma práxis que visa abordar o real pelo simbólico, seja pela via do significante, seja pela via da letra.

Retomando os textos freudianos e a problemática da psicanálise no campo da ciência, para distinguir o real da realidade, Lacan interroga-se, no Seminário 11, sobre a *função da causa* no campo científico, destacando e distinguindo a proposição da psicanálise nesse campo. Retornando ao conceito de repetição, no que se refere à noção de trauma a partir do texto freudiano de 1920, “Além do princípio de prazer”, ele insiste em que a experiência analítica, longe de sustentar o aforismo de que *a vida é um sonho*, indica que “nenhuma práxis, mais que a análise, é orientada para aquilo que, no coração da experiência, é o núcleo do real” (LACAN, 1988 [1964], p. 55). É em relação a esse posicionamento frente ao real que o discurso de Freud e a experiência psicanalítica fazem o seu traçado. Lacan situa-nos que é de um encontro essencial que se trata, um encontro marcado – ao qual somos sempre chamados – com um real que escape.

Nessa discussão, são retomados os termos aristotélicos que tratam da sua pesquisa sobre a causa: *tiquê* e *autômaton*.¹ No que se refere à

¹ Essas noções foram anteriormente referidas ao tratarmos do conceito de repetição em 5.1 *Notas sobre um tema* (p. 137).

tiquê, Lacan (1988 [1964], p. 56) a traduz por *encontro do real*, e afirma que “o real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. Esse real é o que vige sempre por trás do *autômaton*, e do qual é evidente, em toda pesquisa de Freud, que é do que ele cuida”. Em seguida, Lacan retoma o texto freudiano sobre o “Homem dos lobos” para situar ali o trabalho de Freud nessa busca: “Ele se empenha, e de modo quase angustiado, em interrogar qual é o encontro primeiro, o real, que podemos afirmar haver por trás da fantasia” (LACAN, 1988 [1964], p. 56).

Vemos, então, que o real vige por trás da fantasia e por trás do *autômaton*, e a repetição não pode ser confundida seja com o retorno dos signos, seja pela reprodução de uma rememoração agida. “O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz *como por acaso*” (LACAN, 1988 [1964], p. 56; grifos do editor), expressão que indica sua relação com a *tiquê*. Lacan situa a lei do significante do lado da causa, e, do lado do acaso, o real, exterior ao campo da linguagem, o que é impossível de ser recoberto completamente pelo significante: a morte e o sexo.

No poema a seguir, Celan toca a dimensão do real – da morte e do sexo – pela via da palavra. Ainda que seja insuficiente, já que se trata de um impossível de ser recoberto, a poesia parece alcançar o real:

À NOITE, quando o pêndulo do amor oscila,
entre Sempre e Nunca,
tua palavra junta-se às luas do coração
e teu tempestuoso olho
azul entrega à terra o céu.

Do bosque distante, enegrecido de sonho
sopra-nos o apagado,
e o perdido rodeia, grande como os fantasmas do
futuro.

O que então afunda e se ergue
vale para o intimamente enterrado:
cego como o olhar que trocamos,
beija o tempo na boca.¹

¹ Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 43), em *Mohn und Gedächtnis* (Ópio e memória, 1952).

A poesia pode nos aproximar do real, sem jamais apreendê-lo. Por isso não temos como colocar palavras além das ditas pelo poeta. Seria um total engano se tentássemos recobrir a escrita poética com explicações e justificativas. Sendo *necessário* deixar que a poesia fale por si mesma. No entanto, parece relevante destacar certas palavras desse poema que fazem ressoar algo da morte e do sexo, tais como: à noite; o pêndulo do amor oscila; Sempre; Nunca; entrega à terra o céu; enegrecido de sonho; o apagado; o perdido; fantasmas do futuro; o intimamente enterrado; beija o tempo na boca. Há, nessas palavras, certo encontro com algo do trauma inassimilável.

Não é de nos surpreender, adverte Lacan, que, na história da psicanálise, a função da *tiquê*, do real como encontro (enquanto essencialmente faltoso), se apresenta sob a forma do traumatismo, do acidente. Na origem da experiência analítica, o real é apresentado na forma do que há nele de “inassimilável” – o trauma. No entanto, o trauma acaba por ser concebido como devendo ser tamponado pela homeostase subjetivante que organiza o funcionamento do princípio de prazer. A experiência analítica precisamente indica que é no seio dos processos primários onde a insistência do trauma se conserva, fazendo-se constantemente lembrar. Ali, nessa experiência que concerne ao psicanalista, o trauma reaparece muitas vezes com o rosto desvelado. E o sonho, portador do desejo do sujeito, produz o que faz ressurgir em repetição o trauma. Apresenta seu rosto ou ao menos a tela que o indique ainda por trás (LACAN, 1988 [1964]). Nas palavras do poeta, encontramos esse mesmo desvelamento do trauma:

DIANTE DE TEU ROSTO TARDIO,
 só-
 indo entre
 noites que também me transformam,
 ficou algo
 que já estivera conosco, in-
 tocado por pensamentos.¹

Nesse poema, há um jogo com a temporalidade. Existe algo de um tempo anterior – “que já estivera conosco” – que se reapresenta num momento posterior – “diante de teu rosto tardio”. Algo, ainda, “in-tocado por pensamentos”. Ou seja, tocado e ao mesmo tempo não tocado, pensável e impensável. Não seria isso precisamente um índice

¹ Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 109), em *Atemwende* (Mudança de ar, 1967).

do real? Algo *in-tocável por nossos pensamentos* que os sonhos, assim como a poesia, colocam novamente na tela? Lacan indica que há algo que vige por trás da fantasia e que retorna insistentemente sob a forma da *tiquê*. Ele conclui que o sistema da realidade deixa prisioneira das redes do princípio de prazer uma parte essencial do que é da ordem do real. A essa exigência respondem esses *pontos radicais no real* aos quais Lacan (1988 [1964], p. 57) chama de *encontros*, que fazem conceber “a realidade como *unterlekt, untertragen* [sob o desgaste], o que, em francês, se traduziria pelo termo [...] *souffrance*. A realidade está lá *en souffrance*, lá esperando. E o *Zwang*, o constrangimento, que Freud define pelo *Wiederholung*, comanda as voltas mesmas do processo primário”.¹

O processo primário, destaca Lacan (1988 [1964]), deve ser apreendido em sua experiência de ruptura entre percepção e consciência – nesta lacuna que constrange a colocar o que Freud chama de uma outra localidade (*die Idee einer anderer Lokalität*), uma outra cena – o *entre percepção e consciência*. Interessante observar que essa lacuna entre percepção e consciência é a forma do trauma, desse *in-tocado por pensamentos*.

Esse processo primário pode ser apreendido a cada instante, como Lacan destaca ao retomar o sonho analisado por Freud (1900), em “A interpretação dos sonhos”, sobre o despertar do pai a partir da frase de seu filho morto: “pai, não vês que estou queimando?”. Lacan (1988 [1964], p. 59) interroga: “*O que é o despertar?* Não será, no sonho, uma outra realidade?”. A realidade para a qual o pai é chamado a despertar não seria, nas palavras do filho, no sonho, o acordar para a realidade faltosa que causou a morte da criança? Não seria justamente o acordar para a realidade traumática da morte, dessa outra cena? Lacan (1988 [1964], p. 60) adverte que o traumático é a modalidade pela qual o real se apresenta para o sujeito. Ele interroga se esse sonho não é precisamente a homenagem à realidade faltosa, “a realidade que não pode mais se dar a não ser repetindo-se infinitamente”. Não é que no sonho se sustente que o filho ainda vive, mas a visão atroz do filho morto pegando o pai pelo braço designa um mais-além que se faz ouvir no sonho. “O despertar nos mostra o acordar da consciência do sujeito na representação do que se passou – o deplorável acidente da realidade,

¹ De acordo com o dicionário Le Robert (2010), *souffrance* é um substantivo feminino e significa sofrimento, dor (*douleur*). Já a expressão francesa *être en souffrance* significa *en suspens* (em suspensão), *en attente* (em espera); *qui attend sa conclusion* (que espera sua conclusão).

ao qual não se pode fazer mais do que acorrer!” (LACAN, 1988 [1964], p. 60).

A poesia de Celan se dá sob a forma de um despertar para a realidade da morte, para essa outra localidade que diz desse “deplorável acidente da realidade”. Trata-se precisamente desse despertar da consciência do sujeito na representação do que se passou, “ao qual não se pode fazer mais do que acorrer”. Nesse momento, relembro o poema escrito por Celan (1953) em homenagem ao filho François, que morreu após ter nascido:

Epitáfio para François

As duas portas do mundo
estão abertas:
abertas por ti
na dupla noite.
Ouvimos golpear e golpear,
e levamos o incerto,
levamos o verdor a teu sempre.

Outubro de 1953¹

“O real, é para além do sonho que temos que procurá-lo – no que o sonho revestiu, envelopou, nos escondeu, por trás da falta de representação, da qual lá só existe um lugar-tenente. Lá está o real que comanda, mais do que qualquer outra coisa, nossas atividades, e é a psicanálise que o designa para nós” (LACAN, 1988 [1964], p. 61). Com essas palavras de Lacan, vemos articular-se, por meio da apresentação da noção aristotélica de *tiquê*, na repetição, como acaso, o acidente, o traumático e o real. Lacan situa o necessário justamente onde Freud situou o acidental. Para ele, o trauma é o que se apresenta como necessário à estruturação psíquica, à constituição do sujeito, como ferida² constitutiva, própria do inconsciente. Em Freud, seria a ferida narcísica, que tenta se fechar, organizando a neurose, como uma cicatriz.

¹ Como já referido anteriormente, após a acusação de plágio feita pela viúva de Yvan Goll, Celan passou a datar seus poemas e, neste, a data aparece junto ao próprio poema. Talvez esta seja uma das datas que representem o poeta em sua dor, como seu *20 de janeiro*.

² O termo *trauma* deriva do grego *traumatikós*, que quer dizer “ferir”, vem do grego *traûma*, que significa “ferida”, e deriva de “furar”; serve para designar uma “ferida com efração”, ou seja, uma ferida com arrombamento, ruptura. Essa ferida pode ser fechada ou curada, deixando ou não cicatrizes.

A poesia de Celan não cessa de retornar à realidade da morte, a exemplo de *Todesfuge*, onde “a morte é um mestre que veio da Alemanha”, ou ainda, em *Stretto*, poema que se constitui como uma escrita-condução, na qual o poeta conduz o leitor pelo estreitamento. Leva-o ao campo, campo mortífero e ao mesmo tempo campo-escrita, que conforma um litoral entre heterogêneos: morte e vida.

Como afirmou Lacan, o real está lá, está à espera, ele sequer bate à porta: irrompe. Celan, em “Epitáfio para François”, toca algo do real que golpeia e traz o incerto, levando consigo o “verdor a seu sempre”. Aquilo que estava por vir se abre e se fecha em uma dupla noite que conjuga nascimento e morte.

Celan parece situar o golpe na porta como um anúncio da morte, mas que só poderia ser lido como anúncio *a posteriori*, já que o traumático se caracteriza por não ser anunciado, sendo da ordem da *tiquê*, do acaso (LACAN, 1988 [1964]). Como indicou Freud (1981 [1920]), a surpresa seria um fator relevante na constituição do trauma. Uma característica do acidente traumático seria a ausência da angústia que poderia proteger, preparando o sujeito para o acontecimento, evitando, com isso, a sobrecarga do aparelho psíquico. Da noite que os pais de Celan foram levados, como já referido, sabemos que, na manhã seguinte, quando retornou à sua casa, encontrou-a vazia, com a porta principal arrombada, e seus pais desaparecidos.

Voltando à questão do despertar, vemos que ela se apresenta em diferentes passagens da poética celaniana. No poema *Zähle die Mandeln* (Conta as amêndoas, 1952), por exemplo, Celan inclui-se no ato cerimonial de contar as amêndoas, contar o que era amargo e de contar-se entre as amêndoas, mantendo-se desperto.

Conta as amêndoas
 conta o que era amargo e te mantinha desperto,
 conta-me entre elas:
 [...]

 Torna-me amargo.
 Conta-me entre as amêndoas.¹

Nesse fragmento, o que é amargo não pode ser esquecido, mas sim necessita ser contado, tanto no sentido de contar aos outros, como ainda de tornar esses acontecimentos contáveis. Há algo que nos reenvia ao apagamento do número “do que aconteceu”, mas que retorna como

¹ Tradução de João Barrento e Yvette Centeno (CELAN, 1996).

letra, seja esta em sua dimensão simbólica, como real. Da mesma forma, o tema do despertar encontra-se presente. Trata-se do manter-se desperto para aquilo que é da ordem da morte.

De outra maneira, no poema *Engführung*, as pessoas encontram-se dormindo e a palavra está cortada. Há silêncio, e o sono vem como um recobrimento. Mas a posição de Celan trata de um despertar.

[...]
 Não olhavam, não,
 Falavam de
 Palavras. Ninguém
 Despertou, o
 sono
 veio sobre eles.

*

Veio, veio. Em lugar algum
 perguntam –

Sou eu, eu,
 estava entre vocês, estava
 aberto, estava
 audível, fiz sinal, uma respiração
 obedeceu, sou
 eu ainda, vocês
 estão dormindo.
 [...]

Nesse trecho do poema, frente ao adormecimento, o poeta está entre os outros, mas manteve-se aberto, “audível”, enquanto os outros dormiam. Com isso, o adormecimento que antes cortava a palavra, não a corta mais, já que ele está desperto. Sua função parece ser sustentar esse dizer:

[...]

Sou eu ainda –

Anos,
 Anos, anos, um dedo
 tateia, de cima a baixo, tateia
 ao redor:
 pontos de sutura, palpáveis, aqui
 se abre demais, lá
 voltou a fechar-se – quem
 o cobriu?

*

Cobriu-o
– quem?

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

A palavra quer ser dita, quer brilhar. Ela vem pela noite, numa alusão ao sono e ao despertar. Tal palavra encontra na poesia a sua forma material, concreta, colocando-se como possibilidade e *necessidade* de encontro com o real. Um encontro, como foi dito por Lacan, sempre faltoso. Na poesia de Paul Celan, o encontro com a realidade da morte faz sua insistência. Realidade que está ali, aguardando, está em espera (*en souffrance*). A poesia seria essa abertura para a produção de um encontro faltoso com o real da morte.

6. UMA GARRAFA LANÇADA AO MAR: ESCRITA E ENDEREÇAMENTO

*Uma letra sempre
chega a seu destino*
Jacques Lacan¹

Ao longo da vida de Celan, sua produção poética foi se transformando. Se, no começo, seus poemas eram compostos por representações referentes à dor e à perda, vemos cada vez mais ir se concretizando em sua escrita o esvaziamento do sentido. A poesia torna-se mais rigorosa e concisa. Em alguns momentos, é feita por balbucios, por letras e sons. Ao mesmo tempo em que problematiza o emudecimento, se faz ela mesma no silêncio, nos intervalos, deixando entrever suas lacunas. Sustenta-se, portanto, como letra. Nessa medida, podemos aproximar a poética celaniana dos postulados lacanianos sobre a *letra* em diferentes momentos de seu ensino.

6.1 A função da letra

Ao aproximar a psicanálise da literatura, lembrando que Freud almejava uma *universitas litterarum* como lugar ideal para a instituição psicanalítica exercer a formação dos psicanalistas, Lacan circunscreve, em seu escrito de 1957, “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, o sentido da letra na experiência psicanalítica, em cujo centro encontra-se a fala. Mais além dessa fala, é toda a estrutura da linguagem o que essa experiência descobre no inconsciente. Dessa forma, Lacan visa marcar uma clara distinção entre os postulados freudianos e a ideia do inconsciente como sede dos instintos.

Lacan indica que essa letra, devemos tomá-la simplesmente “ao pé da letra”. Assim como a psicanálise, esse é o ofício do poeta que toma a letra, joga com ela, propondo esvaziamento de sentidos e significações. Toma a letra – literalmente – ao pé dela mesma. Como indica Celan (1960), em *Der Meridian*, a tarefa do poeta consiste em levar a palavra à beira de si mesma. Todo o tempo ele joga com os abismos, com os limites da significação, para buscar, nesse exercício com a letra, algo radicalmente outro. Podemos articular essa proposição ao que Lacan irá indicar, partindo do texto freudiano de 1900, “A interpretação dos sonhos”, sobre o inconsciente e a linguagem.

¹ Lacan (1985 [1954-55], p. 258).

Lacan (1998 [1957]) sugere ser a letra o suporte material que o discurso concreto toma da linguagem. Se, nesse momento, a letra é definida em articulação com o significante, a partir das pesquisas no campo da linguística saussureana, veremos desdobrá-la, posteriormente, em direção ao registro do real. Importa, nesse ponto, a articulação precisa evidenciada no ensino de Lacan entre o inconsciente e a estrutura da linguagem numa relação discursiva que se apoia na materialidade da letra. O que fazemos, então, é escutar ao pé da letra, ou seja, na *literalidade*. Ler é, assim, ler a letra. Mas a letra não encerra qualquer sentido unívoco, propícia à equivocação, permanece aberta a uma pluralidade de significações.

A partir dos ensinamentos de Saussure, Lacan (1998 [1957], p. 500) destaca o algoritmo que funda a disciplina linguística: S/s: “significante sobre significado”. Ao escrever S/s, podemos ler a presença dessa barra como indicativa de que significante e significado são de ordens distintas e inicialmente separadas por uma barreira resistente à significação. Como já havia indicado anteriormente, “toda significação não faz senão reenviar a uma outra significação” (LACAN, 1986 [1953-54], p. 281). Assim se faz também o texto literário – poético – que, ao percorrer a tábua do mundo como um giz saltitante, escreve na tentativa de representar o irrepresentável, sem fechar-se em nenhuma significação, mas reenviando constantemente a uma pluralidade de sentidos possíveis.

Nesse escrito que trata da letra e do inconsciente, Lacan (1998 [1957]) recorre ao texto poético para desdobrar os postulados freudianos, formulados em 1900 na *Traumdeutung*, sobre o funcionamento do inconsciente estruturado como uma linguagem, e dialoga com os pressupostos linguísticos de Saussure. Lacan (1998 [1957], p. 506-507) indica que “basta escutar a poesia, o que sem dúvida ocorreu com F. de Saussure, para que nela se faça ouvir uma polifonia e para que todo discurso revele alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura”. Essa relação da poesia com a música também é encontrada na escrita de Paul Celan. Vale retomar aqui seu poema *Engführung* (Stretto),¹ de 1958, construído em diferentes vozes, indicando materialmente a ideia da polifonia sugerida por Lacan. No referido texto de 1957, Lacan desdobra as formulações sobre a metáfora e a

¹ Ver apresentação e discussão sobre o poema *Engführung* no capítulo “De uma fuga ao estreitamento”, em 2.9 *Stretto: “escrita-condução” – “condução pelo estreitamento”* (p. 94-102) e no capítulo 5 “Recordar, repetir, escrever”, em 5.1 *Notas sobre um tema* (p. 137-154).

metonímia, e seu valor para a experiência – com a palavra – que concerne ao psicanalista e ao poeta. Vejamos como isso se apresenta em Lacan e na poesia de Celan:

O que essa estrutura da cadeia significante revela é a possibilidade que eu tenho, justamente na medida em que sua língua me é comum com outros sujeitos, isto é, em que essa língua existe, de me servir dela para expressar *algo completamente diferente* do que ela diz. Função mais digna de ser enfatizada na fala que a de disfarçar o pensamento (quase sempre indefinível): a saber, a de indicar o lugar desse sujeito na busca da verdade (LACAN, 1998 [1957], p. 508, grifos do autor).

De onde se pode depreender que há um sujeito que está implicado nessa cadeia significante, e que ele diz muito além do que pretendia dizer. O poeta, por sua vez, conta com isso, essa é sua ferramenta: pretende tocar, por meio da língua, algo completamente diferente. Na sua escrita, ele tem a possibilidade de dizer muito além do que diz. A poesia, em sua estrutura, permite esse jogo com a linguagem, mantendo-se aberta a uma multiplicidade de sentidos – a polifonia sugerida por Lacan –, jogando também com o não sentido. A existência lexical do conjunto do aparelho significante e sua estruturação são determinantes para os fenômenos que estão presentes nas neuroses, bem como nas produções poéticas, sendo “o significante o instrumento com o qual se exprime o significado desaparecido” (LACAN, 1988 [1955-56], p. 252). Lacan destaca, com essa formulação, que há uma barreira que separa o significante do significado ao qual o significante faz referência. Na escrita poética, é na estrutura da linguagem que o poeta toca quando joga com a palavra, a desdobra, a transforma, a despedaça, fazendo emergir alguma nova significação. Não apenas a metáfora, mas também a metonímia ganham vida e expressão na poesia.

A dupla função significante que se desenha na linguagem tem os nomes de metáfora e de metonímia, vertentes do campo efetivo que o significante constitui para que nele tenha lugar o sentido.¹ A metonímia

¹ Lacan (1998 [1957], p. 506, grifos do autor) adverte que “é na cadeia significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação do que ele é capaz nesse mesmo momento”, impondo-

se apoia na conexão estabelecida *de palavra em palavra*, em um eixo horizontal; já a metáfora indica a substituição, e está referida ao eixo vertical da linguagem: *uma palavra por outra palavra*. Lacan (1988 [1955-56]), em seu Seminário sobre as psicoses, havia indicado que aquilo que Freud (1900) designara na “Interpretação dos sonhos” como deslocamento, a retórica chama de metonímia, e o que ele denominara como condensação é a metáfora.

Nesse tempo das construções lacanianas, cuja ênfase se dá em relação ao simbólico, somos advertidos de que é na estruturação do significante que toda a transferência de sentido torna-se possível (LACAN, 1988 [1955-56], p. 256). É o que demonstra a interpretação freudiana dos sonhos, dos chistes e dos sintomas, bem como o que Lacan indica como estando presente na estrutura mesma da poesia.

Para Lacan (1998 [1957]), a poesia moderna e a escola surrealista fizeram-nos avançar nessa questão, ao indicar que a conexão de dois significantes quaisquer seria suficiente para produzir a metáfora, tendo sido essa experiência fundamentada na escrita automática,¹ que, nas palavras de Lacan, não teria sido buscada se seus pioneiros não tivessem tido o aval da descoberta freudiana. No entanto, a centelha criadora da metáfora não advém da presentificação de duas imagens ou de dois significantes atualizados, mas emerge *entre* dois significantes. Um substitui o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia. Mas Lacan (1998 [1957], p. 510) ainda adverte: “*Uma palavra por outra*, eis a fórmula da metáfora, e, caso você seja poeta, produzirá, para fazer com ela um jogo, um jato contínuo ou um tecido resplandecente de metáforas”.

Observamos que Celan produz um esvaziamento no plano metafórico, retirando certo “efeito de ebridade” que essa forma de escrita acabaria por produzir, o que não quer dizer que sua escrita não seja composta por metáforas, mas ele busca cada vez mais a *concisão* e o *estreitamento* em seus poemas. Podemos entender e retomar a ideia trazida por Lacan sobre o que se estabelece na estrutura da metáfora na poesia moderna, na medida em que esta trata do *entre* dois significantes, sendo um que nomeia e outro que abole metaforicamente. Nesse intervalo – no entre dois – produz-se a centelha poética em toda sua

se, portanto, a ideia de um deslizamento *incessante* do significado sob o significante.

¹ Lacan (1998 [1957]) sublinha que a premissa da escrita automática segue marcada pela confusão, já que, segundo ele, sua doutrina é falsa.

eficácia. A metáfora se coloca no ponto exato em que o sentido se dá no não senso, cuja referência foi colocada por Freud sobre *a palavra por excelência*, ou seja, o dito espirituoso. Palavra que “não tem outro patrocínio senão o significante da espiritualidade, e onde se vislumbra que é seu próprio destino que o homem desafia através da derrisão¹ do significante” (LACAN, 1998 [1957], p. 512). Tecendo esse texto com Celan e Lacan, vejamos um trecho do poema *Engführung* (1958):

[...]
 Vai, tua hora
 não tem irmãs, estás –
 estás em casa. Uma roda, lentamente,
 rola para fora de si mesma, os raios
 escalam,
 escalam por campo enegrecido, a noite
 não precisa de estrelas, em lugar algum
 perguntam por ti.

*

Em lugar algum
 perguntam por ti –
 O local em que estavam, ele tem
 um nome – tem
 nenhum. Não estavam lá. Algo
 havia entre eles. Não
 olhavam através.

Não olhavam, não,
 falavam de
 palavras. Ninguém
 despertou, o
 sono
 veio sobre eles.

*

Veio, veio. Em lugar algum
 perguntam –
 Sou eu, eu,
 estava entre vocês, estava
 aberto, estava
 audível, fiz sinal, uma respiração

¹ Derrisão: s. f. ironia; escárnio; zombaria (SILVEIRA BUENO, 2000, p. 226).

obedeceu, sou
 eu ainda, vocês
 estão dormindo.
 [...]

Nesse fragmento, podemos ver surgir entre os significantes, nos intervalos, nas pausas, pontuações e escansões das frases e palavras, um jogo que se abre a múltiplas significações. Conforme lemos, vemos as modificações, as viradas no texto, ora afirmando, ora negando. Aquilo que se apresenta em um momento, em outro já não é ou já não está mais: “[...] O local em que estavam, ele tem / um nome – tem / nenhum. Não estavam lá. Algo / [...]”, ou seja, o *local tem um nome*; depois *tem nenhum*; *nenhum*, por sua vez, se contrapõe a *algo*. Assim como: “Veio, veio. Em lugar algum / perguntam – [...]”. Nesse verso, há a afirmação de que veio, mas veio em lugar algum, indicando uma dubiedade do que se afirmou como tendo vindo. Assim como “em nenhum lugar perguntam”. Por se ter separado, pode indicar que “perguntam sobre ti”. A todo o momento nos defrontamos com um primeiro significante que nomeia e outro que o abole, num jogo de presença-ausência, num verdadeiro *fort-da*: jogo simbólico.¹

Nesse poema, o sujeito é conduzido ao campo enegrecido, se, em um momento, ele está ali, em outro, já não está. Ele é nomeado, e ao mesmo tempo abolido. Como afirmou Lacan (1998 [1957], p. 512), nesse jogo significante, pode-se vislumbrar que “é seu próprio destino que o homem desafia através da derrisão do significante”. Esse enunciado ganha toda a sua força ao refletirmos sobre a poética celaniana, que faz emergir o sujeito, lidando, ao mesmo tempo, com a questão da sua inscrição e do seu desaparecimento.

Lacan (1998 [1957]) nos faz lembrar, por meio do livro de Leo Strauss (1988 [1952]), *Persecution and the Art of Writing*, que há uma conexão entre a arte de escrever e a condição de perseguição, deixando entrever que algo impõe sua forma no efeito da verdade sobre o desejo. Verdade essa que se coloca para o sujeito quando fala e também quando escreve. É justamente com o parecimento da linguagem que emerge, conforme aponta Lacan, a dimensão da verdade. A perseguição, enquanto qualidade essencial da escrita, merece um desdobramento específico, que será feito mais adiante, ao propor uma reflexão sobre “a

¹ Referência ao jogo estabelecido pelo neto de Freud, e relatado em “Além do princípio de prazer” (1920), conforme anteriormente apresentado no capítulo 5: “Recordar, repetir, escrever”, em 5.1: *Notas sobre um tema* (p. 141-142).

escrita como condição estrangeira”. Assim, ao seguirmos “os caminhos da letra para chegar à verdade freudiana, ardemos em seu fogo, que consome por toda parte” (LACAN, 1998 [1957], p. 512). Essa articulação entre verdade, desejo e escritura traçada por Lacan, ao retomar a letra freudiana a partir da *Traumdeutung*, lança um novo fecho de luz em nossa leitura sobre a poética celaniana, uma escrita portadora também de um traço que endereça à “condição de perseguição”.¹ A letra, por meio da descoberta freudiana do inconsciente, comprova que ela produz todos os efeitos de verdade no homem: verdade sobre o desejo.

É o texto freudiano da interpretação dos sonhos que inaugura a via régia para o inconsciente. Ali, Freud (1900) indica já de partida que o sonho é um rébus,² e que é preciso, como adverte Lacan (1998 [1957], p. 513), tomá-lo *ao pé da letra*, o que está relacionado a essa “*estrutura literante* (em outras palavras, fonemática) em que se articula e se analisa o significante no discurso”. Dessa forma, as imagens no sonho devem ser retidas por seu valor significante, ou seja, por aquilo que permitem “*soletrar* o ‘provérbio’ proposto pelo rébus do sonho” (LACAN, 1998 [1957], p. 514, grifos meus), sendo essa estrutura de linguagem, que está no princípio da significância do sonho, o que possibilita a operação da *leitura* do texto onírico.

Podemos tomar a descoberta freudiana como referência para a leitura de todo texto: o paradigma da interpretação dos sonhos funda, como dito, a via régia para o inconsciente. Freud deixa claro que essa função significante da imagem do sonho não deve ser confundida com sua significação, recorrendo à escrita hieroglífica para demonstrar essa não correspondência. Trata-se efetivamente de uma escrita, e o que precisa ser lido é a letra. Lacan (1998 [1957]) destaca que até o ideograma é uma letra. Entendemos que a leitura do texto poético não

¹ A relação entre escrita e a condição de perseguição será discutida em 6.2 *A escrita como condição estrangeira* (p. 184).

² O termo rébus representa “o ideograma no estágio em que deixa de significar diretamente o objeto que representa para indicar o fonograma correspondente ao nome desse objeto” (FERREIRA, 1957). Em francês, o dicionário registra, em sentido figurado: enigma; alusão mais ou menos obscura [*Fig. Énigme; allusion plus ou moins obscure*], assim como a seguinte definição: “Sequência de desenhos, de palavras, de cifras, de letras que evocam por homofonia a palavra ou a frase que se quer exprimir” [*Suite de dessins, de mots, de chiffres, de lettres évoquant par homophonie le mot ou la phrase qu'on veut exprimer (ex.: nez rond, nez pointu, main = Néron n'est point humain)*] (ROBERT, 2010).

pode confundir o escrito com imagens que exigiriam decodificação, mas implica considerarmos o poema como um rébus a ser lido *ao pé da letra*. Essa letra, como veremos, implica em endereçamento, em outras palavras, é uma letra que *se dá a ler*, busca um leitor.

6.2 A escrita como condição estrangeira

A noção de estrangeiro concerne a diversos campos, porque está referida ao Humano, podendo abrir um diálogo entre a literatura e a psicanálise. No caso desta pesquisa, deparamo-nos com um enlace muito peculiar entre a escrita poética de Paul Celan e a condição de produção própria ao campo da psicanálise. A questão da estrangeiridade é constitutiva mesma da psicanálise desde seu nascimento, seja por ocupar-se daquilo que não fazia parte do discurso corrente da ciência, tomando em seu campo de investigação questões como os sintomas históricos, os sonhos, os chistes, a sexualidade e aqueles atos do cotidiano que passariam despercebidos, trabalhando com restos, na margem, seja por produzir interrogações desconcertantes. A psicanálise surge para colocar o sujeito, literalmente, *fora de si*. Dessa forma, está muito próxima às produções artísticas e literárias, que também se ocupam de restos e produzem efeitos de descentramento das certezas. Nesse sentido, a arte, a poesia, assim como a psicanálise, são o *outro*, pois, justamente, o papel do outro em sua alteridade radical é abalar as certezas.

A poética celaniana é igualmente portadora de uma estrangeiridade. O poeta vive constantemente essa condição, que pode ser encontrada em sua experiência do exílio, não apenas individual, mas também coletivo e secular, como pertencente ao povo judeu – assim como Freud. Uma escrita constituída a partir mesmo da experiência do êxodo, do exílio, da peregrinação, das travessias, seja do deserto, seja dos continentes, travessia também das diferentes línguas, como costumava fazer Celan em seu ofício de tradutor. Deparando-se com o estrangeiro de cada língua, estrangeiros que somos de toda linguagem. Como afirmou Lacoue-Labarthe (1997, p. 135): “*le langage existe [...] le langage est l’autre en l’homme*”.¹ Condição estrangeira mesmo da escrita, como Celan descreve sobre as palavras errantes que saltam de um lado a outro, escrevendo na tábua do mundo. O poeta deixa-se

¹ Podemos afirmar, numa referência a um dos aforismas-conceito lacanianos, que a linguagem *ex-siste* no homem, dando a dimensão propriamente da exterioridade, da linguagem “como o outro no homem”.

conduzir por essa *ex-sistência* única e radical, *literal, litoral*, como disse Lacan (2009 [1971]) em *Lituraterra*. A psicanálise também se deixa conduzir pelo território da fala e da escrita: familiar e estrangeiro.

Na *Traumdeutung* (1900) freudiana, o inconsciente apresenta-se como condição estrangeira, podendo ser entendido como *o estranho em mim mesmo*. Essa noção aparece formulada pela primeira vez nos “Estudos sobre a histeria”. Ao tratar sobre o trauma, Freud e Breuer (1893-95) acreditavam que o traumatismo psíquico e, posteriormente, sua rememoração, agiam como um “corpo estranho”, desempenhando, mesmo muito tempo após sua irrupção, um papel ativo. Nessa concepção, podemos traçar um percurso em torno de duas questões: a relação do sujeito com o outro, entendido, no caso da criança, como o adulto tomado em sua condição estrangeira; e também sobre o primado sexual.

Observamos em Freud, na época dessa primeira teoria do trauma e da sedução, que a sexualidade alude à relação do sujeito com o outro. A entrada da criança na linguagem implica esse encontro traumático com a realidade sexual. Nesse contexto, como indica Koltai (2000, p. 81), o caráter traumático das primeiras experiências na infância “sublinha o fato de que elas têm algo do desencontro, do mal-vindo, de precoce ou tardio, como se a sexualidade se apresentasse como um corpo estranho em relação ao conjunto da vida sexual”. Haveria, portanto, dois tempos: um primeiro, em que o sexual é visto como vindo de fora, irrompendo do exterior; e um segundo, *a posteriori*, em que o acontecimento se transforma em algo interno, sentido como um corpo estranho, enigmático e estrangeiro.

O encontro inaugural da criança com o outro, o *Nebenmensch*, foi tratado por Freud no “Projeto de uma psicologia científica”, de 1895. Esse termo designa o ser humano que está situado próximo à criança, sendo aquele capaz de escutar seu choro e de interpretá-lo, acolhendo-a em seu estado de desamparo (*Hilflosigkeit*),¹ função nomeada como a “ajuda estrangeira”. O *Nebenmensch* é, ao mesmo tempo, o primeiro objeto de satisfação, mas também um objeto hostil. Essa relação da criança com o outro institui uma divisão (*Spaltung*) entre o que é semelhante (à imagem do eu) e a coisa (*das Ding*), próxima e estrangeira, externa/interna. Divisão do outro que funda uma divisão ou

¹ Este termo designa o “estado do lactente, que, dependendo inteiramente de outrem para a satisfação de suas necessidades (sede, fome), se revela impotente para realizar a ação específica adequada para pôr fim à tensão interna” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1986, p. 156).

clivagem do eu (*Ichspaltung*). O sujeito, assim, *nasce* como *sujeito dividido*. Próximo/semelhante/estranho/familiar são noções que caracterizam a condição do sujeito psíquico.

Dessa divisão, advém a questão: *Che vuoi?* (O que queres?). Pergunta fundamental que se endereça ao Outro tanto como semelhante, próximo, familiar, que quer o meu bem; quanto na situação de estrangeiro, estranho, dessemelhante, que quer a minha perda, minha aniquilação. Condição enigmática do gozo do Outro (KOLTAI, 2000).

Mas seria em “Uma dificuldade da psicanálise”, ao comparar a descoberta psicanalítica com a de Copérnico e de Darwin, e os efeitos que elas produziram sobre a humanidade, que Freud (1997 [1917]) iria formular que o homem não é soberano em sua própria morada, indicando, dessa forma, que há um estranho de si mesmo que o habita. As três formas de afronta ao narcisismo¹ da humanidade teriam sido formuladas, de acordo com Freud, primeiro por Copérnico, no século XVI, ao demonstrar que a terra não era o centro do sistema solar (afronta *cosmológica*); segundo por Darwin, no século XIX, ao situar o homem ligado ao reino animal, sendo, inclusive, um “parente próximo” de algumas espécies (afronta *biológica*); e, em terceiro, no século XX, a sua própria descoberta do inconsciente e das pulsões, indicando que o homem não é regido plenamente por sua consciência, por seu eu, mas há algo *estrangeiro* que o constitui (afronta *psicológica*). Ao falar sobre os sintomas neuróticos, Freud destaca que:

Subitamente afloram pensamentos que não se sabe de onde provêm; tampouco se pode fazer algo para expulsá-los. E os *hóspedes estranhos* até parecem mais poderosos que os submetidos ao eu; resistem todos aos recursos da vontade; permanecem inabaláveis diante da refutação lógica, indiferentes à negação da realidade. Ou sobrevêm impulsos como se fossem de um *forasteiro*, de forma que o eu os desmente, mas

¹ Freud (1997 [1917], p. 131) designa como *narcisismo* o “estado em que o eu retém a libido junto a si”. Trata-se de uma palavra que remete à lenda grega do jovem Narciso, que se apaixonou por sua própria imagem especular. Freud (Ibid., p. 131) considera um progresso quando o sujeito passa do narcisismo ao amor de objeto, não acreditando, no entanto, que a libido passe integralmente do eu para o objeto, mas que “certo montante de libido permanece sempre junto ao eu, certa medida de narcisismo persiste ainda no mais desenvolvido amor de objeto”.

não pode deixar de temê-los e de adotar medidas preventivas contra eles (FREUD (1997 [1917]), p. 133, grifos meus).

Os sintomas neuróticos são pensados por Freud (1981 [1933], p. 3132), também na “Conferência XXXI”, como o que existe de mais estranho ao eu: uma verdadeira “terra estranha interior”. Claramente vemos esboçado nesse contexto a condição estrangeira do funcionamento psíquico, indicada mesmo pelas palavras utilizadas por Freud para descrevê-lo. Trata-se de um “hóspede estranho”, de um “forasteiro”, diante do qual o eu se defende e redobra a vigilância. A esses estranhos (*unheimlich*) casos que a psiquiatria tende a chamar de “degeneração, disposição hereditária, inferioridade constitucional!” (FREUD, 1997 [1917], p. 133-34), a psicanálise dedica-se a esclarecer e, assim, demonstrar para o eu que essa é uma parte de sua própria vida anímica¹ que se subtraiu ao império de sua vontade. Uma parte que, ao ter sido sufocada, encontrou seus próprios e obscuros caminhos para subtrair-se de tal sufocamento. No entanto, o eu não consegue reconhecê-la como parte de si mesmo, como um retorno de suas próprias pulsões removidas que encontraram, por esses caminhos, uma satisfação substitutiva. Freud (1997 [1917], p. 135, grifos meus) adverte, ainda, que o anímico não coincide com o consciente e que o eu, desconhecendo seu funcionamento, age como “um déspota absoluto que se conforma com as informações fornecidas por seus conselheiros, sem descer até o povo para *escutar a sua voz*”. Assim, os dois esclarecimentos trazidos pela psicanálise: que a vida pulsional não pode ser plenamente dominada; e que os processos anímicos são em si inconscientes, sendo acessíveis ao eu apenas de forma parcial e incompleta, indicam que “*o eu não é o amo em sua própria casa*” (FREUD, 1997 [1917], p. 135, grifos do autor).

A seguir, a noção de estrangeiro/estranho desponta no texto freudiano de 1919, “O estranho” (*Das Unheimliche*), de maneira ainda

¹ Na tradução argentina da editora Amorrortu, realizada diretamente do alemão para o espanhol, encontramos nesse texto a palavra “alma” e seu derivado “anímico”. Em outras versões, como a realizada pela editora Biblioteca Nueva, tradução direta do alemão feita por Luis Lopez-Ballesteros das obras completas de Sigmund Freud, as palavras utilizadas são “psíquico” e “psiquismo”, advindas do grego ψυχή, *psykhé*, que significa: 1. A alma; o espírito; a mente; manifestação dos centros nervosos. 2 *Psicol* Conjunto dos processos psíquicos conscientes e inconscientes (<http://michaelis.uol.com.br> Acesso realizado em 30.10.2013).

mais radical. Nesse escrito, Freud (1997 [1919]) descreve o “estranho” como algo que outrora fora familiar à vida psíquica, tendo se tornado estrangeiro a ela por ação do recalçamento. Freud percorre as diferentes acepções, não apenas nos dicionários da língua alemã como também em outros idiomas, das palavras *heimlich* – *Heim* (casa, lar) – e *unheimlich*, aparentemente contrárias, para conduzir ao encontro do contrário dentro da própria palavra *heimlich*, traduzida por “familiar”, mas que contém igualmente a ideia de estranho. Seu sentido se desdobra, chegando a um momento em que coincide com seu contrário, *unheimlich*. Dessa forma, começa a ser esboçado o sentido para o qual o autor quer conduzir seu leitor, indicando que estranho e familiar não consistem, necessariamente, em oposições. De acordo com Freud (1997 [1919], p. 301), “[...] o uso linguístico estendeu *das Heimliche* [...] para o seu oposto, *das Unheimliche*; pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido no psiquismo, e que somente se alienou deste através do recalque”.

Na língua hebraica e na árabe, *unheimlich* adquire o sentido de “assustador” e “demoníaco”. Trata-se do terrorífico que também se aproxima do familiar e conhecido, mas que se transformou em alheio pela ação do recalque. Isso que se tornou estrangeiro, tendo sido outrora familiar, segue em atividade, retornando incessantemente. A essa região excluída por força do recalçamento, mas que se mantém como uma “terra estranha interior”, Lacan (2008 [1968-69]) denominou *extimidade* (*êxtimo*),¹ designando com o prefixo *ex* a exterioridade e, ao mesmo tempo, indicando a intimidade, em outras palavras, uma *intimidade exterior*. Dessa maneira, Lacan indica a incidência do real no simbólico, sendo que o simbólico comporta, em sua estrutura, uma radical heterogeneidade.

O *Unheimliche* constituiria, assim, um enlaçamento entre simbólico e real, que em um instante desponta no imaginário. Mas ao surgir aí, o estranho se apresenta sem o véu que dá consistência a esse registro. O *Unheimliche* é “tudo aquilo que deveria permanecer escondido nas *sombras* e se manifesta, tudo que deveria permanecer invisível e se torna visível” (KOLTAI, 2000, p. 88), de forma súbita.

¹ *Êxtimo*: palavra cunhada por Lacan (2008 [1968-69]) para designar a *intimidade exterior*, demonstrando, por meio das figuras topológicas de superfície, a relação de continuidade do furo central do toro mantida com seu exterior; o espaço do seu vazio central é o mesmo que o circunda. Isso demonstra que o Outro tem uma estrutura apreensível pela topologia das superfícies.

Esse desvelamento é responsável pelo caráter terrorífico e pela angústia, “marcas próprias do real como impossível de suportar. A experiência do estranho parece indicar um momento de ruptura do tecido no mundo, essa teia de véus, imagens, sentidos e fantasmas que constituem o pouco de realidade que nos é dado provar” (SOUZA, 1998, p. 157). Mesmo que o estranho comporte a perda das imagens, das palavras e do sentido, o sujeito se vê constrangido a organizar essa experiência por meio de formas, palavras e personagens, compondo um novo cenário que restitui a consistência do véu, ilusão necessária para que se consiga viver. Sendo assim que existem as formas e as figuras do estranho (SOUZA, 1998).

Para buscar localizar essas formas e figuras do estranho, Freud (1997 [1919]) se debruça sobre a literatura fantástica, indicando o que implica para o sujeito o encontro, sempre inusitado, com o *Unheimliche*, esse *estranho-familiar*. No conto de E.T.A. Hoffmann (2010 [1817]), *O homem da areia* (*Der Sandmann*), é colocada em cena, por meio da paixão de Nathanael pela boneca Olympia, toda a dimensão da angústia que envolve o encontro do humano com o espectral. As figuras do autômato e do duplo, representantes da *extimidade*, são centrais nesse texto. Tanto um quanto outro aludem à relação que mantemos com o destino ou a morte. “O medo da morte dita uma atitude ambivalente, uma vez que podemos sobreviver, mas a morte é inimiga dos sobreviventes; os fantasmas e os mortos-vivos representam tal ambiguidade” (KOLTAI, 2000, p. 87). No texto freudiano, essas figuras do estranho (o autômato, o duplo, o retorno dos mortos) são representantes do eu-estrangeiro, garantindo, por um lado, a sobrevivência, e, por outro, anunciando o aniquilamento. Voltamos, então, à questão formulada em relação ao Outro: “O que queres?” (*Che vuoi?*).

A *inquietante estranheza* surge no espaço virtual situado “entre o momento em que a imagem especular surge enquanto outro, objeto de rivalidade, e aquele em que se reconhece que a imagem não passa de um duplo” (KOLTAI, 2000, p. 88). O estranhamento decorre, assim, da familiaridade, como indicou Freud, ao dizer que se trata de um encontro com algo que um dia fizera parte da vida psíquica, tendo se tornado estrangeiro pelo recalçamento, mas que, em seu retorno, torna-se amaeçador, terrorífico. Essa referência ao fator do recalque permite-nos, segundo Freud (1997 [1919], p. 281), compreender a definição de Schelling do estranho “como algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz”. Como “uma regressão tópica a um momento pré-especular do não separado”, o *Unheimliche* é “uma especialização ilusória e alucinada de um ‘dentro’, que normalmente permanece selado

pelo recalque estruturante, que representa o fechamento que separa o eu do outro” (KOLTAI, 2000, p. 88). Diante do borramento dessa demarcação estruturante, advém a angústia e a sensação de uma inquietante estranheza.

Celan (2002 [1960]) destaca esse descentramento do eu ao falar da poesia como o *locus* em que o eu do poeta se transforma em um outro radicalmente estrangeiro. Ao deixar-se conduzir pelos abismos, pelo estreitamento, e proferir uma palavra, o poeta se desloca e se depara com uma alteridade radical, como referido em *Der Meridian*. Nesse mesmo discurso, Celan (2002 [1960]) faz referência ao personagem Lenz, da obra homônima de George Büchner.¹ Trata-se de um jovem que costumava fazer longos e intermináveis passeios a pé e interrogava seu interlocutor sobre as vozes que escutava. Celan não chega a referir essas vozes escutadas por Lenz, mas retoma sua afirmação de que às vezes lhe era estranho não poder andar de cabeça para baixo, e o poeta conclui que, quem assim o faz, acaba por ter o céu como abismo. No centro da intimidade do sujeito, o Outro se faz presente com sua voz e seu discurso, presença de uma exterioridade no interior.² Essa experiência dramática testemunha a transformação de um território íntimo em região estrangeira que inquieta e atormenta o sujeito na psicose.

Celan (2002 [1960]) refere que, assim como Lenz, também ele tomou o caminho da montanha em busca de algo, e o que ele encontrou foi a si mesmo, encontrou um Outro. A busca de si mesmo pode revelar os abismos que nos habitam. Abismos e sombras que não foram evitados por Celan. Quando essa procura ocorre, “o que descobrimos no interior de nós mesmos é nossa própria estranheza” (ENRIQUEZ, 1998, p. 38), como indicou Celan nessa passagem. Interessante destacar a forma como o poeta diz dessa alteridade, dessa relação que o poema instaura com a extimidade. Uma das figuras dessa *extimidade* pode ser encontrada no judeu, que representa, na cultura, o lugar da alteridade. Dependendo da forma como nos relacionamos com o estrangeiro, se

¹ Lenz, Georg Büchner – *Werke und Briefe*, Munique/Viena: Carl Hanser Verlag, 1984.

² Longe de querer afirmar uma exterioridade e uma interioridade como regiões distintas e contraditórias, concordo com Lacan (2008 [1968-69]) em sua proposição de uma *extimidade*, como estabelecido no seu seminário 16, ao trabalhar com a topologia de superfícies, indicando, como visto anteriormente, uma relação de continuidade do furo central do toro mantida com seu exterior, sendo o espaço do seu vazio central o mesmo que o circunda.

“somos aventureiros da vida interior e estamos abertos ao mundo, então o estrangeiro em nós será acolhido. Caso contrário, nos enclausuraremos e detestaremos tudo que possa nos trazer uma ‘perturbação do pensar’. Ora, esse é o papel que eminentemente o judeu desempenha” (ENRIQUEZ, 1998, p. 40). João Barrento (2006, p. 185) associa essa característica à condição de deriva da poesia moderna, pois, desde o Romantismo, o poeta se apresenta predominantemente na figura “do proscrito, do rebelde, do eremita, do solitário, do Velho Marinheiro, do Judeu Errante, do Holandês Voador. O poeta moderno (auto)condena-se à errância eterna do desassossego”.

No começo dos anos de 1960, no contexto do caso Goll, nomeado por Celan como “o famigerado”, pois sentido como uma negação da judeidade, sua sensibilidade pelo ódio aos judeus atinge o seu auge. É o momento em que ele analisa, na Biblioteca Nacional, os jornais e revistas alemãs publicadas durante o nazismo e descobre um número impressionante de pessoas eminentes que não receberam qualquer reprovação por seus atos. Não por acaso, seu livro *Die Niemandsrose* (A Rosa de Ninguém), publicado em 1963, é a “sua obra mais afirmativamente judaica e a poesia se torna reparação do gesto ou do ato antissemita. Entre as raras aparições de palavra ‘judeu’ em sua obra, três se encontram em ‘A Rosa de Ninguém’” (LAUTERWEIN, 2005, p. 90).

Para Celan, ser judeu é não apenas “assumir que estamos prontos”, mais ainda “ter a força de assumir a exclusão”. Não sendo uma identidade propriamente dita, o judaísmo de Celan é “uma consciência aguda da alteridade judaica, enquanto que é ela uma das figuras do Humano” (LAUTERWEIN, 2005, p. 91). Em um rascunho de *Der Meridian*, encontramos a seguinte anotação de Celan: “Não é falando da indignação, mas tornando-se ela mesma, firme, que o poema torna-se indignação – que ele se torna o judeu da literatura. *O poema é o judeu da literatura*” (CELAN apud LAUTERWEIN, 2005, p. 91, grifos meus). O poema assume a exclusão, ao expor o mesmo ódio em virtude de sua irredutibilidade: “Há um ódio profundamente enraizado da poesia, assim como há um ódio profundamente enraizado do judeu” [Celan em carta a Franz Wurm, de 8 de junho de 1963].¹

Quanto à relação entre a poesia e a alteridade judaica, Celan a localiza na obra da poeta russa Marina Tsvétaieva.² Nesse período em

¹ Citada por Lauterwein (2005, p. 91).

² Marina Tsvétaieva (1892-1941) viveu sua infância na pequena colônia de Tarussa, por onde passa o rio Oka. Essa poeta, amiga de Rilke e de Mandesltam,

que Celan passa a se dirigir para o Leste, ele encontra um exemplar de *Tarusski stranicy* (Folhas de Tarussa), uma antologia russa que continha quarenta e um poemas de Tsvétaïeva, e que se centrava em uma pequena colônia de escritores junto ao rio Oka, ao sul de Moscou. Em setembro de 1962, Celan escreveu um extenso poema, composto por quarenta e oito versos, denominado *Und mit dem Buch aus Tarussa* (E com o livro de Tarussa). Nele, apresenta como epígrafe, em caracteres cirílicos (*Все поэты жи́ды*), a frase de Tsvétaïeva: “Todos os poetas são judeus” (em russo: *Vse poetry shidy*). A palavra *shidy*, empregada pela poeta, contém uma ironia, já que esta é uma forma pejorativa de referir-se aos judeus. Celan faz coro a essa sentença, e o poema se desdobra como uma ponte sobre diferentes rios, traçando um meridiano entre a poesia de Marina Tsvétaïeva e a sua. Na publicação em alemão, os caracteres cirílicos (*Все поэты жи́ды*) são mantidos e, com isso, o poeta mantém a marca de uma estrangeiridade. A esse respeito, Adorno (1983, p. 106) afirmou que “as palavras estrangeiras são os judeus da linguagem”.¹ Mantê-las na poesia implica precisamente conservar viva essa condição de estrangeiridade no seio da própria linguagem. Além disso, afirmar que todos os poetas são judeus faz não apenas estender a condição judaica a todos os poetas, mas permite afirmar que “ser judeu” é o significante mesmo da alteridade que os poetas sustentam em ato na escrita dos poemas. É essa conexão que Celan explicita no seguinte trecho do poema *Und mit dem Buch aus Tarussa* (E com o livro de Tarussa):

Do silhar
da ponte, da qual
ele para a vida rebateu,
capaz
de voar de feridas,– da
ponte Mirabeau.
Onde o Oka não flui junto. Et quels
amours! (Coisas cirílicas, amigo, também isso
cavalgo sobre o Sena,
cavalga sobre o Reno.)²

Esse fragmento refere os diferentes rios sobre os quais os poetas passaram. A ponte Mirabeau, sobre o Sena, teria sido a ponte da qual

casou-se com um judeu e, após um longo exílio em Paris, veio a suicidar-se, por enforcamento, em 1941.

¹ “Le mots étrangers sont les juifs du langage” (ADORNO, 1983, p. 106).

² Tradução de Mariana Camilo de Oliveira (2008, p. 206).

Celan teria se jogado na noite de 20 de abril de 1970. Em Apollinaire (1920, p. 15-16) encontramos: “Passam os dias e as semanas / Nem o tempo passado / nem o amor acena / Sob a ponte Mirabeau corre o Sena” (*Passent les jours et passent les semaines / Ni temps passe / Ni les amours reviennent / Sous le pont Mirabeau coule la Seine*). Pelas traduções, Celan ligou esses rios, que não se ligavam na realidade. Do lugar de exílio até a Rússia, à Tsvetáieva, à Ossip Mandesltam.

Nos rascunhos de *Der Meridian*, Celan define a “judeização” (*Verjudung*), palavra que emprega nesse período, como um “tornar-se diferente, uma solidariedade-pelo-outro-e-seu-segreto”. Nesse sentido, ele estava convencido que era possível se “judeizar”: “Isso ocorre raramente, mas certamente acontece de tempos em tempos. Eu penso que a judeização seja recomendável – e o fato de ter o nariz torto purifica a alma. A judeização me parece um caminho para compreender a poesia” (CELAN apud LAUTERWEIN, 2005, p. 92). Caminho que passa necessariamente por “tornar-se diferente” e por acolher o outro em seu segredo e em sua alteridade. Portadora dessa condição estrangeira, a poesia é algo que, como uma mensagem em uma garrafa lançada ao mar, se endereça ao outro e o interroga desde sua própria estrangeiridade. A poesia, assim, mantém viva essa condição, resiste a toda e qualquer forma de assimilação e de aniquilamento da sua alteridade.

6.3 Escrita e endereçamento: um *Du* a quem falar de sombras

A noção de endereçamento na poesia de Paul Celan é uma constante. Desde sua proposição apresentada no *Discurso de Bremen*, em 1958, o poeta já enfatizava que os poemas eram como uma mensagem dentro de uma garrafa lançada ao mar na expectativa de encontrar um coração-terra, chegar a um leitor, aberto e disponível:

O poema pode ser, já que é um modo de aparição da linguagem, e, como tal, essencialmente dialógico, como uma garrafa lançada ao mar, jogada na água com a crença – a forte esperança, certa – de que ela poderá chegar a qualquer lugar, em qualquer tempo, a uma terra, Coração-Terra, talvez. Os poemas são, dessa maneira, um caminho: eles se apoiam em alguma coisa. Sobre o quê? Sobre qualquer coisa que esteja aberta, disponível, sobre um Tu, um Tu a quem falar, uma realidade a quem falar.

É essa realidade que importa, penso, no poema (CELAN, 2002 [1958], p. 57).

Esse endereçamento contido na escrita de Paul Celan pode ser pensado a partir de algumas proposições lacanianas. Tomaremos inicialmente duas referências estabelecidas em tempos distintos da produção teórica de Jacques Lacan: uma traçada em “O Seminário sobre *A Carta roubada*”, em 1955; e outra situada nos seus seminários a partir *de um discurso que não fosse semblante*, em 1971. Talvez possamos pensar em tempos distintos também da lírica celaniana: um tempo que pode ser reconhecido nos dois discursos para recebimento dos prêmios literários, distantes dois anos apenas um do outro, o *Discurso de Bremen*, de 1958, e o discurso *Der Meridian*, de 1960; e outro tempo que decorre da segunda metade ao final dos anos de 1960 até a data de seu suicídio, em 1970. Podemos conceber duas formas distintas de endereçamento da escrita de Paul Celan presentificadas nesses dois tempos. Salientamos que essa separação em dois tempos não é fixa, já que tanto uma forma de endereçamento quanto outra articulam-se, assim como os três registros estabelecidos por Lacan – Real, Simbólico e Imaginário – estão enodados borromeamente.¹ Se aqui nos referimos a dois tempos, um primeiro, em que a ênfase está no simbólico e no significante, e outro, em que o real tem primazia, no entanto, eles estão enlaçados.

¹ Lacan apresentou a formulação do funcionamento psíquico sob a forma de três registros – Simbólico, Imaginário e Real – em 1953, numa conferência intitulada *O Simbólico, o Imaginário e o Real* (LACAN, 2005 [1953]). Em 1972, reformulou a trilogia, repensada em termos de real/simbólico/imaginário – R.S.I. Essa nova proposição ocorreu em função da primazia do real em relação aos outros dois registros, a partir da psicose. Lacan introduziu a expressão *nó borromeano* para designar as figuras topológicas destinadas a traduzir o enlace dos três registros (RSI), efetuando um deslocamento radical do simbólico para o real. Em 9 de fevereiro de 1972, apresentou a expressão *nó borromeano*, que se referia à história da nobre família Borromeu. “As armas dessa dinastia milanesa, com efeito, compunham-se de três anéis em forma de trevo, simbolizando uma tríplice aliança. Se um dos anéis se retirasse, os outros dois ficariam soltos, e cada um remetia ao poder dos três ramos da família” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 541). Em 1975, Lacan acrescentou um quarto elo a essa trilogia, designando-o como *sinthome*, derivado de uma palavra-valise: *santhomen* (junção das palavras *symptôme* e *homme*). Alude, ainda, à palavra *saint*, retirada de S. Thomás (“santo homem”), uma homenagem a *Finnegans Wake*, do escritor irlandês James Joyce (LACAN, 2007 [1975-76]).

Dois momentos distintos do trabalho de Lacan sobre a letra: um primeiro em que ele aborda a letra em articulação ao desejo; e o segundo, no qual destaca a questão do gozo. Na escrita literária, “eles oferecem testemunho de duas operações simultâneas: por um lado, como discurso endereçado, a escrita literária transmite um enigma e causa desejo; por outro, é o exercício sublimado de escrever o real que jamais se escreve, demonstrando como o escritor sabe fazer com o impossível” (CALDAS; BARROS, 2012, p. 198).

O primeiro enfoque sobre a letra encontra-se nos textos e seminários realizados, em especial, nos anos de 1950, como em “O Seminário sobre *A carta roubada*”. Ali Lacan (1998 [1955]) joga com a homofonia da palavra *lettre*, que, em francês, como em inglês (*letter*), designa tanto a *letra* quanto a *carta*. Nesse texto, que fará a abertura dos seus *Escritos*, publicado pela primeira vez em 1966, Lacan trabalha o conceito de letra a partir do conto de Edgar Allan Poe (s.d. [1845]), *A carta roubada*. Trata-se de uma história policial que se desenvolve em torno do furto de uma carta que havia sido endereçada à rainha. Lacan destaca que pouco importa o conteúdo da carta, o que ela diz, mas sim o que nela se encontra como testemunho do dizer. Mesmo que a carta tenha sido desviada, o que interessa é sua realização enquanto *endereçamento*.

A segunda formulação lacanianiana sobre a letra encontra-se delineada a partir do Seminário *De um discurso que não fosse semblante* (LACAN, 2009 [1971]). A letra não é mais uma carta que, em seu endereçamento, busca ser decifrada; não é, portanto, mensagem do inconsciente, não se tratando mais de deciframento. A letra é fora do sentido, resta real. Lacan desliza de *litera* para *litura* (parte apagada de um escrito), em *Lituraterra*; de *literal* para *litoral*; e, a partir de sua leitura da obra de James Joyce, de *letter* (letra-carta) para *litter* (lixo). Letra como resto, e como borda, litoral, não mais mensagem.

Em “O Seminário sobre *A carta roubada*”, Lacan (1998 [1955]) aponta o percurso que a carta faz até chegar a seu destino. Trata-se de uma letra-carta desviada. Cabe destacar que Lacan considera um equívoco de tradução, mesmo uma traição, realizado por Baudelaire, ao verter para o francês como *La lettre volée* (em português, *A carta roubada*) o conto de Poe, originalmente intitulado *The purloined letter*. De acordo com Lacan (1998 [1955]), *to purloin* é uma expressão anglo-francesa composta pelo prefixo *pur-* (do latim *pro*) e pelo vocábulo do francês antigo *loing*, *loigner*, *longé*. A antiga palavra francesa *loigner*, verbo do atributo de lugar *au loing* (ou ainda *longé* [ladeado]), “não significa ao longe [*au loing*], mas ao longo de; trata-se, pois, de *pôr de*

lado ou, para recorrer a uma locução familiar que joga com os dois sentidos, de *mettre à gauche* [‘reservar disfarçadamente’ ou ‘dissimular’]” (LACAN, 1998 [1955], p. 33). Remete, ainda, a *mettre de côté*, significando, no caso da tradução, uma carta desviada de seu destino, retida nos Correios por não ter sido encontrado seu destinatário, *uma carta não retirada*, para a qual o vocabulário postal francês chama de *une lettre en souffrance*. De acordo com o dicionário Le Robert (2010), *souffrance* é um substantivo feminino e significa sofrimento, dor (*douleur*). Já a expressão francesa *être en souffrance* significa *em suspens* (em suspensão), *em attente* (em espera); *qui attend sa conclusion* (que espera sua conclusão).

A proposição de Celan (1958), apresentada no *Discurso de Bremen*, sobre a poesia ser como uma mensagem colocada em uma garrafa à *espera* de encontrar um leitor, pode ser aproximada da ideia de *suspensão da mensagem*, destacada por Lacan ao trabalhar o conto da carta roubada. Trata-se da letra-carta desviada, retida em seu endereçamento, mas que, por fim, sempre chega a seu destino. A letra-carta contém uma mensagem elidida que se endereça ao outro. Destaca-se, então, a letra em sua função de endereçamento. A poesia, para Celan, busca um tu (*Du*). A mensagem que ela traz em seu envelope quer chegar a algum lugar que esteja aberto, disponível. Há uma realidade sobre a qual o poeta quer falar: “uma realidade a quem falar. É essa realidade que importa, penso, no poema” (CELAN, 2002 [1958], p. 57). Então, a mensagem contida no poema (como na garrafa lançada a mar) quer chegar a um leitor. “Na sua poesia há um diálogo desesperado com um outro, um tu inomeável, uma alteridade radical, talvez como a possibilidade de chegar a uma imaginação anterior à representação” (LINS, 2005, p. 33).

Mas como se dá essa relação com o outro e a condição de enigma que o poema – como *lettre* – traz “em seu envelope”? Celan escreveu que o poema “quer ser entendido, e quer ser entendido justamente porque é obscuro: obscuro como poema, poema enquanto obscuro. Todo poema demanda [...] um querer entender, um aprender a entender” (CELAN, 2005, p. 132). Nessa afirmação, constatamos que a condição de obscuridade é constitutiva do próprio poema, como na referência às *sombras*, em *In den Flüssen* (Nos rios), do livro *Atemwende* (Mudança de ar), de 1967:

NOS RIOS AO NORTE DO FUTURO
lança a rede que tu
hesitante carregas

com sombras escritas por
pedras¹

Celan (2009) já afirmara no poema *Sprich auch du* (Fala tu também), publicado em *Von Schwelle zu Schwelle* (De limiar em limiar), em 1955, que o poema fala de sombras, sendo essa obscuridade o que o caracteriza como enigma:

FALA TAMBÉM TU
fala por último,
diz teu falar.

Fala –
Mas não separa o não do sim.
Dá ao teu falar também o sentido:
dá-lhe sombra.

Dá-lhe sombra bastante,
dá-lhe tanta
quanto sabes dividir em ti entre
meia-noite e meio-dia e meia-noite.

Olha em volta
vê a vida ao redor –
Na morte! Viva!
Fala a verdade quem sombras fala.

Mas então se esvai o lugar em que estás:
Para onde agora, desnudado de sombra, para
onde?
Sobe. Vai tateando.
Tornas-te mais magro, mais irreconhecível, mais
fino!
Mais fino: um fio,

por onde ela quer descer, a estrela:
para embaixo nadar, embaixo,
onde se vê cintilar: no ondear
de palavras errantes.²

¹ Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 107).

² Tradução de Claudia Cavalcanti (CELAN, 2009, p. 58-61).

No artigo “A obscuridade do poético em Paul Celan”, de Mauricio Cardozo (2012),¹ há uma importante discussão sobre a noção de obscuridade na obra do poeta a partir da leitura do conjunto de fragmentos de *Von der Dunkelheit des Dichterischen* (Sobre a obscuridade do poético), escritos por Celan por ocasião da preparação de uma conferência, esboçados provavelmente em 1959.² Nesses fragmentos, Celan apresenta sua tese da obscuridade como campo do poético, uma obscuridade constitutiva do próprio poema, inscrita como domínio das sombras. No poema, anteriormente citado, encontra-se um dos versos mais indicativos dessa proposição: “Fala – / Mas não separa o não do sim. / Dá ao teu falar também o sentido: dá-lhe sombra” (CELAN, 2009, p. 59). Cardozo (2012) destaca que a noção de sombra não é a escuridão absoluta de um silêncio sem contornos e sem sentido; ao contrário, na escuridão absoluta não há projeção de sombra alguma. O poema de Celan traz esse jogo de luz e escuridão, privilegiando a sombra, que só pode ter existência nesse contraste. Da mesma forma, não existe sombra onde há somente a luz, na claridade absoluta. A sombra se dá no contraste entre luz e escuridão, entre claro e escuro, entre “sim e não”. Na sombra, a palavra adquire contorno, e se projeta na imagem do calar, sendo o calar uma forma de dizer em silêncio. “E é justamente na medida em que se realiza como um dizer sem dizer que o calar tem também a densidade da sombra: é o próprio modo de falar sem ‘separar o Não do Sim’, sem separar a escuridão da luz” (CARDOZO, 2012, p. 101). No poema, escrito em 10 de maio de 1967, Celan encontra um nome para essa luz:

¹ Uma versão preliminar desse texto foi apresentada no XI Congresso Internacional da ABRALIC, em 2008, tendo sido intitulada “Relação, sentido e verdade na obra de Paul Celan” (CARDOZO, 2008).

² De acordo com Cardozo (2012, p. 86), essa conferência acabaria por não se realizar. No entanto, esse conjunto de fragmentos representa a porção mais antiga de manuscritos referentes à *Der Meridian* (O Meridiano), de 1960, uma das mais importantes reflexões poetológicas realizadas por Paul Celan. Os inúmeros fragmentos de *Sobre a obscuridade do poético* foram reunidos e publicados postumamente. “Primeiramente de modo mais esparso, em 1999, no contexto da edição crítica de *O Meridiano*, organizada por Bernhard BÖSCHENSTEIN e Heino SCHMULL (CELAN, 1999). Em seguida, como parte integrante da edição comentada dos textos em prosa do espólio de Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen: die Prosa aus dem Nachlass*, organizada por Barbara WIEDEMANN e Bertrand BADIOU (CELAN, 2005, p. 130-152, fragmentos 240 a 267) e publicada em 2005”.

PRÓXIMO, NO ARCO DA AORTA,
no sangue claro:
a palavra clara.

Mãe Raquel
já não chora.
Transportado aqui
todo o chorado.

Silenciosa, nas artérias coronárias,
desatada:
Ziw, aquela luz.¹

Chama atenção nesse poema que o nome encontrado para aquela luz lhe surge não em alemão, mas em hebraico. O sangue claro, que circula nas artérias coronárias, encontra a palavra clara (*das Hellwort*): Ziw. Sendo essa palavra que Celan pretenderia atingir, *Ziw* traz a dimensão do inefável como esplendor e obscuridade. Como se pode observar, a palavra *Ziw* não foi escrita em caracteres diferentes das demais, originalmente redigidas em alemão, indicando que essa palavra estrangeira, estranha no texto porque escrita em outro idioma, situa o estrangeiro no mesmo plano que a língua alemã, a língua materna. Mas a palavra que lhe servia para designar aquela luz, só poderia ser escrita em hebraico. Curiosamente, a luz advém na língua do povo judeu.

Para Cardozo (2012, p. 102), a luz, na lírica de Celan, está a serviço da obscuridade do poema e, como uma parte do obscuro, é, ainda, uma figuração do outro, “a contraparte do Eu numa visada dialógica”. Em *Der Meridian*, Celan (2002 [1960]) explicita que a poesia vai em direção ao *completamente Outro* e, nesse caminho, é provável que o *Eu* possa se libertar. Talvez a poesia vá pelo mesmo caminho da arte: “Quem tem a arte diante de si se deixa abandonar. A arte cria distanciamento do Eu”, a arte exige uma determinada distância e uma direção. Na poesia, “talvez a direção vá, como a arte, com um Eu abandonado para o inquietante e estranho, para se libertar” (CELAN, 2009, p. 174).

Para Celan (2002 [1960]), o Outro é a figuração do estranho e inquietante. A poesia vai em direção ao Outro, vai em direção ao estranho. “A direção que se segue a caminho do ‘desconhecido’ é, ela mesma, constitutiva desse desconhecido” (CELAN, 2005, p. 135). Será nessa direção que o poeta poderá também procurar a si mesmo. Na

¹ Tradução de John Felstiner (2002, p. 326).

medida em que a escrita poética permite um distanciamento do Eu, será possível que esse eu se liberte, ao deparar-se com o absolutamente Outro, um Tu: “Talvez se liberte aqui com o Eu – com o eu *aqui e de tal forma* libertado e estranhado – talvez se liberte aqui ainda um Outro?” (CELAN, 2009, p. 177, grifos do autor).

Essa é condição do poema, que se torna um diálogo muitas vezes desesperado, realizado no aqui e agora. Ele busca dialogar o que é mais próximo a eles, o mais próximo a esse Outro, ou seja, deixa dialogar o seu tempo. Celan (2002 [1960]) afirma ser apenas no espaço desse diálogo que se constitui o solicitado, reunindo-se em torno do Eu solicitado e nomeado. “Mas a esse momento o solicitado, e como que tornado Tu pela nomeação, traz consigo o seu Ser-Outro” (CELAN, 2009, p. 179). Vemos que, nesse endereçamento, o Eu surge como um Ser-Outro, estranhado e nomeado. Como “uma espécie de volta à casa” (CELAN, 2009, p. 182).

Nesse diálogo que, como vimos, fala do seu tempo, fala de sombras, o poema deixa dialogar precisamente o seu “20 de janeiro”.¹ “Talvez se possa dizer que em todo o poema fica inscrito seu ‘20 de janeiro’?” (CELAN, 2009, p. 177). Para Celan, todo o poema, se quer ser verdadeiro, deixará pronunciar as suas datas. Mas quais datas? Ao afirmar que o poema porta seu 20 de janeiro, Celan indica que se trata de deixar falar o obscuro. Essa obscuridade, que pode ser relacionada também a ter “o céu como abismo” (CELAN, 2009, p. 176), se dá, no campo poético, em nome de um misterioso encontro, somente possível a partir de uma distância ou estranheza delineada pela poesia mesma.

Mas a obscuridade na poética celaniana não se reduz a um jogo de enigmas a serem decifrados. Ao contrário, a condição enigmática da poesia, que ao mesmo tempo impõe um movimento de significação e a ele resiste, “manifesta-se como lei, como verdade que irrompe, impele-nos a dar o próximo passo, mas resiste à lógica da redução, de uma solução definitiva, instaurando a tensão que faz o poema acontecer” (CARDOZO, 2012, p. 105). Nesse sentido, o enigma retorna não decifrado, mantendo sua condição de estranheza, de estrangeiridade. Veremos, a seguir, como esse movimento de endereçamento do poema – como mensagem lançada ao mar – pode ser pensado a partir das

¹ 20 de janeiro de 1942: data em que os oficiais nazistas, reunidos na Conferência de Wannsee, em Berlim, decidiram pelo extermínio do povo judeu no território europeu como “solução final da questão judaica” (*Endlösung der Judenfrage*).

contribuições lacanianas sobre a letra em “O Seminário sobre *A carta roubada*”.

Lacan (1998 [1955]) indica que a letra-carta se desloca no conto de Poe, marcando as diferentes disposições dos personagens, conforme estejam em relação a ela. Possui-la ou não remete à posição subjetiva que cada um ocupa. Mais precisamente, a letra-carta coloca-nos diante da posição fundamental do sujeito frente ao enigma do desejo que o constitui. A letra-carta joga com um enigma, com a condição estruturante de desconhecimento do sujeito. Ao portar o enigma, quem possui a carta, destaca Lacan, se feminiza. Assim, quem a possui é portador de seu enigma, ou melhor, acredita-se portador de um enigma, mesmo sem sê-lo.

No conto, há todo um jogo de aparências em relação à posse da carta: aquele que a possui, finge não a possuir, com isso, mente sua verdade, ou seja, de que possui-la não quer dizer nada. Mas, nesse jogo, a posse da carta acaba por ter um valor, e aquele que a possui sente-se engrandecido. Esse seria um efeito de feminização. “A feminilidade é a melhor figura da castração porque na lógica do significante sempre foi castrada e o que se desprende da mulher é, cito Lacan, ‘por não tê-lo tido jamais: por isso a verdade sai do poço, mas só meio corpo’” (REGO, 2005, p. 106). Trata-se, ainda, de uma referência ao desejo, àquilo que escapa ao sujeito. Visto que a mensagem da carta jamais é revelada no conto, podendo equivaler a uma demanda, ela o traz (o desejo) em seu envelope. O gozo, esse fica velado nessa operação da letra e do significante.

Nesse escrito, Lacan (1998 [1955]) aponta que o significante se desprende da mulher (da rainha), circula – extraviado –, para a ela retornar. A letra-carta, depois de ter sido desviada, retida em seu endereçamento, chega, por fim, a seu destino, volta decifrada a seu emissor, encontra sua significação. A esperança celaniana, ao mesmo tempo em que vai nessa direção, resiste a ela. Seus poemas não são de fácil leitura, apesar de serem escritos em linguagem coloquial. Essa base coloquial, no entanto, é muitas vezes entrecortada por neologismos ou por expressões arcaicas. “Essas tensões de fato rompem, interrompem a fala em sua dinâmica cotidiana, suspendem a leitura, criando desvios, hiatos e, por sua vez, a dimensão de obscuridade e mistério [...]” (CARDOZO, 2012, p. 100). Assim, os poemas, dizem de forma velada, porque trazem o obscuro. Esse velamento presente nos poemas não parece querer representar conter um objeto sob o véu, que estaria do lado da fantasia, mas, sim, indica um impossível de dizer, apontando

para o real. Um impossível que cada poema traz inscrito, como seu “20 de janeiro”.

Não sendo objeto de decifração, de uma solução totalizadora, os poemas mantêm uma condição enigmática. Nesse sentido, trata-se de um enigma que é segredo apenas porque “se apresenta na condição de segredo, mas que, para além disso, não se quer decifrado, descoberto, revelado, solucionado, no sentido de um horizonte que pudesse ser alcançado, de uma falta que pudesse ser estancada, resolvida no movimento dessa busca [...]” (CARDOZO, 2012, p. 104). Por essa via, encontramos outro movimento contido na escrita de Paul Celan, outro endereçamento: endereçamento rumo ao silêncio. Como afirmou em *Der Meridian*, o poema contemporâneo apresenta uma “tendência ao emudecimento” (CELAN, 2009, p. 178). Uma escrita que se desfaz, transformando-se em sons, em letras, em sopro. Poemas que trazem palavras de vários idiomas, não mais apenas da língua alemã, inscrevem a língua hebraica e o ídiche. Uma escrita rasura.

Para acompanhar esse desdobramento da escrita celaniana, fazem-se presentes as formulações lacanianas sobre a letra e o real, postuladas a partir de 1971. Naquele ano, Lacan inicia seu Seminário falando sobre um *discurso que não seria do semblante*, no qual terá destaque não a literatura propriamente dita, mas a *litura*, ou seja, a parte ilegível de um escrito. O que dará lugar a uma aproximação à literatura de vanguarda que não se sustenta no semblante,¹ mas que busca cavar a língua, esburacá-la, produzindo, como efeito dessa operação, um resto e um “furo no saber” (LACAN, 2009 [1971]). Assim, Lacan aproxima letra e gozo.

¹ *Semblant (Vocabulaire de la philosophie*, de Lalande): “o que imita ou representa, de um modo fictício, uma coisa real, de maneira a fornecer mais ou menos a ilusão dela. Termo muito usual até o século XVI, depois caído quase completamente em desuso”. *Semblant (Robert historique de la langue française)*: “aparência, aspecto (desde 980); a partir do século XVI, o valor negativo ligado à ideia de aparência predomina. “Lacan recupera, então, o *semblant* (no sentido do século XVI: ele volta a lhe dar boa aparência), sobretudo subverte seu sentido. O *semblant* não é a imitação ou a representação de uma coisa real. Nem uma aparência (um fenômeno) para além da qual haveria a coisa em si. [...] Só há *semblant* nomeado. O nome que sustenta a figura do *semblant* é o representante de um real que, enquanto tal, é sem representação”. *Notas sobre o semblant*, de Valentin Nusinovic, publicado em <http://www.tempofreudiano.com.br/artigos/detalhe.asp?cod=81>. Acesso realizado em 19.08.2013.

No Seminário *De um discurso que não fosse semblante*, na lição 7, intitulada *Lituraterra*, vemos Lacan (2009 [1971]) debruçar-se sobre a *letra*, partindo do que lhe suscitou o encontro com a cultura e a escrita japonesa. É no retorno de sua viagem ao Japão, naquilo que ele pôde avistar, por entre as nuvens, no sobrevoo das terras siberianas, que ele (re)situa a função da letra. Suas reflexões sobre esse conceito já tinham sido desdobradas, como vimos, desde “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1998 [1957]), bem como em seu “Seminário sobre *A Carta Roubada*” (1998 [1955]), articulando a letra e o registro simbólico. Mas será depois de ter postulado os quatro discursos,¹ grafados com letras, que Lacan irá avançar sobre um discurso no qual, precisamente por não fazer semblante do significante, deixa precipitar a letra.

Será que é possível, do litoral constituir um tal discurso que se caracterize, como levantei a pergunta esse ano, por não ser emitido pelo semblante? Essa é, evidentemente, a pergunta que só se propõe pela chamada literatura de vanguarda, a qual, por sua vez, é fato de litoral e, portanto, não se sustenta no semblante, mas nem por isso prova nada, a não ser para mostrar a quebra que somente um discurso pode produzir. Digo *produzir*, expor como efeito de produção; é esse o esquema de meus quadrípodos do ano passado² (LACAN, 2009 [1971], p. 116).

É possível situar precisamente aí a lírica celaniana, uma escrita de vanguarda, litoral. Um discurso cuja característica seria a de não ser emitido a partir do semblante, mas que, justamente por essa característica, produz uma queda. Vejamos o que isso quer dizer: Lacan estabelece um jogo entre *littera* (letra), presente em literatura, e *litura* (parte ilegível de um escrito, por efeito de rasura),³ produzindo *lituraterra*. Uma palavra nova, formada pela inversão das letras. Essa brincadeira com a linguagem, que se presentifica eventualmente nos

¹ Seminário de 1970, intitulado *O avesso da psicanálise*, no qual Lacan formaliza os quatro discursos: do mestre, o universitário, da histérica e o analítico.

² Lacan está se referindo aos quatro discursos, apresentados em *O avesso da psicanálise*.

³ Litura: s. f. “parte ilegível de um escrito (por efeito de rasura)” <http://www.priberam.pt/dlpo/Consulta> realizada em: 10.10.2012

chistes, destaca a função da letra. Vemos agora Lacan enfatizar a parte ilegível de um escrito. Saberemos, então, que o que interessa a ele ao se debruçar sobre a escrita é, precisamente, o que da escrita comporta a letra. Mas o que Lacan pôde ler, ao sobrevoar a planície siberiana, que o fez inventar *lituraterra*? Ele destaca que não foi no voo de ida, mas sim no de volta ao Japão que se deu sua leitura “por entre as nuvens”.

Podemos dizer que isso se produziu em Lacan somente depois de ter estado imerso na língua e na escrita japonesa. Mas o quê dessa escrita pôde produzir tal efeito? Como essa escrita está articulada para que a ele fosse possível destacar daí a letra? Voltemos um pouco. Na lição 6 do seminário *De um discurso...*, ocorrida no dia 17 de março de 1971, Lacan tratou de “uma função para não escrever”, ou seja, *do que insiste em não se escrever*: a função $F(x)$. Ele indica ser “justamente em torno disso que se articula o que acontece com a relação sexual. A questão é que não se pode escrever na função $F(x)$, a partir do momento em que a função $F(x)$ existe para não se escrever [...], ou seja, ela é, propriamente falando, o que se chama de ilegível” (LACAN, 2009 [1971], p. 104). Dois anos depois, ao traçar as fórmulas da sexuação, no seminário *Mais ainda...*, Lacan voltará a esses postulados, enunciando que “a relação sexual não cessa de não se escrever” (LACAN, 1985 [1972-1973], p. 127), na lição intitulada “O saber e a verdade”. Pois bem, após ter esboçado as formulações sobre a função $F(x)$, e depois de sua viagem ao Japão, Lacan inicia sua sétima lição, no dia 12 de maio de 1971, escrevendo no quadro a palavra *Lituraterra*.

O que se revela por minha visão do *escoamento*, no que nele a *rasura* predomina, é que, ao se produzir por entre as nuvens, *ela se conjuga com sua fonte*, pois que é justamente nas nuvens que Aristófanes¹ me conclama a descobrir o que acontece com o *significante*: ou seja, o *semblante* por excelência, se é de sua ruptura que chove esse efeito em que se precipita o que era matéria em suspensão (LACAN, 2009 [1971], p. 113-114, grifos meus).

O autor refere-se à comédia de Aristófanes, *As nuvens*. É interessante situar esse texto a partir do artigo de Laura Rubião (2006), intitulado “A comédia e a ruptura dos semblantes: notas sobre ‘As

¹ Referência à comédia de Aristófanes, *As nuvens*, encenada no ano de 423 a.C. (ARISTÓFANES, 1995).

nuvens’, em *Lituraterra*”, no qual a autora retoma a peça grega e outras referências da obra lacaniana sobre a comédia para discutir sobre a “ruptura dos semblantes”, situada por Lacan em *Lituraterra*, como elemento que irá engendrar *uma nova forma de conectar significante e gozo*.

A comédia aristofânica aborda justamente os efeitos inusitados instaurados a partir de um fazer com a linguagem. Na peça, um velho fazendeiro, Strepsíades, procura Sócrates, que presidia o “pensatório”, na tentativa de solucionar seus problemas com dívidas contraídas por seu filho, um jovem perdulário. Strepsíades busca, na escola socrática, “espécie de escola propagadora dos conhecimentos sofisticos ou da arte de fazer a ‘pior causa parecer a melhor’, por meio do ingresso em um ‘moinho de palavras’” (RUBIÃO, 2006, p. 260), a arte de saber fazer com as palavras. Mas, por não se julgar hábil para tal feito, acaba por enviar o filho, Fidípides, em seu lugar. O velho campesino consegue livrar-se dos credores por meio dos ensinamentos adquiridos pelo filho. No entanto, ao final, vê-se surpreendido, quando este, usando os mesmos ensinamentos obtidos na escola socrática, prova que é justo espancar o pai. E assim o faz. Strepsíades decide, então, queimar o pensatório.

Ao referir a comédia de Aristófanes, *As nuvens*, Lacan (2009 [1971]) mostra que, precisamente o artifício cômico da peça, em sua relação com a linguagem, *vem dissolver a ilusão do semblante*, e o que se perde, conseqüentemente, é a sua consistência. Podemos estender essa noção à invenção poética, cujo artifício linguageiro produz semelhante queda do semblante e esvaziamento do sentido.

Na peça de Aristófanes, encontramos, ainda, uma passagem em que um discípulo de Sócrates explica a Strepsíades uma teoria socrática sobre os intestinos dos mosquitos. Segundo Sócrates, os mosquitos têm o intestino estreito e, sendo o canal delgado, o ar passa com força até o rabo, sai pelo reto, fazendo o ânus ressoar pela violência do sopro. Ao ouvir tal teoria, Strepsíades diz: “Então o ânus dos mosquitos é uma trombeta! Três vezes feliz é o autor dessa *intesti...gação*” (ARISTÓFANES apud RUBIÃO, 2006, p. 262).

Em *As nuvens*, conjugam-se os vapores, desde os mais sublimes, como os pensamentos e as palavras, aos mais abjetos, como os gases produzidos pelos corpos e seus excrementos. É interessante como Lacan, ao inspirar-se em Aristófanes, relaciona semblante, visto aqui como significante, e gozo. Veremos em seguida como ele situa esse gozo não como gozo fálico, mas articulado ao feminino.

Já em “O Seminário sobre *A Carta Roubada*”, Lacan (1998 [1955]) indicava, ao tratar da letra-carta (cuja homofonia em francês permite a leitura nessa dupla vertente: *lettre*), do endereçamento e do jogo de posições, que a posse da letra-carta comporta um efeito de ilusão que se articula como um efeito de feminização (LACAN, 2009 [1971], p. 107). Ao retomar sua escrita desse seminário, Lacan (2009 [1971]) interroga sobre o gozo do escritor Edgar Allan Poe ao narrar a passagem em que o investigador Dupin, de posse da carta, goza da posição em que ele teria colocado o ministro, ao substituí-la por outra. Dessa forma, haveria um gozo em enganar aquele que se julgava detentor da carta sem saber que já não o era mais. Lacan (2009 [1971], p. 98) pergunta: “Será que Poe goza com o gozo de Dupin, ou noutra lugar?”. Qual é o gozo do escritor? Precisamente isso que Lacan procura mostrar nas lições de seu seminário, enlaçando letra e gozo.

Lacan (2009 [1971], p. 106) retoma sua partida do equívoco com que James Joyce desliza de *a letter* para *a litter*, ou seja, de uma carta-letra para um lixo, e acrescenta: “A civilização [...] é o esgoto”. Refere também a “Proposição de outubro de 1967”, dizendo que estava mesmo cansado da lixeira à qual havia ligado sua sina. Um discurso, portanto, que “não seria do semblante”, toca o real, numa operação que vai da letra (*letter*) ao lixo (*litter*). Assim, o que resta da operação feita com a letra, que comporta o litoral, inscreve um gozo imundo, ou seja, um gozo no mundo. Resumindo: a letra, na *litureterra* – nessa literatura que se ocupa e se produz como rasura –,¹ deixa cair um resto, por isso letra desliza para lixo. Não seria aí que se poderia situar a *Gegenwort*, a contrapalavra, enfatizada por Celan em *Der Meridian*? Essa palavra não poderia determinar um certo gozo? E, simultaneamente, interditar um gozo mortífero? O exemplo que Celan dá dessa contrapalavra, ele o extrai, como já vimos, da obra de George Büchner, *A morte de Danton* (*Daton Tod*), quando a personagem Lucile, em meio à multidão reunida para celebrar a queda da Monarquia, grita: “Viva o Rei!”. Essa palavra deixa cair algo, tanto que, após ter sido dita, abre-se um silêncio. Há um enlace evidente entre a letra e o gozo que se produz nesse enunciado, como nas operações do chiste.

¹ A rasura comporta uma relação entre traço, inscrição e apagamento. Como vimos no capítulo 5, “Recordar, repetir, escrever”, o traço é o que resta de uma inscrição e o que possibilita a contagem, a inscrição do Um como ordenador simbólico, não o Um unificante, totalizador, mas o Um que possibilita a contagem e, portanto, a diferença.

No artigo “Paul Celan, na quebra do som e da palavra: poesia como lugar de pensamento”, Vera Lins (2005, p. 30) indica que o ato poético celaniano “nega o que é, pelo corte, pela quebra, pela aniquilação da aparência”. Articula-se, portanto, sob a forma de um discurso que não se sustenta no semblante. Numa espécie de ruptura instaurada no espaço do poema, como no momento em que se precipita no texto uma *contrapalavra*, nesse instante, podemos identificar o momento em que a poesia acontece: “instante da catástrofe ou da revolta, quando das ruínas emerge um dizer inesperado (LINS, 2005, p. 32). A obra de Celan articula-se na “quebra de um mundo” (LINS, 2005, p. 33) e, como ato, deixa cair a letra. Como no poema *Keine Sandkunst mehr* (Não mais arte de areia, 1967), em que as palavras se desfazem, terminando em letras, em som: “Fundonaneve, / Uonaeve, / O – e – e”.¹

Essa letra (*lettre*), Lacan (2009 [1971]) trata de distinguir do significante-mestre, dizendo que ela o carrega em seu envelope, já que se trata de uma letra-carta no sentido da palavra *epístola*. A carta porta uma mensagem elidida, essa mensagem que a letra-carta carrega para sempre chegar a seu destino. Nesse seminário, ao se aproximar de uma literatura de vanguarda, Lacan invoca onde a psicanálise produz furo. “Será que a letra não é o *literal* a ser fundado no *litoral*? Porque este é diferente de uma fronteira. [...] Não é a letra propriamente o litoral? A *borda do furo no saber* que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que *a letra desenha*?” (LACAN, 2009 [1971], p. 109, grifos meus). O “furo no saber” é precisamente o lugar do trauma, ou seja, ali onde se abre uma lacuna, um intervalo entre percepção e representação. Isso que fica suspenso e irrepresentável retorna constantemente, como verificamos no cotidiano da clínica psicanalítica. A letra, tanto na operação clínica quando nessa literatura que não se emite do semblante, vai, então, constituir a borda nesse furo, no furo do saber. Não vai recobrir o furo. Ele se mantém! O que se desenha – com a letra – é o litoral. Celan dizia, como já destacamos aqui algumas vezes, que ele escrevia poesia para se orientar e desenhar a realidade diante de si e dos seus. A letra desenhando uma borda no impossível de representar: o trauma. Como Lacan indica, o trauma é a forma como o real se apresenta para o sujeito.

A maneira como Celan propõe sua escrita poética destaca precisamente sua função em *desenhar a realidade*. Podemos afirmar agora que, em sua *litoraneidade*, ela desenha um contorno. Em Celan, a realidade é aquela tecida, desenhada, na própria textualidade do poema,

¹ Este poema foi anteriormente apresentado e discutido nas páginas 116 e 153.

como discutimos ao tratar do poema *Engführung* (Stretto, 1958).¹ No seminário *Mais, ainda*, Lacan (1985 [1972-1973], p. 45) afirma que “não há nenhuma realidade pré-discursiva. Cada realidade se funda e se define por um discurso”. Se uma realidade só pode se definir por um discurso, o que consiste, então, um discurso que não se funda no significante-mestre, não se constitui no semblante, e, assim, toca o real? Para o desdobramento dessas questões, retornaremos a um dos poemas de Paul Celan, traçado no último período de sua produção poética.

TÜBINGEN, JANEIRO

Olhos, per-
suadidos à cegueira.
Seu – “um
enigma é puro-
originado” –, sua
lembrança de
flutuantes torres de Hölderlin, circun-
dadas por gaivotas.

Com essas palavras mergulhantes,
Vistas
de marceneiros afogados:

Caso viesse,
viesse um homem,
viesse um homem ao mundo, hoje, com
a barba luminosa dos
patriarcas: ele deveria,
caso falasse desse nosso
tempo, ele só
poderia
ainda balbuciar e balbuciar,
sempre –, sempre –,
bal-, bal-,
 (“Pallaskch, Pallaskch”)²

Esse poema, publicado pela primeira vez em *Die Niemandrose* (A Rosa-de-ninguém, 1963), toma as palavras pronunciadas como um balbucio por Hölderlin nos últimos anos de sua vida: “Pallaskch,

¹ O poema foi analisado em diferentes momentos, nas páginas 94-102; p. 150-153; e p. 174-175.

² Tradução de Flávio Kothe (CELAN, 1985, p. 89).

Pallaskch”. Por vezes, elas tinham um sentido afirmativo, em outros momentos indicavam uma negação, mantendo-se, no entanto, ininteligíveis. Se viesse, então, um homem, com a barba feita de luz como os patriarcas, o que ele teria a dizer desse tempo? Caso tivesse algo a dizer, seria, apenas e ainda, balbucio. Dessa maneira, o poeta toca a dimensão do indizível e irrepresentável de seu tempo, e de todos os tempos, “sempre-, sempre-”. Sua poética, a todo o momento, indica esse impossível de dizer, ao dizer de forma lacunar, silenciosa, estrangeira.

Em seu poema, encontra-se a dureza lapidar da linguagem abrupta exercida por ele. “A prosódia e a sintaxe, em Celan, sobretudo ao final, fazem violência à língua: chocam, desarticulam, encurtam (quer dizer, a cortam)” (LACOUÉ-LABARTHE, 1997, p. 22-23). Neles existe algo certamente “comparável ao que se passa nos últimos esboços, ‘parataxias’ como disse Adorno, de Hölderlin: condensação e justaposição, estrangulamento da língua” (LACOUÉ-LABARTHE, 1997, p. 23). Esse poema é intraduzível e também impossível de ser comentado, escapando à interpretação, é um poema que interdita: escrito, no limite, para interditar. Ele cessa a fala excessiva, interdita, leva-nos ao limite, à beira do abismo. A poesia de Celan “faz um percurso em que a linguagem é levada a seus abismos, desarticulada e rarefeita” (LINS, 2005, p. 23). As letras caem numa experiência vertiginosa que faz lembrar o ravinamento, os sulcos na terra avistados por Lacan (2009 [1971]) em seu sobrevoo da planície siberiana. A escrita de Celan porta também aquilo que se apagou, sendo o poema permanência dos rastros, da ruína da palavra. Trata-se de rasura, por onde se consegue avistar os rastros, os sulcos, indicando “o que era matéria em suspensão” (LACAN, 2009 [1971], p. 114) e que se precipitou pela ruptura do significante, o semblante por excelência.

“Somos reconduzidos a um ‘não-querer-dizer-nada’” (LACOUÉ-LABARTHE, 1997, p. 24), a, talvez, apenas balbuciar. No entanto, como destaca Lacoue-Labarthe (1997, p. 33), “o ‘querer-nada-dizer’ de um poema não é um *querer* nada dizer. Um poema dizer não é o mesmo que um puro querer dizer. Mas um puro querer dizer nada, o nada, é contra o qual e pelo qual existe a presença, disso que é”, de onde, então, o poema existe. Essa é a potência da poesia. Mas é precisamente “porque o nada escapa a todo querer, [que] o querer do poema cai como tal [...], é *nada* que se deixa dizer, a coisa mesma, e se deixa dizer em e por aquele que o porta, a despeito de si mesmo, o recebe como inadmissível e a ele se submete (LACOUÉ-LABARTHE, 1997, p. 33-34). Discurso, portanto, que não faz semblante, esvazia a ilusão, e nos coloca face ao real. Menos que um “não querer dizer”, o poema irrompe

com seu não poder dizer. Ao se dirigir ao emudecimento, o poema radicaliza o enfrentamento desse impossível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*o que permanece
o instauram os poetas
Friedrich Hölderlin¹*

Tomando a proposição lacaniana sobre os “tempos lógicos”, esboçada no artigo “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada: um novo sofisma” (LACAN, 1998 [1966]),² por entender a temporalidade psíquica como *lógica* e não cronológica, mas também sabendo que o tempo da condição acadêmica é diverso da psíquica, é chegado o momento de concluir – lógica e cronologicamente – este percurso de pesquisa, de elaboração e de escrita da tese.

Foram diversos os momentos atravessados, constituindo diferentes tempos nessa trajetória. O primeiro foi o do estabelecimento da questão de pesquisa, questão essa já esboçada muito tempo antes, nas entranhas da vida psíquica, pois, como se sabe, as interrogações de pesquisa em psicanálise nunca deixam de fora o sujeito. Por essa razão, o percurso em torno desse tema não é sem consequências em sítios diversos. Trata-se de uma travessia, parafraseando Žižek (2003): uma travessia pelo “deserto do real”. Esse tema, por sua vez, atravessa todo esse percurso, desde a travessia, como pano de fundo, do povo judeu pelo deserto e o êxodo, passando pela travessia de Paul Celan pelos diversos territórios, num desejo enunciado de “retorno à casa”, como disse em *Der Meridian*, à travessia da língua, e mesmo das diversas línguas que percorreu em seu ofício de tradutor, sempre atento e aberto

¹ Hölderlin (1991, p. 43).

² Cabe destacar um elemento muito significativo, anunciado por Lacan na epígrafe desse artigo, que havia sido originalmente publicado em 1945 e que estava então sendo republicado, com modificações, nos *Escritos*, em 1966. Nessa epígrafe, Lacan (1998 [1966], p. 197) escreve que, em março de 1945, lhe foi solicitado por Christian Zervos contribuir para o número de retomada de sua revista, *Les Cahiers d'Art*. Esse exemplar da revista conteria em sua capa os seguintes números: 1940-1944, e, escreve Lacan: “números significativos para muita gente”. Tempo em que algo ficou *em suspenso* devido à ocupação da França pelo exército alemão. Os motivos pelos quais Lacan vê-se convocado a dar essa explicação referente à origem do seu escrito seguramente estão articulados com o texto em questão, não sendo por acaso que ele se dedica a postular os tempos lógicos precisamente nesse artigo do pós-guerra.

ao encontro com o estrangeiro, inclusive com o estrangeiro que nos habita e constitui.

Esse primeiro tempo foi também o de leitura da obra de Paul Celan, desde o encontro com seus poemas, seus textos em prosa e os discursos preparados para o recebimento dos prêmios literários, sua correspondência com a esposa Gisèle Celan-Lestrange (2001), essa que traz no nome o estranho (*l'étrange*), com sua amiga e amante Ingeborg Backmann (2011), também com as amigas Ilana Shmueli (2006) e Nelly Sachs (2007) e, ainda, um percurso pelos escritos de vários de seus comentadores, como seu amigo e crítico literário Peter Szondi (2005), Alexis Nouss (2010), Andréa Lauterwein (2005), Jean Bollack (2006), um de seus biógrafos, John Felstiner (2002), os filósofos que se ocuparam de sua obra, como Jacques Derrida (1986), Philippe Lacoue-Labarthe (1997), Hans-Georg Gadamer (2005), Theodor Adorno (1998 [1955]) e (2009 [1966]), e os comentadores de língua portuguesa, como João Barrento (2006), Modesto Carone (1979), Flávio Kothe (in CELAN, 1985) e Claudia Cavalcanti (in CELAN, 2009).

Nesse primeiro tempo, encontra-se também o percurso pela obra freudiana sobre o trauma, partindo dos “Estudos sobre a histeria”, escrito em parceria com Joseph Breuer (BREUER; FREUD, 1996 [1893-95]), em que o trauma decorria de graves acidentes que envolviam risco de morte, bem como a descoberta de Freud que vinculava o traumático à experiência de sedução. Percurso que o levou a considerar, posteriormente, o lugar da fantasia e da sexualidade para pensar o trauma psíquico. Até chegar aos anos da Primeira Guerra Mundial e deparar-se com os soldados egressos dos campos de batalha, que *viam a morte de perto*: confronto com a morte que produz efeitos sobre o aparelho psíquico. Por meio desse encontro com a realidade traumática da morte, alguns desses soldados desenvolviam uma “neurose de guerra”, ou seja, uma “neurose traumática”. Lidando com um impossível de representar, eles repetiam a experiência do trauma em seus sonhos, o que levou Freud a formular, em 1920, em “Além do princípio de prazer”, a pulsão de morte, a partir de conceber uma lógica diversa do funcionamento do princípio de prazer.

A temática do trauma passa a dialogar com a obra de Paul Celan, a partir dos conceitos freudianos e lacanianos, fazendo-nos avançar na articulação entre escrita e psicanálise. O diálogo empreendido com os textos de Freud, Lacan e de outros psicanalistas, seja sobre o trauma, o real e também sobre a poesia de Paul Celan, possibilitou ir constituindo as referências teóricas que balizaram e estabeleceram os enlaces entre os conceitos psicanalíticos e as questões suscitadas pela leitura da obra

celaniana. Longe de buscar uma explicação da obra pela psicanálise ou de aplicar a psicanálise à biografia do autor, ou ainda de tentar justificar a psicanálise com a literatura, esse percurso buscou efetivamente constituir um diálogo entre dois campos muito próximos, mas diferentes. Precisamente essa diferença que torna fecundo o que um campo pode suscitar no outro.

O tema dos sonhos dos soldados egressos dos campos de batalha com o qual Freud se deparou remeteu a uma reflexão sobre o conceito de *Wiederholungszwang*, compulsão à repetição, evidenciado nos poemas de Celan. Ali foi possível estabelecer um enlace com a questão da insistência de algo que busca – em ato – uma representação. Trata-se mesmo das inscrições e de seu apagamento, e o que resta dessa operação retorna insistentemente. A via pela qual o poeta encontra para tentar representar o indizível é justamente a escrita, como forma de ir até a linguagem, enfrentando as lacunas e os emudecimentos próprios ao traumático.

Ao estabelecer explicitamente um jogo com a repetição em alguns de seus poemas, a exemplo de *Todesfuge* e de *Engführung*, Celan coloca em ato – ato de escrita – o mecanismo da compulsão à repetição. Essa insistência significativa possibilita construir as bordas da experiência traumática excessiva, dando-lhe um contorno. Trata-se de um esforço de buscar conformar a ruína. A poesia de Celan, que chega ao limiar do abismo, só pode mesmo construir-se a beira de si mesma, levando a palavra às últimas consequências.

Nas repetições traçadas pelas palavras de Celan no verso de *Todesfuge*: “Leite negro da madrugada, nós o bebemos pela manhã, nós o bebemos à tarde e nós o bebemos à noite”, e depois, “nós te bebemos e bebemos” etc., encontra-se o número de vezes em que essa ação se repetiu, em cujo centro o número grafado de cada vez encontra-se apagado, sendo a inscrição dessa ação que se encontra à sombra do trauma. Elas comportam uma repetição engendrada no interior da palavra, em cujo centro encontra-se a morte.

O poeta deixa-se conduzir pela ordenação significativa, trabalhando, como um artesão, com as palavras e com a sua desmontagem, num trabalho preciso e rigoroso, fazendo com que elas sejam retiradas da mesma língua que instaurou a Morte como “um Mestre que veio da Alemanha”,¹ morte impressa nos *slogans* nazistas. De forma rigorosa, a poesia produz novos significantes a partir do confronto com a palavra estigmatizada, congelada, petrificada em

¹ Fragmento do poema *Todesfuge* (CELAN, 1996, p. 19).

alguma sinistra significação. Mas foi preciso atravessar o discurso mortífero para fazer surgir o novo. Nas palavras de Celan (2002 [1958], p. 56), a linguagem precisou, para afirmar-se, “atravessar suas próprias faltas-de-resposta, atravessar terrível emudecimento [...] Ela cruzou e não cedeu nenhuma palavra sobre o que aconteceu, nem mesmo o que estava acontecendo, ela atravessou. Atravessou e reapareceu ‘enriquecida’ com tudo isto”.

A repetição institui o novo. Paradoxalmente, a repetição não é de todo uma repetição, mas envolve o fracasso da tentativa de reencontrar a Coisa perdida, o traço unário. A repetição, no sentido de “fazer surgir o mesmo”, está condenada ao fracasso. A psicanálise aponta, justamente, esse fracasso do reencontro como uma impossibilidade estrutural. A insistência traz em si a referência a uma perda que está na origem, algo perdido de uma primeira inscrição. A repetição, então, fará ressurgir esse unário primitivo. A partir dessas considerações, podemos dizer que a insistência presente no ato que institui a escrita poética restitui o caráter de perda, constituindo, para o sujeito, as tentativas de escrever algo do que foi perdido, mas que, pela impossibilidade estrutural, não cessa de não se escrever, vindo a produzir o novo.

Ao repetir as palavras de comando e as ações daquele cotidiano insólito dos campos de extermínio e de trabalhos forçados, Celan engendra no interior da palavra um confronto com a realidade da morte, numa tentativa de dar forma, por meio da escrita, à obscuridade, tornando presente o que havia de mais sombrio instaurado pelo Terceiro Reich. Esses poemas não falam somente do extermínio dos judeus em território europeu, mas sim do que há de obscuro na humanidade (*die Menschheit*). Nesse enfrentamento, os poemas buscam, em contraposição à desumanização, dar um lugar aos mortos, dar-lhes uma sepultura, dar-lhes um lugar humano. A pergunta sobre o que é o humano (*der Menschliche*), Celan a formula em diversos momentos, como no Discurso de Bremen, de 1958, ao falar sobre sua terra-natal, a Bucovina, habitada por homens e livros (*Menschen und Bücher*), mas ele destaca que essa região foi marcada pela devastação precisamente dos homens e dos livros; ou, em 1960, num diálogo com a poeta Nelly Sacks, diante de um evidente retorno do antissemitismo na Europa, ele pergunta à amiga: “São seres humanos [*Menschen*]?”. Numa tentativa de dar conta do absurdo do homem, Celan fala ao Homem, fala à Humanidade. Ele explicita, por meio da escrita, essa *humanidade*, essa forma do humano que não cessa de se anunciar; essa parte da nossa humanidade que não paramos de negar. É como se o poeta, melhor dito, os poetas fossem aqueles que não vêm nos trazer uma boa nova sobre a

nossa condição humana. Nas palavras de Celan (2002 [1960], p. 64), a poesia “presta homenagem a uma majestade do presente, que testemunha a presença do humano, a majestade do absurdo”. A poesia é testemunha da barbárie.¹

Assim também o fez Freud, esse amigo da humanidade,² ao anunciar que o homem não é o senhor em sua própria morada. Denunciando a condição humana em sua mais radical cruzeza e crueldade, a escrita freudiana possibilita, assim como a escrita de Celan, um encontro com o obscuro de nós mesmos.³ Celan indica que, ao encontrar o Outro, o que encontramos é o nosso próprio Ser-Outro, um absolutamente Outro. Acolher o estranho-estrangeiro é saber-se nessa mesma condição. Assim, tanto o poeta como o psicanalista não se furtam a esse encontro, ainda que ele se constitua como sempre faltoso, lacunar e obscuro.

No poema *Engführung*, o tema da repetição se dá na forma do encontro com o inusitado, na forma da *tiquê*. O que encontramos ali?

¹ Freud também testemunhou a barbárie desse tempo histórico vivido por Celan, como escreveu, antes de março de 1938, ainda em Viena, no prefácio da terceira parte de “Moisés e o monoteísmo”: “Vivemos numa época muito estranha. Comprovamos, com assombro, que o progresso efetuou um pacto com a barbárie” (FREUD, 1981 [1939], p. 3272).

² Em entrevista à revista *Veja* (02.01.2013), intitulada “O elogio da verdadeira amizade”, o psicanalista, filósofo e escritor francês Jean-Bertrand Pontalis disse, ao final, que Freud foi e é um grande amigo da humanidade: “A psicanálise não é uma ideologia, e sim uma concepção de cunho filosófico que jogou a última pá de cal sobre o antropocentrismo. Mostrou que não somos nem mesmo o centro de nós mesmos, por estarmos sujeitos a pulsões e a uma narrativa de nossa história individual criptografada no inconsciente, essa maravilhosa descoberta. Freud, assim, jamais morrerá. Foi – e é – um grande amigo da humanidade” (p. 17). Nessa entrevista, para sintetizar sua reflexão sobre a amizade, J-B Pontalis afirmou que “um amigo de verdade é aquele que nos protege dos tormentos do amor, nos afasta da fúria raivosa, faz recuar a morte” (p. 15).

³ Sobre esse tema, ver *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*, da historiadora e psicanalista francesa Elisabeth Roudinesco (2008, p. 131). Nesse livro, em “As confissões de Auschwitz”, a autora, como uma testemunha do absurdo, declara que “o nazismo inventou efetivamente um modo de criminalidade que perverte não apenas a razão de Estado, como, mais ainda, a própria pulsão criminal, uma vez que, em tal configuração, o crime é cometido em nome de uma norma racionalizada e não enquanto expressão de uma transgressão ou de uma norma não domesticada”; dessa forma, o crime passa a ser incorporado, domesticado, burocratizado e normatizado.

Um além do princípio de prazer, se pensarmos freudianamente, e um encontro faltoso com o real, se pensarmos lacanianamente. De acordo com os postulados lacanianos, a repetição não tem relação alguma com qualquer forma de previsibilidade, ao contrário, ela se relaciona ao fortuito, ao que ocorre ao acaso, nela anuncia-se algo que é da ordem do inusitado. Em Celan, no poema *Engführung*, podemos encontrar essa noção do fortuito, de algo que gira ao acaso – a roda da vida, roda da fortuna – e o próprio texto se dá sob a forma desse encontro fortuito estabelecido nas repetições que se desdobram no poema.

Lacan (1988 [1964]), no Seminário 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, destaca a função da repetição, um desses conceitos, retomando o sonho, assim como fez Freud, que se interrogou sobre os sonhos dos soldados egressos da guerra que neles repetiam as cenas vividas nos campos de batalha. Trata-se, como visto, do sonho do pai com seu filho morto a lhe dizer: “pai, não vês que estou queimando?”. Para Freud (1981 [1900]), ao analisar esse sonho, tratar-se-ia de um desejo do pai em reencontrar o filho com vida, aquele filho que ardera febrilmente e chegara à morte. Para Lacan (1988 [1964]), o despertar do pai, diante da voz do filho, é não um desejo de reencontrá-lo vivo, mas sim um despertar para a realidade angustiante dessa morte. O que se produz – no sonho – e faz com que o pai desperte é o real da morte do filho, que está queimando na realidade pelo fogo. O real invade o sonho e produz o despertar. O acordar do pai, adverte Lacan, é em si mesmo o lugar do trauma, trata-se do despertar para a realidade traumática da morte, sendo o trauma a modalidade pela qual o real se apresenta para o sujeito. Na compulsão à repetição, encontra-se o *Zwang* (pressão) freudiano, tributário de um real que golpeia ao acaso. Lacan é pontual ao localizar a repetição ao lado do inusitado, do que golpeia e que, como no sonho, faz despertar. É assim que o real, trazido pela poesia, produz o despertar de todos nós. Incômodo explicitado por Celan, ao dizer, parafraseando Marina Tsvétaïeva, que “todos os poetas são judeus”.

Ao tomar como ponto de partida a noção de trauma, para poder refletir sobre o excessivo dessa condição, considere haver, nesse excesso, um inassimilável e um irrepresentável. E percorrendo os caminhos que nos conduziram ao conceito de compulsão à repetição, foi possível concluir que o trauma é da ordem de uma “antecipação”, ou seja, ocorre cedo demais para ser assimilado pelo psiquismo, instaurando um descompasso entre o acontecimento e a sua significação. Impõe-se a necessidade de um tempo de latência, um tempo em suspenso, uma estrutura de espera, para o processamento do

acontecimento, como Freud (1981 [1939]) explicitou em “Moisés e o monoteísmo”. Vemos que a noção de temporalidade se dá não seguindo uma sequência cronológica, mas sim a partir de um processamento lógico, no qual estão implicados “antecipação” e “posterioridade” como princípios de funcionamento que organizam a temporalidade do inconsciente.

Em “Moisés e o monoteísmo”, a característica principal do trauma seria “o adiamento ou a incompletude do que se sabe”. Nessa nova formulação, o que caracteriza o traumático reside, essencialmente, em um saber que não se apresenta como saber, havendo uma suspensão temporal. Podemos fazer, inclusive, uma aproximação, “traçar um meridiano”, entre esse tempo de suspensão e os postulados lacanianos em “O Seminário sobre *A carta roubada*”. Há um intervalo, um tempo em que a carta-letra não chega a seu destino. Trata-se de um adiamento, pois aquilo que se sabe só poderá advir num tempo posterior. O trauma instaura essa suspensão “entre aquilo que se vê e aquilo que se sabe”, exigindo um segundo tempo para o retorno do recalcado. Há, então, uma fratura no saber e uma impossibilidade de representação instituída pelo acontecimento traumático. É importante destacar que um acontecimento pode ser considerado traumático somente em um segundo tempo (e não *a priori*), quando é dado um sentido traumático às vivências anteriores. Em “Moisés e o monoteísmo”, Freud (1981 [1939]) o indica em relação à religião judaica e à questão do assassinato do pai, o líder Moisés, denominando esse intervalo como “latência”. Freud aponta para o *recalcamento* como operador desse intervalo entre o primeiro e o segundo acontecimento.

Em Paul Celan, podemos conceber seu *Discurso de Bremen*, de 1958, como um efeito, mesmo uma resposta, uma proposição clara do estabelecimento de um compromisso ético de enfrentamento ao antissemitismo recrudescente. Esse enfrentamento, que se deu *a posteriori*, pode ser aproximado a um dos efeitos do trauma, conforme Freud (1981 [1939]) esclareceu no terceiro ensaio de “Moisés e o monoteísmo”. Poderia representar um dos “efeitos positivos” do trauma, ou seja, são efeitos que provêm da fixação e da compulsão à repetição e decorrem de uma tentativa de colocar o trauma em ação novamente, recordando a vivência esquecida, para torná-la real novamente. A escrita é a forma como Celan coloca novamente em ação o indizível e inassimilável. Não seria mais possível escrever sem que essa escrita fosse rigorosa e concisa. A ideia de concisão estabelece, precisamente, o contraponto necessário ao excessivo. Por isso, como anunciado em *Der Meridian* (1960), não se trata mais de uma arte de “marionetes” e

“arames”, trata-se de fazer emergir uma “antipalavra” (*Gegenwort*): uma palavra que corte o gozo mortífero. Uma palavra de risco, como “Viva o Rei!”, pronunciada em plena queda da monarquia. Essa é, precisamente, a palavra poética: palavra que desperta.

A palavra quer ser dita, “quer brilhar”, vem pela noite, trata do obscuro – alude ao sono, ao sonho e ao despertar. É como se a palavra estivesse ali em suspenso (*en souffrance*), em espera, e a poesia fosse a abertura para a produção de um encontro, inusitado, com o real. A repetição, na poética celaniana, vai em direção ao esvaziamento de sentido, deixando cair a letra como um resto. Queda do semblante, como é possível presentificar em seus poemas finais.

O poema *Keine Sandkunst mehr* (Não mais arte de areia, 1967), finaliza com o endereçamento rumo à neve e a própria linguagem se desfaz. Repetição que finaliza em letra, em som, tocando o real. O poeta produz em ato um esvaziamento, escavado na língua. Nesse desfiladeiro, se dá o descentramento tanto do sentido como do autor e do leitor, fazendo com que a *letra* se precipite no intervalo entre o familiar da língua e o desconhecido – estranho/estrangeiro – do sujeito. Os poemas, escritos nos últimos anos de vida de Celan, dialogam com diferentes línguas, fazendo surgir a dimensão do estrangeiro.

Escritos que buscam o leitor, o interlocutor, o *completamente Outro*, para encontrar o aberto. Uma letra que traça um litoral. A letra em sua operação acaba produzindo um enodamento, uma circunscrição, quase disse uma *circuncisão*, já que se trata de corte, operação simbólica e real, traçada no corpo do texto. Destaque feito à palavra como *Gegenwort*, ou seja, palavra-corte, palavra que o poeta instaura para “romper o arame”. Tecendo um lenço-texto para circunscrever a dor da perda, para buscar circunscrever o inominável, o incognoscível da morte, desenhando uma borda onde era o total aberto, o desconhecido como estranho ameaçador.

A travessia do texto freudiano *Das Unheimliche*, de 1919, não é sem consequências, já que nos confronta com toda a problemática do estranho-familiar, do estrangeiro de si mesmo que é, como vimos, o encontro com o Outro, completamente Outro, o “corpo estranho” do trauma. No livro *Sprachgitter* (Grade verbal), publicado em 1959, Celan enuncia toda a dificuldade que se dá em relação a esse encontro com o outro, o estrangeiro. Nessa época, ele faz uma espécie de grade de palavras em que havia uma correspondência das palavras que ele escrevia em alemão, nos poemas, para possíveis versões para o idioma francês. Havia um diálogo que se dava com sua esposa Gisèle. Ele criara essa “grade verbal” para que ela pudesse ler seus poemas (CELAN;

CELAN-LESTRANGE, 2001). Nesse movimento, ele indica precisamente que há um impossível no encontro com o outro, representado nessa grade de palavras, grade de linguagem. Há um impossível que concerne à própria linguagem, local ao mesmo tempo de estranhamento e de familiaridade. Estranho, precisamente, por causa do familiar recalçado.

Nesse sentido, a escrita, como uma forma de desenhar a realidade traumática, encontra sua eficácia e, ao mesmo tempo, seu limite. O esforço de Celan em dizer o indizível permanece como potência. Seu ato se transmite além de si mesmo. O que permite entendermos que a notícia que ele traz não é uma “boa nova”, uma *Botschaft*.¹ “Vivemos sob céus sombrios e... existem poucos seres humanos. Talvez por isso existam também tão poucos poemas” (CELAN, 2009, p. 166), diz Celan em carta a Hans Bender em 18 de maio de 1960. A palavra poética é aquela que nos traz a “má notícia”, indica o “mal-estar”, a ideia da morte, da guerra, do extermínio que o homem faz com o homem. A palavra poética é ela mesma traumática. Mas ela segue escrevendo, sempre, e, paradoxalmente, por ser portadora do indizível, ela “não cessa de não se escrever”. Ao trazer o estrangeiro dentro de seus poemas, Celan não deixa de se confrontar e de nos confrontar com o real da morte. Esse é o desafio da sua escrita que fala de sombras, fala e transmite a obscuridade, num exercício feito na linguagem e com a própria linguagem, ela mesma um estrangeiro.

¹ A palavra alemã *Botschaft* foi empregada no poema *Schwarze Flocken* (Flocos negros, 1943), que trata da mensagem trazida pelo outono, contendo o anúncio da morte do pai, no verso: “*der Herbst unter mönchischer Kutte / Botschaft brachte auch mir*” [“o outono sob o hábito do monge / uma mensagem também me trouxe”]. No Evangelho, a palavra *Botschaft* tem o sentido de boa nova. No entanto, a notícia contida no “hábito do monge” daquele outono não é uma “boa nova”, mas sim vem anunciar a perda.

REFERÊNCIAS

DE PAUL CELAN

CELAN, Paul. *Poemas*. Tradução de Flávio René Kothe. Coleção Tempo poesia – 14. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro Ltda, 1977.

_____. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Beda Allemann; Stefan Reichert (Hrsg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

_____. *Briefe an Hans Bender*. München: Ed. De Volker Neuhaus, 1984.

_____. *Hermetismo e hermenêutica: Paul Celan – Poemas II*. Introdução, tradução, comentários e organização de Flávio René Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985.

_____. *Sete rosas mais tarde. Antologia poética*. Seleção, tradução e interpretação de João Barrento e Yvette Centeno. 2. ed. Lisboa: Centeno, 1996.

_____. *A morte é uma flor – poemas do espólio*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998a.

_____. *Choix de poèmes*. Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Gallimard, 1998b.

_____. *De seuil en seuil [Von Schwelle zu Schwelle]* Édition bilingue. Traduit de l'allemand par Valérie Briet. Paris: Christian Bourgois, 1991.

CELAN, Paul; CELAN- LESTRANGE , Gisèle. *Correspondance (1951-1970), avec un choix de letters de Paul Celan à son fils Eric. I – Lettres*. Ed. Bertrand Badiou; Eric Celan. Paris: Seuil, 2001.

CELAN, Paul; CELAN-LESTRANGE, Gisèle. *Correspondance (1951-1970), avec un choix de letters de Paul Celan à son fils Eric. II – Commentaires et Illustrations*. Ed. Bertrand Badiou; Eric Celan. Paris: Seuil, 2001.

_____. Allocution de Brême (1958). In : *Le Méridien & Autres Proses*. Édition bilingue. Traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay. Paris: Seuil, 2002.

_____. Le Méridien (1960). In : *Le Méridien & Autres Proses*. Édition bilingue. Traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay. Paris: Seuil, 2002.

_____. *Le Méridien & Autres Proses*. Édition bilingue. Traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay. Paris: Seuil, 2002.

_____. *Reverse du souffle [Atemwende]*. Traduit de l'allemand et annoté par Jean-Pierre Lefebvre. Éditée par Bertrand Badiou. Édition bilingue. Paris: Seuil, 2003.

_____. *Die Gedichte*: Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

_____. *Mikrolithen sinds, Steinchen*. Die Prosa aus dem Nachlaß. Eds. Barbara Wiedemann; Bertrand Badiou. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

_____. *Correspondence 1965-1970 de Paul Celan et Ilana Shmueli*. Traduit de l'allemand par Bertrand Badiou. Paris: Seuil, 2006.

CELAN, Paul; SACHS, Nelly. *Correspondencia*. Edición de Barbara Wiedemann, traducción de Antonio Javier Bueno Tubía. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

_____. *Cristal*. Seleção e tradução Claudia Cavalcanti. Edição bilíngue. 1ª Reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2009.

CELAN, Paul; BACHMANN, Ingeborg. *Le temps du cœur – correspondance (1948-1967)*. Traduit de l'allemand par Bertrand Badiou. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

_____. *Todesfuge*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE> Acessos em: 30.09.2012 e 11.04.2013.

SOBRE PAUL CELAN

BARRENTO, João. Paul Celan: hermetismo, hermenêutica e tradução. In: _____. *O arco da palavra* – ensaios. São Paulo: Escrituras, 2006.

BARROS, José Eduardo Marques de. *Passagens ao Poético* – A Correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange. Orientadora: Prof^a Dra. Vera Lúcia de Oliveira Lins. 2006. 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BOLLACK, Jean. *Dichtung wieder dichtung* – Paul Celan und die Literatur. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006.

_____. *L'écrit* – Une poétique das l'oeuvre de Celan. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

CAVALCANTE, Ania. Os poemas de Paul Celan escritos no campo de trabalho forçado de Tăbărești, 1943-1944. Disponível em: <http://www.rumootolerancia.fflch.usp.br/node/1305> Acesso em: 08.06.2009.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. Relação, sentido e verdade na obra de Paul Celan. XI Congresso Internacional da ABRALIC – *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: www.abralic.org.br/anais/cong2008/.../MAURICIO_CARDOZO.pdf Acesso em: 29.09.2013.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. A obscuridade do poético em Paul Celan. *Pandaemonium ger.* [online]. 2012, vol.15, n.19, pp. 82-108. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1982-88372012000100005> Acesso em: 29.09.2013.

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

_____. Paul Celan – A linguagem destruída. *Folha de São Paulo*, 1973. Disponível em: <http://64.233.163.132/search?q=cache:pk4kPxwrB14J:almanaque.folha.uol.com.br/carone2.htm+Paul+Celan%5CModesto+Carone+Banco+de+>

Dados+Folha&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br Acesso em: 22.09.2009.

DERRIDA, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galiléé, 1986.

EMMERICH, Wolfgang. *Paul Celan*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2004.

FELSTINER, John. *Paul Celan – poeta, sobrevivente, judeu*. Tradução de Carlos Martín y Carmen Gonzáles. Madrid: Trotta, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou Eu, quem és Tu? – comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2005.

HARBUSCH, Ute. Arte, poesia e tradução em Paul Celan – pensar Mallarmé até as últimas consequências. Tradução de Vera Lúcia de Oliveira Lins. In: *Revista Alea – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. v. 3, n. 2, dez. 2001.

IBARLUCÍA, Ricardo. Simiente de lobo – Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 21/22, p. 131-150, 1998/1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731999000100011&lng=en&nrm=iso Acesso em: 25.01.2011.

LAUTERWEIN, Andréa. *Paul Celan*. Paris: Éditions Belin, 2005.

LINS, Vera. Paul Celan, na quebra do som e da palavra – poesia como lugar de pensamento. In: *Poesia e Crítica – uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, 23-34.

NOUSS, Alexis. *Paul Celan – Les lieux d’un déplacement*. Lormont, Fr: Le Bord de L’eau Éditions, 2010.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. “A dor dorme com as palavras” – a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. Orientador: Prof. Dr. Georg Otte. 2007. 207 f. Dissertação (Mestrado

em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

STIEHLER, Heinrich. Flocons noirs. Traduit de l'allemand par Fernand Cambon. In: *Paul Celan. Europe – Revue littéraire mensuelle*. Paris, n. 861-862, janvier-février 2001, p. 30-37.

SZONDI, Peter. *Estudios sobre Celan*. Tradução de Arnau Pons. Madrid: Trotta, 2005.

WIEDEMANN, Barbara. Einzelkommentare. In: _____. *Paul Celan "Todesfuge" und andere Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

GERAL

ABRAHAM, Karl. In: FREUD, Sigmund; FERENCZI, Sándor; ABRAHAM, Karl; SIMMEL, Ernst; JONES, Ernest. *Psycho-analysis and the war neuroses*. London: The International Psycho-analytical Press, 1921.

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade (1955). In: _____. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Dialética negativa* (1966). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Teoria estética* (1970). Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006.

_____. *Minima Moralia*. Paris: Payot, 1983.

ALMOYNA, Júlio M. *Dicionário de espanhol-português*. Rio de Janeiro: Porto, s/d.

ALTOUNIAN, Janine. Terror e esquecimento – a literatura como salvação da figura do pai. Trad. e rev. Alice de Barros Arruda. In: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (orgs.). *A escrita como experiência de passagem*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2012, 229-242.

ANDRÈS, Mireille. Outro, O. In: KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise – O legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, 385-387.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris: Gallimard, 1920.

ARISTÓFANES. *As nuvens*. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

BÍBLIA SAGRADA. 38. ed. São Paulo: Vozes e Santuário, 1982.

BOIS, Y.-A.; KRAUSS, R. *L'Informe – mode de l'emploi*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1996.

BRECHT, Bertolt. *Poemas e canções*. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BREUER, Joseph; FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos (1893). In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Com comentário e notas de James Strachey. Tradução dirigida por Jayme Salomão. v. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Estudos sobre a histeria (1893-95). In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Com comentário e notas de James Strachey. Tradução dirigida por Jayme Salomão. v. II. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BÜCHNER, Georg. *Werke und Briefe*. Munique/Viena: Carl Hanser Verlag, 1984.

BÜCHNER, Georg. *Lenz*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2006.

CALDAS, Heloisa; BARROS, Rita Manso de. Escrita, feminino e letra. In: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (orgs.). *A escrita como experiência de passagem*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2012, 195-204.

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático – Freud, Lacan e a ética da memória. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, 111-136.

CACCIARI, Massimo. *L'ange nécessaire*. Traduit par M. Raiola. Paris: Bourgois, 1988.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

COIXET, Isabel. *A vida secreta das palavras*. 115 min., color, 35 mm. Madrid: El Deseo S.A., Hotshot Films, 2005.

DUDEN – *Deutsches Universal Wörterbuch*. Disponível em: <http://www.duden.de>

ELIA, Luciano. *Corpo e sexualidade em Freud e Lacan*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Uapê, 1995.

ENRIQUEZ, Eugène. O judeu como figura paradigmática do estrangeiro. In: KOLTAI, Caterina (org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta: FAPESP, 1998.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise ou as vicissitudes do ensino. In: Netrovski, Arthur; Seligmann-Silva, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, 13-71.

FERENCZI, Sándor. In: FREUD, Sigmund; FERENCZI, Sándor; ABRAHAM, Karl; SIMMEL, Ernst; JONES, Ernest. *Psycho-analysis and the war neuroses*. London: The International Psycho-analytical Press, 1921.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 9. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1957.

FREUD, Sigmund. As neuropsicoses de defesa (1894). In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Com comentário e notas de James Strachey. Tradução dirigida por Jayme Salomão. v. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Proyecto de una psicología para neurologos (1895[1950]). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. La interpretación de los sueños (1900). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. El delirio y los sueños en la “*Gradiva*” de W. Jensen (1907). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. El poeta y los sueños diurnos (1908). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico (1911). In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud – Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. v.1. Coordenação geral da tradução Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

_____. Consejos al médico em el tratamiento psicoanalítico (1912). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. Conferencias de introducción al psicoanálisis (continuación) – Parte III – Doctrina general de las neurosis (1917 [1916-1917]) – 18^a conferencia – La fijación al trauma, lo inconsciente. In: *Obras Completas Sigmund Freud*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José Etcheverry. v. 16. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.

_____. Lecciones introductorias al psicoanálisis – Lección XVIII – La fijación al trauma – Lo inconsciente (1917). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. Conferências introdutórias sobre psicanálise – Parte III – Conferência XVIII – Fixação em traumas – o inconsciente (1917a). v. XVI. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição*

Standard Brasileira. Com comentário e notas de James Strachey. Tradução dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Conferências introdutórias sobre psicanálise – Parte III – Conferência XXIV – O estado neurótico comum (1917b). In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Com comentário e notas de James Strachey. Tradução dirigida por Jayme Salomão. v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Una dificultad del psicoanálisis (1917 [1916]). In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José Etcheverry. v. 17. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.

_____. Linhas de progresso na terapia psicanalítica (1919 [1918]). In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Com comentário e notas de James Strachey. Tradução dirigida por Jayme Salomão. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Introdução à A psicanálise e as neuroses de guerra (1919). In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Com comentário e notas de James Strachey. Tradução dirigida por Jayme Salomão. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Introduccion al Simposio sobre las Neurosis de Guerra (1919a). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. Lo siniestro (1919b). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. Mas alla del principio del placer (1920). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. Dostoievski y el parricidio (1928). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis – Lección XXXI – Disección de la personalidad psíquica (1933). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. El porqué de la guerra (1932-1933). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. Un comentario sobre el antisemitismo (1938). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

_____. Moises y la religion monoteista – tres ensayos (1939). In: *Obras Completas*. 4. ed., v. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

FUKS, Betty. *Freud e a Judeidade – a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In:_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

GALEANO, Eduardo. *Tejidos – Antologia*. Barcelona: Editorial Octaedro, 2001.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. In: *Alea*. v. 5. n. 1. Rio de Janeiro, jan/jun, 2003, 61-69.

GUELLER, Adela S. A necessidade do acidente – Lacan e a questão do trauma. In: FRANÇA, Maria Olympia et al. (orgs.). *Trauma psíquico – uma leitura psicanalítica e filosófica da cultura moderna*. São Paulo: SBPSP, 2005.

HANNS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

HARARI, Roberto. *La repeticion del fracasso*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta* (1947). Vários tradutores, sob a coordenação de Irene Borges Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOFFMANN, E. T. A. *O homem da areia* (1817). Organizador Fernando Sabino. Tradutor Ary Quintela. Coleção Novelas Imortais. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

JONES, Ernest. War shock and Freud's theory of the neuroses. In: FREUD, Sigmund; FERENCZI, Sándor; ABRAHAM, Karl; SIMMEL, Ernst; JONES, Ernest. *Psycho-analysis and the war neuroses*. London: The International Psycho-analytical Press, 1921.

KENTRIDGE, William. *Fortuna*. Curadoria Lilian Tone. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

KOLTAI, Caterina. *Política e psicanálise. O estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 2000.

KOFMAN, Sarah. *L'enfance de l'art – une interprétation de l'esthétique freudienne*. 3. ed. Paris: Éditions Galilée, 1985.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1997.

LACAN, Jacques. O Simbólico, o Imaginário e o Real (1953). In: *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. O Seminário. Livro 1. *Os escritos técnicos de Freud* (1953-1954). 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. O Seminário. Livro 2. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1954-1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. O seminário sobre *A carta roubada* (1955). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. O Seminário. Livro 3. *As psicoses* (1955-1956). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. La instancia de la letra em el inconsciente o la razón desde Freud (1957). In: *Escritos*. 12. ed. México, España, Argentina, Colombia: Siglo Veinteuno, 1984.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. O Seminário. Livro 7. *A ética da psicanálise* (1959-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. Seminário 1961-1962. *A Identificação*. Tradução de Ivan Corrêa e Marcos Bagno. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003. Publicação para circulação interna.

_____. O Seminário. Livro 11. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. O Seminário. Livro 16. *De um Outro ao outro* (1968-1969). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. O Seminário. Livro 17. *O avesso da psicanálise* (1969-1970). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. O Seminário. Livro 18. *De um discurso que não fosse semblante* (1971). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. O Seminário. Livro 19. *... ou pior* (1971-1972). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

_____. O Seminário. Livro 20. *Mais ainda* (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *A terceira* (1974). Disponível em: http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=jlacan031105_2 Acesso em: 08.09.2012.

_____. Seminário 1975. *RSI*. Inédito.

_____. O Seminário. Livro 23. *O Sinthoma* (1975-1976). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LACHAUD, Denise. A repetição. In: *Che vuoi?* Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan, (1), 1986, 101-117.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LAPLANCHE, Jean. Interpretar (com) Freud. In: *Teoria da sedução generalizada e outros ensaios*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988, 21-32.

_____. *Novos fundamentos para a psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LECLAIRE, Serge. *Etat des lieux de la psychanalyse*. Paris: Albin Michel, 1991.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* (1958). Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *Os afogados e os sobreviventes – Os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MEZAN, Renato. Pesquisa teórica em psicanálise. In: *Psicanálise e universidade*. São Paulo: PUC – Núcleo de Psicanálise, 1994, 51-75.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NAUROSKI, Sílvia Aparecida. *Caminho poético e a experiência do holocausto na obra de Rose Ausländer*. Orientadora: Prof^ª Dra. Eloá di Pierro Heise. 2007. 207 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NOUSS, Alexis. A tradução: no limiar. In: *Alea*. Rio de Janeiro, v. 14/1, p. 13-34, jan-jun 2012.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Lisboa: Nova Aguilar, 1995.

POE, Edgar Allan. A carta roubada (1845). In: *O mistério de Marie Roget*. Rio de Janeiro: Vecchi, s.d.

REGO, Claudia de Moraes. Ana Cristina Cesar – uma carta nem sempre chega a seu destino. *Letra Freudiana – Do sintoma ao sinthoma*. Rio de Janeiro, n. 17/18, p. 103-109, 2005.

RICŒUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

RINALDI, Doris. A invenção do real – sobre escrita e psicanálise. In: AGUIAR, Fernando; GUIMARÃES, Beatriz (orgs.). *Interfaces em psicanálise e escrita*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008, 39-51.

ROBERT, Paul. *Le Robert de poche plus*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2010.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUBIÃO, Laura. A comédia e a ruptura dos semblantes – notas sobre “As nuvens”, em *Lituraterra. Ágora*. Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul/dez 2006, 259-271.

RUDGE, Ana Maria. *Trauma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. Trauma e temporalidade. *Revista Latino-Americana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo: Escuta, vol. 7, n. 4, dez 2003, 102-116.

SCHOLEM, Gershom. *Von der mystischen Gestalt der Gottheit – Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*. Zürich: Rhein-Verlag, 1962.

SÉDAT, Jacques. Perlaborar. In: KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise – O legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, 431-432.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Sobre a passagem do registro da cordialidade para o da hostilidade: o caso Paul Celan – Claire Goll. In: *Letras*. Santa Maria: PPGL/UFMS, n. 32, jan/jun 2006, p. 133-144.

SILVEIRA BUENO, Francisco da. *Minidicionário da língua portuguesa*. Ed. rev. e atual. São Paulo: FTD, 2000.

SIMMEL, Ernst. In: FREUD, Sigmund; FERENCZI, Sándor; ABRAHAM, Karl; SIMMEL, Ernst; JONES, Ernest. *Psycho-analysis and the war neuroses*. London: The International Psycho-analytical Press, 1921.

SOUSA, Edson Luis André de. *Temps et répétition: les paradoxes de la répétition* – Contribution Psychanalytique a l'étude critique de l'écriture poétique de Thomas Stearns Eliot – Professeur Pierre FEDIDA, directeur de thèse. Paris: Université de Paris VII, 1992-1993.

_____. Repetição, compulsão à. In: KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise* – O legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, 448-453.

SOUZA, Neusa Santos. O estrangeiro – nossa condição. In: KOLTAI, Caterina (org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta: FAPESP, 1998.

STRAUSS, Leo. *Persecution and the Art of Writing* (1952). Chicago: London: The University of Chicago Press, 1988.

WIESEL, Elie.
<http://www.chabad.org.br/biblioteca/artigos/elie_wiesel/home.html>
Acesso em: 07.06.2009.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!* São Paulo: Boitempo, 2003.

ANEXOS

ANEXO 1: Poemas originais em alemão

DIE MUTTER (1939)

DIE MUTTER, lautlos heilend, aus der Nähe,
die uns mit abendschwachen Finger streift,
macht uns die Lichtung trauter, wie dem Rehe,
das atemholend Morgenwind begreift.

Wir treten schmiegsam in die Lebenskreise
und sie muß da sein, läutern wie der Tod,
der uns die Nächte hinhält und die Reise
beschleunigt manchmal, wenn Gewitter droht

WINTER (1942-43)

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
Verscheucher...
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 hängt zuweilen eine Rosenstunde.
Verlöschend. Eine. Immer eine...
Was wär es, Mutter: Wachstum oder Wunde -
versank ich mit im Schneewehn der Ukraine?

SCHWARZE FLOCKEN (1943)

Schnee ist gefallen, lichtlos. Ein Mond
 ist es schon oder zwei, daß der Herbst unter
 mönchischer Kutte
 Botschaft brachte auch mir, ein Blatt aus
 ukrainischen Halden:

“Denk, daß es wintert auch hier, zum
 tausendstenmal nun
 im Land, wo der breiteste Strom fließt:
 Jaakobs himmlisches Blut, benedeiet von Äxten...
 O Eis von unirdischer Röte – es wadet ihr Hetman
 mit allem
 Troß in die finsternden Sonnen... Kind, ach ein
 Tuch,
 mich zu hüllen darein, wenn es blinket von
 Helmen,
 wenn die Scholle, die rosige, birst, wenn schneeig
 stäubt das Gebein
 deines Vaters, unter den Hufen zerknirscht
 das Lied von der Zeder...
 Ein Tuch, ein Tüchlein nur schmal, daß ich wahre
 nun, da zu weinen du lernst, mir zur Seite
 die Enge der Welt, die nie grünt, mein Kind,
 deinem Kinde!”

Blutete, Mutter, der Herbst mir hinweg, brannte
 der Schnee mich:
 sucht ich mein Herz, daß es weine, fand ich den
 Hauch, ach des
 Sommers,
 war er wie du.
 Kam mir die Träne. Webt ich das Tüchlein

TODESFUGE (1944-45)

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 im 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
 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein
 Grab in der Erde
 er befiehlt uns spielt 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 im 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 Spaten 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 süßer 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

DER SAND AUS DEN URNEN (1946)

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens
Vor jedem der wehenden Tore blaut dein
enthaupteter
Spielmann.
Er schlägt dir die Trommel aus Moos bitterem
Schamhaar;
mit schwärender Zehe malt er im Sand deine
Braue.
Länger zeichnet er sie als sie war, und das Rot
deiner
Lippe.
Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz

IN ÄGYPTEN (1948)

Du sollst zum Aug der Fremden sagen: Sei das
Wasser.
Du sollst, die du im Wasser weißt, im Aug der

Fremden suchen.
 Du sollst sie rufen aus dem Wasser: Ruth! Noëmi!
 Mirjam!
 Du sollst sie schmücken, wenn du bei der
 Fremden liegst.
 Du sollst sie schmücken mit dem Wolkenhaar der
 Fremden.
 Du sollst zu Ruth und Mirjam und Noëmi sagen:
 Seht, ich schlaf bei ihr!
 Du sollst die Fremde neben dir am schönsten
 schmücken.
 Du sollst sie schmücken mit dem Schmerz um
 Ruth, um Mirjam und Noëmi.
 Du sollst zur Fremden sagen:
 Sieh, ich schlief bei diesen!

CORONA (1948)

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir
 sind Freunde.
 Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren
 sie gehn:
 die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag
 im Traum wird geschlafen,
 der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der
 Geliebten:
 wir sehen uns an,
 wir sagen uns Dunkles,
 wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
 wir schlafen wie Wein in der Muscheln,
 wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns
 zu von der Straße:
 es ist Zeit, daß man weiß!
 Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
 daß der Unrast ein Herz schlägt.
 Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.

AUF REISEN (1948)

Es ist eine Stunde, die macht dir den Staub zum
Gefolge,
dein Haus in Paris zur Opferstatt deiner Hände,
dein schwarzes Aug zum schwärzesten Auge.

Es ist ein Gehöft, da hält ein Gespann für dein
Herz.
Dein Haar möchte wehn, wenn du fährst – das ist
ihm
verboten.
Die bleiben und winken, wissen es nicht.

KRISTALL (1950)

Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund
Nicht vorm Tor der Fremdling
nicht in Aug die Träne.

Sieben Nächte höher wander Rot zu Rot,
sieben Herzen tiefer pocht die Hand aus Tor,
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.

ZÄHLE DIE MANDELN (1952)

Zähle die Mandeln,
zähle, was bitter war und dich wachhielt,
zähl mich dazu:

Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst und
niemand dich ansah,
ich spann jenen heimlichen Faden,
an dem der Tau, den du dachtest,
hinunterglitt zu den Krügen,
die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand,
behütet.

Dort erst tratetest du ganzin den Namen, der dein
ist,
schritttest du sicheren Fußes zu dir,

schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl
deines Schweigens,
stieß das Erlauschte zu dir,
legte das Tote den Arm auch um dich,
und ihr ginget selbdritt durch den Abend.

Mache mich bitter.
Zähle mich zu den Mandeln.

NACHTS (1952)

Nachts, wenn das Pendel der Liebe schwingt
zwischen Immer und Nie,
stösst dein Wort zu den Monden des Herzens
und dein gewitterhaft blaues
Aug reicht der Erde den Himmel.

Aus fernen, aus traumgeschwärmtem
Hain weht uns an das Verhauchte,
und das Versäumte geht um, gross wie die
Schemen der Zukunft.

Was sich nun senkt und hebt,
gilt dem zuinnerst Vergrabnen:
blind wie der Blick, den wir tauschen,
küsst es die Zeit auf den Mund.

DIE WINZER (1953)

Sie herbsten den Wein ihrer Augen,
sie keltern alles Geweinte, auch dieses:
so will es die Nacht,
die Nacht an die sie gelehnt sind, die Maurer,
so forderst der Stein,
der Stein, über den ihr Krückstock dahinspricht
ins Schweigen der Antwort –
ihr Krückstock, der einmal,
einmal im Herbst,
wenn das Jahr zum Tod schwilt, als Traube,
der einmal durchs Stumme hindurchspricht, hinab
in den Schacht des Erdachten.

Sie herbsten, sie keltern den Wein,

sie pressen die Zeit wie ihr Auge,
 sie kellern das Sickernde ein, das Geweinte,
 im Sonnengrab, das sie rüsten
 mit nachstarker Hand:
 auf dass ein Mund danach dürste, später –
 ein Spätmund, ähnlich dem ihren:
 Blindem entgegengekrümmt und gelähmt –
 ein Mund, zu dem der Trunk aus der Tiefe
 emporschäumt, indes
 der Himmel hinabsteigt ind wächserne Meer,
 um fernher als Lichtstumpf zu leuchten,
 wenn endlich die Lippe sich feuchtet.

GRABSCHRIFT FÜR FRANÇOIS (1953)

Die beiden Türen der Welt
 stehen offen:
 geöffnet von dir
 in der Zwiernacht.

Wir hören sie schlagen und schlagen
 und tragen das ungewisse,
 und tragen das Grün in dein Immer.

MIT WECHSELNDEM SCHLUSSEL (1953)

Mit wechselndem Schlüssel
 schliesst du das Haus auf, darin
 der Schnee des Verschwiegenen treibt.
 Je nach dem Blut, das dir quillt
 aus Aug oder Mund oder Ohr,
 wechselt dein Schlüssel.
 Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort,
 das treiben darf mit den Flocken.
 Je nach dem Wind, der dich fortstösst,
 ballt um das Wort sich der Schnee.

VOR EINER KERZE

Aus getriebenem Golde, so
 wie du's mir anbefahlst, Mutter,
 formt ich den Leuchter, daraus

sie empor mir dunkelt inmitten
 splitternder Stunden:
 deines
 Totseines Tochter.

Schlank von Gestalt,
 ein Schmalere, mandeläugiger Schatten,
 Mund und Geschlecht
 umtanzt von Schlummergetier,
 entschwebt sie dem klaffenden Golde,
 steigt sie hinan
 zum Scheitel des Jetzt.

Mit nachtvergangnen
 Lippen
 sprech ich den Segen:

Im Namen der Drei,
 die einander befehlen, bis
 der Himmel hinabtaucht ins Grab der Gephüle,
 im Namen der Drei, deren Ringe
 am Finger mir Glänzen, sooft
 ich den Bäumen im Abgrund das Haar lös,
 auf dass die Tiefe durchrauscht sei von reicherer
 Flut -
 im Namen des ersten der Drei,
 der aufschrie,
 als es zu leben galt dort, wo vor ihr sein Wort
 schon gewesen,
 im Namen des zweiten, der zusah und weinte,
 im Namen des dritten, der weisse
 Steine häuft in der Mitte, -
 sprech ich dich frei
 von Amen, das uns übertäubt,
 vom eisigen Licht, das es säumt,
 da, wo es turmhoch ins Meer tritt,
 da, wo die graue, die Taube
 aufpickt die Namen
 diessets und jenseits des Sterbens:
 Du bleibst, du bleibst, du bleibst
 einer Toten Kind,
 geweiht dem Nein meiner Sehnsucht,
 vermählt einer Schrunde ser Zeit,
 vor die mich das Mutterwort führte,
 auf dass ein einziges Mal

erzitter die Hand,
die je und je mir ans Herz greift!

ANDENKEN (1954)

Feigengenährt sei das Hertz,
darin sich die Stunde besinnt
auf das Mandelauge des Toten.
Feigengenähr.

Schroff, im Anhauch des Meers,
die gescheirte
Stirne,
die Klippenschwester.

Und um dein Weisshaar vermehrt
des Vlies
der sömmernden Wolke.

SCHIBBOLETH (1955)

Mitsamt meinen Steinen,
den großgeweinten
hinter den Gittern,
schleiften sie mich
in die Mitte des Marktes,
dorthin,
wo die Fahne sich aufrollt, der ich
keinerlei Eid schwor.

Flöte,
Doppelflöte der Nacht:
denke der dunklen
Zwillingsröte
in Wien und Madrid.

Setz deine Fahne auf Halbmast,
Erinnerung.
Auf Halbmast
für heute und immer.

Herz:

gib dich auch hier zu erkennen,
 hier, in der Mitte des Marktes.
 Ruf's, das Schibboleth, hinaus
 in die Fremde der Heimat:
 Februar. No pasaran.

Einhorn:

du weißt um die Steine,
 du weißt um die Wasser,
 komm,
 ich führ dich hinweg
 zu den Stimmen
 von Estremadura.

SPRICH AUCH DU (1955)

Sprich auch du,
 sprich als letzter,
 sag deinen Spruch.

Sprich –
 Doch scheid das Nein nicht vom Ja.
 Gib deinem Spruch auch den Sinn:
 gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,
 gib ihm so viel,
 als du um dich verteilt weißt zwischen
 Mitternacht und Mittag und Mitternacht.

Blicke umher:
 sieh, wie's lebendig wird rings –
 Beim Tode! Lebendig!
 Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
 Wohin jetzt, Schattenentblößter, wohin?
 Steige. Taste empor.
 Dünner wirst du, unkenntlicher, feiner!
 Feiner: ein Faden,
 an dem er herabwill, der
 um unten zu schwimmen, unten,
 wo er sich schimmern sieht: in der Dünung

wandernder Worte.

ZUVERSICHT (1955)

Es wird noch ein Aug sein,
ein fremdes, neben
dem unsern: stumm
unter steinernem Lid.

Kommt, bohrt euren Stollen!

Es wird eine Wimper sein,
einwärts gekehrt im Gestein,
von Ungeweintem verstählt,
die feinste der Spindeln.

Vor euch tut sie das Werk,
als gäb es, weil Stein ist, noch Brüder.

SPRACHGITTER (1959)

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muss nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärst du wie ich.
Standen wir nicht
unter einem Passat?
Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:

zwei
Mundvoll Schweigen.

TENEBRÆ

Nah sind wir , Herr
nahe und greiffbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.
Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.

Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete Herr.
Wir sind nah.

BLUME (1957)

Der Stein.
Der Stein in der Luft, dem ich folgte.
Dein Aug, so blind wie der Stein.

Wir waren
Hände,
wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden
das Wort, das den Sommer heraufkam:
Blume.

Blume – ein Blindenwort.
Dein Aug und mein Aug:
sie sorgen
für Wasser.

Wachstum.
Herzwand um Herzwand
blättert hinzu.
Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer

schwingen im Freien.

ENGFÜHRUNG (1958)

*

VERBRACHT ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist –
bist zuhause. Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
klettern,
klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir.

*

Nirgends
fragt es nach dir –

Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen – er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen. Sie
sah nicht hindurch.

Sah nicht, nein,
redeten von
Worten. Keines
erwachte, der
Schlaf
kam über sie.

*

Kam, kam, Nirgends

fragt es –

Ich bins, ich,
ich lag zwischen euch, ich war
offen, war
hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem
gehorchte, ich
bin es noch immer, ihr
schlauft ja.

*

Bin es noch immer –

Jahre.
Jahre, Jahre, ein Finger
tastet hinab und hinan, tastet
umher:
Nahtstellen, fühlbar, hier
klafft es weit auseinander, hier
wuchs es wieder zusammen - wer
deckte es zu?

*

Deckte es

zu – wer?

Kam, kam.
Kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.
 Asche, Asche.
 Nacht.
 Nacht-und-Nacht. – Zum
 Aug geh, zum feuchten.

*

Zum
 Aug geh,
 zum feuchten –

Orkane.
 Orkane, von je,
 Partikelgestöber, das andre,
 du
 weißts ja, wir
 lasens im Buche, war
 Meinung.

War, war
 Meinung. Wie
 faßten wir uns
 an – an mit
 diesen
 Händen?

Es stand auch geschrieben, daß.
 Wo? Wir
 taten ein Schweigen darüber,
 giftgestillt, groß,
 ein
 grünes
 Schweigen, ein Kelchblatt, es
 hing ein Gedanke an Pflanzliches dran –

grün, ja
 hing, ja
 unter hämischem
 Himmel.

An, ja,
 Pflanzliches.

Ja.
 Orkane, Partikelgestöber, es blieb
 Zeit, blieb,
 es beim Stein zu versuchen – er
 war gastlich, er
 fiel nicht ins Wort. Wie
 gut wir es hatten:

Körnig,
 körnig und faserig. Stengelig,
 dicht;
 traubig und strahlig; nierig,
 plattig und
 klumpig; locker, ver-
 ästelt –: er, es
 fiel nicht ins Wort, es
 sprach,
 sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie
 schloß.

Sprach, sprach.
 War, war.

Wir
 ließen nicht locker, standen
 inmitten, ein
 Porenbau, und
 es kam.

Kam auf uns zu, kam
 hindurch, flickte
 unsichtbar, flickte
 an der letzten Membran,
 und
 die Welt, ein Tausendkristall,
 schoß an, schoß an.

*

Schoß an, schoß an.

Dann –

Nächte, entmischt. Kreise,
 grün oder blau, rote
 Quadrate: die

Welt setzt ihr Innerstes ein
 im Spiel mit den neuen
 Stunden. – Kreise,
 rot oder schwarz, helle
 Quadrate, kein
 Flugschatten,
 kein
 Meßtisch, keine
 Rauchseele steigt und spielt mit.

*

Steigt und
 spielt mit –

In der Eulenflucht, beim
 versteinerten Aussatz,
 bei
 unsern geflohenen Händen, in
 der jüngsten Verwerfung,
 überm
 Kugelfang an
 der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs
 neue: die
 Rillen, die

Chöre, damals, die
 Psalmen. Ho, ho-
 sianna.

Also
 stehen noch Tempel. Ein
 Stern
 hat wohl noch Licht.
 Nichts,
 nichts ist verloren.

Ho-
 sianna.

In der Eulenflucht, hier,
 die Gespräche, taggrau,
 der Grundwasserspuren.

*

(– – taggrau,
 der
 Grundwasserspuren –

Verbracht
 ins Gelände
 mit
 der untrüglichen
 Spur:

Gras.
 Gras,
 auseinandergeschrieben.)

IN EINS

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
 erwachtes Schibboleth. Mit dir,
 Peuple
 de Paris. *No pasarán*

Schäfchen zur Linken: er, Abadias,
 der Greis aus Huesca, kam mit den Hunden
 über das Feld, im Exil
 stand weiß eine Wolke
 menschlichen Adels, er sprach
 uns das Wort in die Hand, das wir brauchten, es
 war
 Hirten-Spanisch, darin,

im Eislicht des Kreuzers “Aurora”:
 die Bruderhand, winkend mit der
 von den wortgroßen Augen
 genommenen Binde – Petropolis, der
 Unvergessenen Wanderstadt lag
 auch dir toskanisch zu Herzen

Friede den Hütten!

TÜBINGEN, JÄNNER (1961)

Zur Blindheit über-
redet Augen.
Ihre – “ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes” –, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräche er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

(“Pallaksch. Pallaksch.”)

ICH HABE BAMBUS GESCHNITTEN (1963)

ICH HABE BAMBUS GESCHNITTEN:
für dich, mein Sohn.
Ich habe gelebt.

Diese morgen fort-
getragene Hütte, sie
steht.

Ich habe nicht mitgebaut: du
Weisst nicht, in was für
Gefässe ich den
Sand um mich her tat, vor Jahren, auf
Geheiss und Gebot. Der deine
Kommt aus dem Freien – er bleibt
Frei.

Das Rohr, das hier. Fuss fasst, morgen
 Steht es noch immer, wohin dich
 die Seele auch hinspielt im Un-
 gebundnen.

**IN DEN FLÜSSEN NÖRDLICH DER
 ZUKUNFT (1967)**

IN DEN FLÜSSEN NÖRDLICH DER
 ZUKUNFT
 werf ich das Netz aus, das du
 zögernd beschwerst
 mit von Steinen geschriebenen
 Schatten.

WEGGEBEIZT

WEGGEBEIZT vom
 Strahlenwind deiner Sprache
 das bunte Gerede des Anvidida
 das hunder
 züngige Meinpoema,
 gedicht, das Genicht.
 [...]
 Tief
 in der Zeitenschrunde,
 beim
 Wabeneis
 wartet, ein Atemkristall,
 unumstößliches
 Zeugnis.

KEINE SANDKUNST MEHR (1967)

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch,
 keine Meister.
 Nichts erwürfelt. Wieviel
 Stumme?
 Siebenzehn.

Deine Frage – deine Antwort.

Dein Gesang, was weiß er?

Tiefimschnee,
Iefimnee,
I – i – e.

VOR DEIN SPÄTES GESICHT (1967)

VOR DEIN SPÄTES GESICHT,
allein-
gängerisch zwischen
auch mich verwandelnden Nächten,
kam etwas zu stehn,
das schon einmal bei uns war, un-
berührt von Gedanken.

DU WARST MEIN TOD (1968)

DU WARST MEIN TOD:
dich konnte ich halten,
während mir alles entfiel.

EIN BLATT (1969)

EIN BLATT, baumlos,
für Bertolt Brecht:
Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt?

UND MIT DEM BUCH AUS TARUSSA

Все поэты жи́ды
Marina Zwetajewa

Vom
Sternbild des Hundes, vom
Hellstern darin und der Zwergleuchte,
die mitwebt

an erdwärts gespiegelten Wegen,

von
 Pilgerstäben, auch dort, von Südlichem, fremd
 und nachtfasernah
 wie unbestattete Worte,
 streunend
 in Bannkreis erreichter
 Ziele und Stelen und Wiegen.

Von
 Wahr- und Voraus- und Vorüber-zu-dir,
 von
 Hinaufgesagtem,
 das dort bereitliegt, einem
 der eigenen Herzsteine gleich, die man ausspie
 mitsamt ihrem unverwüstlichen
 Uhrwerk, hinaus
 in Unland und Unzeit. Von solchem
 Ticken und Ticken inmitten
 der Kies-Kuben mit
 der auf Hyänenspur rückwärts,
 aufwärts verfolgbar
 Ahnenreihe
 Derervom-
 Namen-und-Seiner
 Rundschlucht.

Von
 einem Baum, von einem.
 Ja, auch von ihm. Und vom Wald um ihn her.
 Vom Wald
 Unbetreten, vom
 Gedanken, dem er entwuchs, als Laut
 und Halblaut und Ablaut und Auslaut, skythisch
 zusammengereimt
 im Takt
 der Verschlagenen-Schläfe,
 mit
 geatmeten Steppenhalmen
 geschrieben ins Herz
 der Stundenzäsur – in das Reich,
 in der Reiche
 weitestes, in
 den Großbinnenreim

jenseits
 der Stummvölker-Zone, in dich
 Sprachwaage, Wortwaage, Heimatwaage
 Exil.

Von diesem Baum, diesem Wald.

Von der Brückenquader,
 von der
 er ins Leben hinüberprallte,
 flügge
 von Wunden, – vom
 Pont Mirabeau.
 Wo die Oka nicht mitfließt. Et quels
 amours! (Kyrillisches, Freunde, auch das
 ritt ich über die Seine,
 ritts übern Rhein.)

Von einem Brief, von ihm.
 Vom Ein-Breif, vom Ost-Brief. Vom harten,
 winzigen Worthaufen, vom
 unbewaffneten Auge, das er
 den drei
 Gürtelsternen Orions – Jakobsstab,
 du,
 abermals kommst du gegangen! –
 zuführt auf der
 Himmelskarte, die sich ihm aufschlug.

Vom Tisch, wo das geschah.

Von einem Wort, aus dem Haufen,
 an dem er, der Tisch,
 zur Ruderbank wurde, vom Oka-Fluß her
 und den Wassern.

Vom Nebenwort, das
 ein Ruderknecht nachknirscht, ins Spätsommerrohr
 seiner hellhörigen
 Dolle:

Kolchis.