

Diálogo inconcluso entre Paul Celan e Theodor W. Adorno

Mestre Mariana Camilo de Oliveira¹ (UFMG)

Resumo:

O conhecido "dictum" adorniano sobre a lírica após Auschwitz - presente no ensaio "Crítica cultural e sociedade" - e a poesia de Paul Celan são exaustivamente evocados, um em oposição ao outro. A afirmação de Adorno incide no fato de que o evento traumático, que escapa à malha simbólica, produz seu desconhecimento e impossibilita a representação lírica e, ainda, a própria atividade crítica. Celan, por sua vez, através de procedimentos poéticos, aproxima-se do irrepresentável utilizando o silêncio como modo de dizer. O "dictum", assim como o celebrado poema "Todesfuge", tiveram uso abusivo pela imprensa e crítica. No presente estudo pretende-se percorrer os encontros e desencontros da silenciosa e eloqüente conversa entre o poeta e filósofo (judeu Pequeno e judeu Grande, nas palavras de Paul Celan) que têm, de fato, desdobramentos diversos na obra de ambos e permitem uma reflexão sobre poesia e crítica em circunstâncias de violência indizível.

Palavras-chave: poesia, crítica, Shoah, Paul Celan, Theodor W. Adorno

Dem Menschen als Nachricht [...]
kann wohl nur Mensch als Schweigen
gegenübertreten.

Paul Celan¹

Introdução

O problema referente à poesia após Auschwitz consiste numa aporia inevitável para uma reflexão sobre estética e ética². O *locus* inaugural deste debate consiste no *dictum* adorniano sobre a questão e, desde então, tornou-se paradigmático o "diálogo" silencioso entre o filósofo Theodor W. Adorno e o poeta Paul Celan. O primeiro, em "Crítica cultural e sociedade", explicita a impossibilidade que a permeia a poesia que se articula com o real dos campos de concentração, que escapa à malha simbólica. O segundo, considerado um dos maiores poetas germanofônicos do século XX, especialmente a partir do poema "Todesfuge" ["Fuga da morte"], não somente torna possível a poesia após o ocorrido como evoca, nela, o horror dos campos, sendo o poeta um sobrevivente dos mesmos. Pretende-se, portanto, convocar alguns pontos de incidência, encontros e desencontros da estranha relação entre Celan e Adorno – destacadamente a recepção do poema "Todesfuge", o *Diálogo na montanha* de Paul Celan, o mencionado ensaio de Adorno, a breve retomada do *dictum* nas *Notas de Literatura* e a *Dialética Negativa*, para propor uma reflexão sobre o incontornável problema da poesia e crítica após a Shoah.

1 Poesia após Auschwitz

O poema "Todesfuge", de Paul Celan, que recebera sua forma definitiva em 1945 e que fora incluído nos dois primeiros livros do poeta, é fundamental para nosso debate. Trata-se, por certo, de um poema de teor testemunhal, elíptico e metonímico, dos campos de concentração. Constan, no mesmo, motivos que citam metonimicamente os campos como os "cabelos" "de ouro" e "de cinzas" e o "túmulo nos ares", bem como o conhecido oxímoro "leite negro" e o verso "a morte é um mestre que veio da Alemanha". O poema abarca a usurpação do canto dos internos por parte do mestre, diz Shoshana Felman. No entanto, constata a autora, algo da usurpação reproduziu-se inadvertidamente no próprio destino de "Todesfuge", prossegue, "cujo imenso sucesso e antologização entre os

¹ "Ao ser humano como informação [...] pode-se apenas confrontar o ser humano como silêncio". Tradução nossa.

² O presente artigo é subproduto de minha dissertação de Mestrado sobre o poeta Paul Celan recentemente defendida na Faculdade de Letras da UFMG. Registro meus agradecimentos ao meu orientador, Prof. Dr. Georg Otte.

germanófonos tornou rapidamente Celan semelhante a outro ‘mestre’ celebrado” (FELMAN, 2000. p. 48). Ute Harbusch afirma, referindo-se ao mesmo poema: trata-se um intento primeiro de descrição poética dos campos de concentração, conhecido por “quase todo aluno alemão” e que “na Alemanha pós-guerra freqüentemente serviu de alibi – 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). Celan reage a tal apropriação ao excluir “Todesfuge” de suas leituras em público nos anos 1960 e ao dizer que o poema deveria *permanecer consigo mesmo* (CELAN, 2005. p. 607). O poeta faz menções em cartas na quais afirma que “Todesfuge” não é composta através de princípios musicais e, ademais, que não se trata de “figura de linguagem”:

Leite negro da madrugada: não é nenhuma daquelas metáforas de genitivo, que nos é oferecida por nossos pretensos críticos, de forma a não irmos mais ao poema; isso não **mais** é figura de linguagem, oxímoro, é **realidade**.| Metáfora de genitivo = não, um nascer-umas-para-as-outras das **palavras** num momento de grande necessidade. (CELAN, 2005. p. 608. Grifo no original. Tradução nossa.)

Paul Celan reage, ainda, através de seus textos poetológicos e, sobretudo, de sua poesia, que se torna mais silenciosa e opaca, em radical experimento com a língua.

Nos anos 1950 a obra de Adorno não é desconhecida para Paul Celan, que já se interessava por seus ensaios. Adorno inclui em *Prismen [Prismas]*, 1955, o ensaio “Kulturkritik und Gesellschaft” [“Crítica cultural e sociedade”], escrito em 1949 e publicado pela primeira vez em 1951. O ensaio tem início com a antinomia flagrante na crítica cultural naquele período: “O crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal-estar” (ADORNO, 1998, p. 7). O crítico profissional, prossegue o filósofo, converte-se num mero “informante” (ou ainda, quando rebaixado, um propagandista ou censor) que apenas orienta sobre o mercado dos produtos espirituais e sob os quais recaem julgamentos que possuem uma ilusão de competência. Adorno atribui centralidade, em sua reflexão, ao caro conceito de *crítica*. É preciso lembrar que esta opõe-se, originalmente, tanto ao dogmatismo quanto ao ceticismo. Faz menção, também, ao fato de que os fascistas alemães proscreveram a palavra “Kritik” e a substituíram pelo “aguado conceito de *Kunstabetrachtung*” [“contemplação da arte”]. No fim do mesmo ensaio, Adorno traz à baila seu célebre *dictum*,:

Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa fiada. **A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.** (ADORNO, 1998, p. 26. Grifo nosso.)

Em conformidade com o *modus operandi* ensaísta, a passagem não recebe elucidação pormenorizada e faz-se suscetível a recepções diversas. Não parece ser evidente poder inferir do *dictum* se o que se tornou impossível é, estritamente, a poesia, ou esta tal como era concebida no período que precedeu a catástrofe; a *poiesis*, a criação e, assim sendo, qualquer intento de narrativa ou de articulação seria uma barbárie; ou ainda – e em evidência – a atividade crítica, uma vez que aquele ocorrido produz seu desconhecimento ou “corrói” a maneira de conhecer os motivos da impossibilidade e, portanto, seus esforços deparam-se com o mesmo paradoxo. Ao longo do ensaio, porém, nada parece nos autorizar a afirmar que Adorno necessariamente consideraria a poesia após Auschwitz uma continuação do mesmo, como foi recebido por parte da imprensa alemã. No entanto, a afirmação suscitou ampla e polêmica recepção, aproximável ao problema de leitura de “Todesfuge”. Ambos terminaram, curiosamente, por serem colocados em oposição. Assim, ora a poesia de Celan

comprovaria a ineficácia do *dictum* por ser, ela mesma, poesia após e sobre Auschwitz, ora a citação de Adorno seria usada como forma de desqualificar e criticar os poemas.

Os que se ocuparam dos pormenores desta relação destacam que o veredicto adorniano não poderia se referir ao poema “Todesfuge”. É, de fato, pouco provável que Adorno conhecesse o poema, uma vez que sua difusão ocorreu, de maneira efetiva, a partir de 1952, com a publicação de *Papoula e memória* (*Mohn und Gedächtnis*). (Cf. FELSTINER, 2002. p. 204 e IBARLUCÍA, 1998/1999. p. 138)

No entanto, a exploração feita pela imprensa alemã do *dictum* em articulação ao poema veio à tona. Em 1965, o ensaio adorniano é reeditado, e a revista *Merkur* relaciona-o diretamente ao poema “Todesfuge” agregando, ainda, um comentário do filósofo no qual o poema e todos os seus motivos, tudo isso seria “composto em refinada partitura. Não demonstrava, já, excessivo prazer na arte, no desespero que graças a ele voltava a ser bela?” (Citado por FELSTINER, 2002. p. 312). Em seguida, consta, no semanário *Die Zeit*, a reação de um leitor, que deplorava “a falta de compromisso ético com certas concepções da arte: converter Auschwitz em solo fértil para a arte, harmonizar em versos perfeitos o grito de morte dos sacrificados... essa beleza que Paul Celan extrai da degeneração nazista me parece questionável” (*Ibidem*). Celan responde com sarcasmo: “Mesmo quando, como anunciou um jornal em sua seção de cartas ao leitor, o que apresentei *sub specie calami* constitui um particular agradecimento aos assassinos de Auschwitz, agora na revista *Merkur*... que segue estritamente o pensamento de Adorno, sabe-se por fim onde há que procurar os bárbaros” (*Ibidem*).

2 Diálogo inacabado ou um silêncio que não é silêncio

No mês de julho de 1959, por intermediação de Peter Szondi, Celan fizera uma viagem a Sils-Maria, nos Alpes Suíços, onde se reuniria com Adorno. No entanto, o poeta retornou antes a Paris e, “não por coincidência”, afirma, não chegou a vê-lo (CELAN *apud* FELSTINER, 2002. p. 203). Este desencontro motivou a escrita da única narrativa em prosa feita por Celan: *Gespräch im Gebirg* [*Diálogo na montanha*]. Trata-se de uma composição breve, porém loquaz, diz Felstiner, bem humorada e fatídica, sobre a linguagem, o eu, a percepção, Deus e a natureza, cujas referências entrecruzadas são diversas: alguns o consideram um palimpsesto de *Lenz*, de Georg Bücher; também parece estar presente a fonte nietzschiana de *Assim falava Zaratustra*, concebido igualmente em Sils-Maria; *Der Ausflug ins Gebirge*, de Kafka, que chama Deus de “Ninguém” e lamenta uma linguagem feita de “puro Isso”; *Gespräch in den Bergen* de Martin Buber, com o diálogo “eu-tu” que interessava a Celan; e, ainda, a presença de Ossip Mandelstam (FELSTINER, 2002. p. 204-205). No texto, o judeu Pequeno e o judeu Grande conversam enquanto caminham pela montanha. Assim tem início:

Um dia à tardinha, o Sol, e não apenas ele, tinha-se posto, ia andando, saiu da casinha e ia andando o judeu, judeu e filho de judeu, e com ele ia o seu nome, o indizível, ia e vinha, arrastando-se, fazia-se ouvir, vinha de bengala, vinha sobre a pedra, estás a ouvir-me?, tu estás a ouvir-me, sou eu, eu, eu e aquele que tu ouves, julgas ouvir, eu e o outro – [...] (CELAN, 1996. p. 35)

O nome indizível (o inefável nome divino, lembra Felstiner, 2002. p. 209), o eu, o tu e a insistência no ouvir já evidenciam, de início, as dificuldades no entorno da fala. Deve-se observar, ademais, a frequência de palavras como “calar”, “silêncio” e, ainda, “pedra”, este “objeto mudo” sempre presente na poesia de Celan, também evocado no fragmento a seguir:

Ele vinha, vinha, alto, vinha ao encontro do outro, o grande ao encontro do pequeno, o judeu Pequeno fez calar a sua bengala diante da bengala do judeu Grande. E assim calou também a pedra, e fez-se silêncio na montanha por onde eles iam, este e aquele.

(...) Eles estão aí, os dois irmãos, no meio de uma estrada na montanha, e a bengala em silêncio, e a pedra em silêncio, e o silêncio não é silêncio, nenhuma palavra se calou ali, nenhuma frase, é apenas uma pausa, um espaço vazio no meio da aldeia, uma clareira, e tu vês todas as sílabas em círculo à sua volta; língua e boca são estes dois, como antes foram, e dos olhos pende-lhes o véu, e vós, pobres de vós, vós não estais nem de pé nem em flor, vós não existis, e Julho não é Julho.

Que faladores! Têm qualquer coisa para dizer um ao outro, também agora, com a língua a bater atabalhoadamente contra os dentes e os lábios a não quererem arredondar-se! Bom, que falem então... (CELAN, 1996. p.204)

Assim se dá o diálogo entre o judeu Pequeno e o judeu Grande: com lábios que se arredondam com dificuldade, com língua atabalhoada, com as sílabas em círculo, com um silêncio ruidoso. Felstiner chama a atenção pela maneira como, no *Diálogo*, o alemão é “idichizado”, bem como a forma como se refere ao judeu: *Jud*. A etiqueta infame, utilizada em séculos de propaganda anti-semita (tal como o vocábulo escrito desta forma designa) torna-se um signo de orgulho, efetuando um salto semiótico (FELSTINER, 2002. p. 210).

Paul Celan escreve uma dedicatória em um exemplar enviado ao amigo vienense Reinhard Federmann na qual demonstra alguma decepção em relação ao filósofo, mencionando o desencontro em Sils-Maria – “onde fui encontrar-me com o professor Adorno, quem acreditei ser judeu...” – refere-se à omissão do sobrenome do pai judeu (“Wiesengrund” aparece sempre como inicial, “W.”) e utilização do sobrenome da mãe católica: Adorno (*Ibidem*, p. 204). Deparamo-nos, surpreendentemente, com um motivo referente à palavra “Wiesengrund”, também, num poema do espólio “Mutter, Mutter”. Neste constam menções ao *mestre* ou *maestria* em *meisterlich*, seguido por *deutsch* que, além da remissão ao poema “Todesfuge”, são de uso preciso na obra de Celan. Além disso, o jogo efetuado com o sobrenome de Adorno: *abgründig*, que designa enigmático (sendo *Abgrund*, abismo) e *wiesengründig*.

No momento em que finalmente chegaram a se conhecer, Adorno disse a Celan que deveria ter permanecido mais tempo em Sils-Maria, pois, deste modo, conheceria “o verdadeiro judeu Grande: Gershom Sholem”, com seu resgate da tradição mística judaica que começava a atrair Celan (FELSTINER, 2002. p. 204). Joachim Seng menciona também a resposta interessada de Adorno e este breve período de correspondência sobre a prosa celaniana como sendo o momento de maior entendimento entre ambos (SENG, Acesso em: 22 abr. 2008).

3 Do direito ao silencioso grito

Constam, ainda, três ocorrências de encontros e desencontros entre o poeta e o filósofo, das quais destacaremos as duas primeiras: as *Notas de Literatura III* e as novas considerações feitas por Adorno com respeito ao *dictum* na terceira parte da *Dialética negativa*. É preciso mencionar que Adorno tivera um projeto nunca concretizado de escrita de um comentário ao ciclo *Sprachgitter* [*Grade de Linguagem*], cujos apontamentos se limitaram a algumas menções em *Teoria Estética*, na qual faz referências diretas ao poeta, para além do problema da poesia após Auschwitz, perpassando também pelo debate referente à poesia hermética (onde afirma, ademais, que a poesia de Celan consiste, como diz Benjamin sobre Baudelaire, numa lírica sem aura e que quer “expressar o horror através do silêncio” ADORNO, 1982. p. 354).

Nas *Notas*, Adorno retoma a aporia:

A afirmação de que continuar a escrever lírica após Auschwitz seja bárbaro, essa frase não quero suavizá-la; nela se diz negativamente o impulso que anima a poesia engajada. (...) De jeito nenhum aquilo que incomoda na Alemanha porque não permite que se recalque o que se quer recalcar a todo preço. (ADORNO traduzido e

citado por GAGNEBIN, 2006. p. 78. Na tradução disponível em língua portuguesa: ADORNO, 1973. p. 64)

É importante ressaltar a reação de Adorno à apropriação rápida e questionável de sua afirmação, que conduz o filósofo a posicionar-se de maneira refratária à relativização do *dictum*. Se Adorno retorna a esta polêmica desta forma, isso se dá por uma necessidade de se pensar a cultura após Auschwitz de maneira radicalmente crítica. Pois, como frisa Gagnebin, nas duas retomadas evidentes da problemática, Adorno

não trata de amenizá-la, pedindo desculpas aos poetas, mas, ao contrário, radicaliza e amplia o seu alcance. Não é somente a beleza lírica que se transforma em injúria à memória dos mortos da Shoah, mas a própria cultura, na sua pretensão de formar uma esfera superior que exprima a nobreza humana, revela-se um engodo, um compromisso covarde, um “documento da barbárie”, como disse Walter Benjamin. (GAGNEBIN, 2006. p. 72)

Adorno parece opor-se, nas *Notas*, não à poesia, mas ao imobilismo, ao recalque e à apropriação pela máquina do entretenimento, a “indústria cultural”, que conduz irremediavelmente ao esquecimento.

A terceira parte da *Dialética negativa* de Adorno, publicada em 1966, é intitulada “Meditações sobre a metafísica” e tem seu primeiro subitem denominado “Após Auschwitz”. No início, em continuidade à afirmação da insustentabilidade de uma posição tradicional, menciona-se: “depois de Auschwitz, a sensibilidade não pode menos que ver em toda afirmação da positividade da existência uma charlataneria, uma injustiça para com as vítimas, e tem que rebelar-se contra a extração de um sentido, por abstrato que seja, daquele destino trágico” (ADORNO, 1975. p. 361). É colocado em debate o aspecto especialmente temível da morte quando se trata do assassinato administrado de milhões de pessoas, o indivíduo dos campos despojado do último que lhe resta, que não apenas morre como indivíduo, mas como exemplar de uma espécie. Não se trata, pode-se dizer, de uma catástrofe qualquer, mas daquela planejada por seres humanos. A partir do desenvolvimento de tais idéias, chega-se à possível confrontação com a poesia celaniana, embora não conste remissão explícita ao poeta:

Quando no campo de concentração os sádicos anunciavam a suas vítimas “amanhã serpentearás como fumaça dessa chaminé ao céu” eram expoentes da indiferença pela vida individual à que tende a história. Com efeito, o indivíduo é já em sua liberdade formal tão disponível e substituível como o foi sob os chutes de seus liquidadores. (*Ibidem*, 1975. p. 362)

Na leitura do fragmento fatalmente se faz ouvir a voz do comandante e seus ordenamentos em “Todesfuge”: “grita arranquem tons mais escuros dos violinos depois feitos fumo subireis aos céus e tereis um túmulo nas nuvens aí não ficamos apertados” (CELAN, 1996. p. 15). Na continuidade, constata o filósofo:

Mas a partir do momento em que o indivíduo vive em um mundo cuja lei é o proveito individual universal e, portanto, não possui mais que este eu convertido em indiferente, a realização da tendência desde antigamente familiar é ao mesmo tempo o mais espantoso. Nada pode retirar-lhe este espanto, como tampouco o pôde do arame eletrificado que rodeava o campo de concentração. **A perpetuação do sofrimento tem tanto direito a expressar-se como o torturado a gritar; daí talvez tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz já não se pode escrever poemas.** (ADORNO, 1975, p. 362-363. Grifo nosso.)

Para além das minúcias filológicas da relação em questão que, decerto, mais interessa aos biógrafos que aos nossos propósitos, é sonoro o eco do encontro com a poesia de Celan e a controversa recepção do ensaio adorniano. Na mencionada reação da imprensa alemã a poesia de Celan é acusada de ser uma barbárie ela mesma, num gesto que extirpa do poeta qualquer possibilidade de

articulação do trauma (e sabemos que narrar o trauma é uma necessidade do sobrevivente), funcionando quase como uma espécie de censura em tempos de pretensa liberdade de expressão. Adorno afirma o “direito ao grito”, mas não de maneira irresponsável – sabe da impossibilidade que permeia tal “grito” ao falar da necessidade de rebelar-se contra a extração banal de sentido do destino trágico. Tal idéia pode ser aproximada à necessidade do testemunho silencioso da poesia, e não de uma mera *extração de sentido*. Márcio Seligmann-Silva, ao comentar a mesma passagem de Adorno, diz que o “grito” da poesia de Celan não seria de modo algum como o grito de Filoctetes, de Sófocles, já comparado ao de Laocoonte. Antes, seria “uma voz mais ‘contida’ ou, melhor dizendo, mais ‘quebrada’, fragmentada, vale dizer: sufocada” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 53).

No prosseguimento Adorno diz que, em contrapartida, o que não é falso (radicalizando ainda mais o *dictum*, estendendo-o para além da lírica e da crítica), é a questão menos cultural de se se pode continuar vivendo após Auschwitz, i.e., se isso estará totalmente permitido ao que escapou casualmente quando tinha de ter sido assassinado. Adorno afirma, na continuidade, que a sobrevivência requeria já a frieza, o princípio fundamental da sociedade burguesa sem o qual Auschwitz não haveria sido possível. “Que culpa tão radical a do que se salvou!”, ressalta e conclui dizendo que o pagamento do que se salvou são os sonhos dos quais padece, nos quais é alguém que já não vive, que morreu numa câmara de gás em 1944 e “cuja existência posterior inteira é mera imaginação, emanção do desejo delirante de um assassinado há vinte anos” (ADORNO, 1975, p. 363).

Assim sendo, é preciso insistir no fato de que, após Auschwitz deve ser resguardado ao sobrevivente o direito de intento de articulação, assim como o do silêncio – que, demonstra Celan, trata-se de um silêncio que não é mudo, mas eloquente, em torno daquilo que é indizível. Justamente pelo fato de o trauma ser arredo ao saber, também a atividade crítica encontra-se diante da mesma aporia e, ainda, a própria vida após Auschwitz.

Conclusão

“Após Auschwitz” – elegemos o uso dessa expressão, devido a tudo o que a mesma abrange. Gagnebin, ao dar este título ao seu ensaio, o justifica a partir de um colóquio realizado na França sobre a *Shoah*, suas repercussões e não repercussões nas ciências humanas, que se justificava ademais pela atualidade política das formas de violência coletiva. Assim, não se pretendia uma celebração piedosa das vítimas da *Shoah*, mas sua rememoração em seu sentido benjaminiano, de memória ativa que transforma o presente, mediante a representação/representificação do passado. Marko Pajevic, estudioso da obra de Celan, afirma também que sua poesia se trata não de um voltar-se para o passado – é uma poesia do presente e do porvir (PAJEVIC, 2004, p. 108). Se retomamos este aporético debate na presente ocasião, fazêmo-lo pela aposta na necessidade reiterada de afirmar adornianamente, com Gagnebin, que as mais nobres características humanas, razão e linguagem, *logos*, não podem, após Auschwitz, permanecer intactas em sua autonomia. (GAGNEBIN, 2006, p. 77)

Optamos por colocar em debate fragmentos da obra de Adorno, já que o filósofo inaugura a problematização em questão e sobretudo devido ao peculiar diálogo com a lírica de Paul Celan. Se se podem constatar alguns desencontros biográficos entre ambos, é possível ver, na trajetória, um ponto de contato especial. O que talvez tenha levado Adorno a retomar a polêmica do *dictum* e Celan a retirar o poema “Todesfuge” de algumas antologias e não mais lê-lo em público, seja o fato de que ambos, em seus respectivos âmbitos, reagissem fortemente contra o esquecimento do trauma através da apropriação do mesmo como mero produto cultural a ser consumido. Ou seja, fazer de Auschwitz algo “representável, isto é, com sentido, assimilável, digerível” (GAGNEBIN, 2006, p. 79). Finalmente, estes são os fragmentos obtidos desta relação, que abarca a poesia, a crítica e a impossibilidade. Diálogo inconcluso e, ele mesmo, silenciosamente eloquente.

Referências Bibliográficas:

- [1] ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.
- [2] ADORNO, Theodor. *Dialéctica negativa*. Tradução de José María Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.
- [3] ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- [4] ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- [5] CELAN, Paul. *Arte poética: o meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.
- [6] CELAN, Paul. *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- [7] CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.
- [8] FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- [9] FELSTINER, John. *Paul Celan: poeta, sobrevivente, judeu*. Tradução de Carlos Martín y Carmen Gonzáles. Madrid: Trotta, 2002.
- [10] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- [11] HARBUSCH, Ute. Arte, poesia e tradução em Paul Celan: pensar Mallarmé até as últimas conseqüências. Tradução 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*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, dez. 2001.
- [12] 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.
- [13] PAJEVIC, Marko. Ce qu'un poeme veut dire: Paul Celan et l'indicible. In: RÉTIF, Françoise (Org.). *L'indicible*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- [14] SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e *kátharsis* ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: _____. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- [15] SENG, Joachim. Ab- und Wiesengründe. Celan, Adorno und ein versäumtes Gespräch im Gebirg. *Frankfurter Rundschau*. Frankfurt, Deutschland. Disponível em: <<http://www.hagalil.com/archiv/2000/11/Celan.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2008.

Autora

¹ **Mariana Camilo de OLIVEIRA (Mestre)**
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
marianacamilo@yahoo.com.br