

Relação, sentido e verdade na obra de Paul Celan

Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo¹ (UFPR)

Resumo:

A partir de tensões entre o dito e o não-dito, luz e sombra, dia e noite, a obra de Paul Celan articula-se num jogo que, se por um lado encena o império do silêncio – diante do impasse do (in)dizível, de onde seu estigma como obra hermética –, por outro lado inscreve-se como rompimento com um certo modo de relação com o real – diante da (im)possibilidade da representação. Para além de incorporar no empenho da palavra as dimensões do que ela diz e cala, é a partir do modo como a palavra rompe o silêncio que se instaura o jogo dos sentidos e o poema irrompe como verdade. Nesse sentido, a obra de Celan não se resumiria, como recusa, a uma matriz fundada num hermetismo do indizível ou numa poética do silêncio. Dizer e calar seriam, antes, os termos de articulação de uma relação que equaciona a tensão instauradora do espaço poético em que se inscreve o poema. Tendo isso em conta, este trabalho propõe uma discussão da dimensão de verdade que irrompe a partir do jogo de sentidos produzido por essas tensões na obra de Celan.

Palavras-chave: Paul Celan, sombras, hermetismo, sentido, verdade.

Nós mesmos [os orientais] somos incapazes de compreender por que o jade, que não tem o vívido colorido de um rubi ou de uma esmeralda, nem o brilho de um diamante, tanto nos seduz [...].

Junichiro Tanizaki²

Um homem é escuro, no meio do luar da lua – lasca de breu.

Guimarães Rosa³

Há, penso eu, alguém e além de todo esoterismo e hermetismo, alguém e além dos saberes secretos e das revelações, há uma obscuridade do poema.

Paul Celan⁴

Morada das sombras

Em seu belo ensaio escrito em 1933 e intitulado *Em louvor da sombra*, o escritor japonês Junichiro Tanizaki esboça uma breve fisionomia da cultura japonesa. Em especial, chama-lhe a atenção o modo como alguns elementos da modernidade ocidental – como a luz elétrica – começavam a tomar conta do cotidiano japonês, substituindo formas tradicionais – como a iluminação a óleo ou a luz de vela –, ao invés de constituírem, a partir delas, novas formas híbridas, como uma possível mescla entre ocidente e oriente. Tendo por objeto os mais diversos elementos que integram tradicionalmente o universo cotidiano de sua cultura – como papel, tigelas laqueadas, painéis sutilmente ornados com detalhes em ouro, latrinas, luminárias, a arquitetura dos templos e das residências, o teatro Nô, entre outros –, Tanizaki reflete, com grande sensibilidade, sobre o lugar da **sombra**, do **opaco** e da **penumbra** no mundo oriental, à diferença do que, segundo o autor, ocorreria no mundo ocidental, marcado pelo signo da **luz**, da **transparência** e do **brilho**.

Para Tanizaki, o Ocidente nunca teria se inclinado a apreciar o escuro, o obscuro, o opaco e o sombrio (TANIZAKI, 2007, p.47). O autor observa que até mesmo os fantasmas, na tradição ocidental, seriam claros ou transparentes como o vidro, enquanto, na tradição japonesa, sua característica mais dominante seria a de não terem pés (idem). Os orientais apreciariam a turbidez do jade e

as cores escuras, compostas de inúmeras camadas de sombras, enquanto os ocidentais prefeririam a transparência pura dos cristais e as cores claras, compostas por camadas de luz solar. Os japoneses nutririam alta estima pelos objetos oxidados pelas mãos do homem e do tempo, enquanto os ocidentais sentiriam-se propensos a lustrá-los até vê-los cintilar.

Para o escritor japonês, essa propensão às sombras, no mundo oriental, estaria ligada a uma determinada concepção de beleza. Segundo Tanizaki, para os orientais “a beleza inexiste na própria matéria, ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre matérias” (idem, p.46). Expostos à claridade intensa, os objetos se resumiriam a sua superfície (idem, p.22), perdendo vida pela “ausência de contraste” (idem, p.29). Mas quando na penumbra, iluminados pela luz baça das antigas lanternas e luminárias, os objetos revelariam sua profundidade, sua densidade (idem, p.25).

Para Tanizaki, esta seria a chave do “mistério das sombras” na cultura oriental. Ao invés de afastar da casa as sombras, ao invés de eliminá-las, iluminando-as com o brilho espalhafatoso da luz elétrica, como tenderiam a fazer os ocidentais num ímpeto de modernidade, os japoneses teriam aprendido a conviver **com** e **nas** sombras, cultivando-as a ponto de se tornarem traço constitutivo e indissociável do **espaço que habitam**: se as sombras fossem banidas dos cômodos da casa, a casa “reverteria de imediato à condição de simples espaço vazio” (idem, p.35). Portanto, no mundo oriental o **espaço da morada** se definiria como um domínio do sombrio. Ao comparar as igrejas ocidentais aos templos orientais o autor afirma:

Sou totalmente leigo em matéria de arquitetura, mas, segundo me dizem, a beleza das igrejas de estilo gótico reside em suas torres altas, muito altas e pontiagudas, quase a tocar o céu. Ao contrário, um templo em nosso país começa a ser construído pela cobertura, ampla e revestida de pesada telha; e na sombra densa limitada pelo beiral recolhemos toda a edificação (TANIZAKI, 2007, p.30).

As casas ocidentais também têm telhado; mas, para o escritor, o telhado no mundo ocidental estaria antes a serviço da proteção da chuva, do frio e do sereno do que propriamente da luz do sol. No mundo oriental, para Tanizaki, “ao construirmos uma residência, abrimos antes de mais nada um guarda-sol – o telhado – sobre a terra, isto é, nela projetamos um pedaço de sombra, e nesse espaço escuro e sombrio construímos a casa” (idem).

1 O jogo do poema nos fragmentos de “Sobre a obscuridade do poético”

“O poema, enquanto poema, é **obscuro**; e é obscuro **porque** é o poema”⁵ (CELAN, 2005, p.132, fragmento 242.2, grifo do autor), anota o poeta Paul Celan (1920-1970) num dos 140 pequenos fragmentos, esboçados provavelmente em 1959, por ocasião da preparação de uma conferência que levava, então, o título provisório de “Sobre a obscuridade do poético” (“Von der Dunkelheit des Dichterischen”). Em outro dos fragmentos, o poeta retoma sua primeira formulação, despidendo-a agora da carga tautológica:

“O poema é obscuro, antes de mais nada, pelo modo como se faz presente [por seu *Vorhandensein*], pelo modo como se faz objeto [por sua *Gegenständlichkeit*], pelo modo como objeta [por sua *Gegenständigkeit*]; portanto, é obscuro no sentido de uma opacidade fenomenal, própria de todo objeto [...]” (id., p.137, fragmento 248.2).

Hans Jürgen Leep, responsável pelo convite e pela organização do evento em que Celan faria sua conferência, expõe abertamente, em carta endereçada ao poeta, suas expectativas em relação à fala de Celan:

Eu ficaria bem contente se, ao unirmos nossas forças, conseguíssemos deixar claro para alguns leitores de poesia contemporânea o que, em princípio, há por trás da *pretensa* e da *autêntica* obscuridade na arte de hoje, e que é errado pensar o incom-

preensível sempre como uma palavra cruzada difícil demais para ser adivinhada (id., p.636-637, grifos).

A conferência, afinal, não se realizaria. Os inúmeros fragmentos seriam reunidos e publicados postumamente — em recente edição comentada de seus textos em prosa, organizada por Barabara Wiedemann e Bertrand Badiou (id., p.130-152). Em sua unidade, como **projeto de uma conferência** que não teve lugar, essa coletânea de fragmentos representa (cf. id., p.636) a porção mais antiga do conjunto de manuscritos a que remonta “O meridiano” (CELAN, 2000, p.187-202), discurso proferido por ocasião da entrega do Prêmio Georg Büchner, em 1960, e que consiste em uma de suas mais importantes reflexões poetológicas. Algo desses fragmentos ecoa nesse famoso discurso de Celan: “Senhoras e Senhores, é comum, hoje em dia, repreenderem a poesia por sua ‘obscuridade’” (id., p.195). E algo desses fragmentos — figuras, temas, formulações — repete-se, em inúmeras variações, ao longo de toda sua obra poética e epistolar. É notória, por exemplo, a produtividade do jogo que Celan constrói em torno da articulação das figuras polares da luz e da escuridão, explorando nuances óticas que, ao invés de se firmarem num desses extremos — da ausência ou presença total da contraparte —, tendem freqüentemente a uma zona espectral sem limite nítido: à sombra, à contraluz, ao opaco, ao lusco-fusco e ao arrebol.

Nos fragmentos que integram seu projeto de conferência, Celan insistirá longamente na tese da obscuridade como o **domínio do poético**, mas não sem marcar uma diferença entre o que **ele** e a **crítica** compreendem por obscuro. O poeta afirma referir-se a uma obscuridade congênita, constitutiva do poema, e que ele entende ser diferente da obscuridade festejada por uma certa “filologia que triunfa sob os aplausos dos diletantes” (CELAN, 2005, p.134). Diferente, portanto, de uma obscuridade com a qual a crítica relacionaria sua própria obra: uma obscuridade produzida, uma obscuridade do poema hermético, difícil, fechado, impermeável, uma obscuridade do sentido enigmático, oculto ou, até mesmo, sem sentido. Para Celan, isso tudo não passaria do produto de cabeças por demais eruditas e obscuras; e não apenas das cabeças de sua ou de nossa época, já que, segundo o poeta, “sempre houve esses homens eruditos e obscuros” (idem).

A essa equação — já nesta altura suficientemente complexa para confundir a crítica de ontem e de hoje — o poeta acrescenta ainda um outro elemento, o da **abertura**:

Mesmo o poema mais exotérico, mesmo o poema mais aberto [...] tem sua obscuridade, e a tem enquanto poema; mesmo o poema mais aberto, porque é o poema, vem obscuro ao mundo (id., p.139).

Para Celan, portanto, o poema seria em si obscuro, viria assim ao mundo: mas que obscuridade seria esta, que habita o poema até mesmo em sua mais expressiva clareza?

A despeito de a noção do obscuro e a idéia de poema aberto surgirem aqui em relação, essa questão, ao menos do ponto de vista temático, é ainda muito embrionária nesses fragmentos. Em seus escritos posteriores, porém, a questão da abertura toma vulto — em especial como vocação dialógica — e também se torna termo de oposição à discussão do hermetismo (PEREZ, 2005, p.14). A tese de doutorado de Juliana Perez, intitulada *Poemas abertos: um estudo sobre A Rosa de Ningüém, de Paul Celan* (PEREZ, 2005) — disponível, por ora, apenas em língua alemã —, dá a dimensão da importância dessa questão na obra do poeta. Perez reconstitui com precisão e rigor os principais momentos e tendências da recepção da obra de Celan dos anos 50 até hoje, em especial no que diz respeito a uma — cada vez mais evidente — mudança de paradigma crítico **de uma visada hermética para uma visada dialógica**. Ao distanciar-se tanto de uma noção de abertura ligada à idéia de polissemia e indeterminação quanto de uma certa noção de abertura ligada à idéia de veracidade — poesia como um jogo aberto, franco, em sua relação com a realidade —, Perez propõe uma discussão da noção de abertura em quatro níveis diferentes — lingüístico, cognitivo, ético e poetológico —, produzindo, assim, um redimensionamento crítico desse conceito — tanto no plano temático quanto no plano estrutural — no contexto da recepção da obra de Celan, em especial do livro *A Rosa de ninguém*.

Para Celan, a despeito do que a crítica pudesse apontar, a idéia de uma obscuridade do poema não estaria ligada a uma percepção do hermético, do impenetrável, do esotérico, do secreto, do cifrado. Celan toma claramente uma posição a esse respeito, como já se pôde perceber na epígrafe que abre este trabalho: “Há, penso eu, aquém e além de todo esoterismo e hermetismo, aquém e além dos saberes secretos e das revelações, há uma obscuridade do poema” (CELAN, 2005, p.134). Mas essa obscuridade, enquanto característica constitutiva do poema, não se apresenta como um fator limitador da leitura e da compreensão, e sim, como sua própria condição de existência. Segundo o poeta:

[...] o poema quer ser entendido, e quer ser entendido justamente porque é obscuro: como poema, como *poemobsкуро* [*Gedichtdunkel*]. Todo poema demanda, portanto, compreensão, demanda um querer entender, um aprender a entender (id., p.132, grifo meu).

Nesses termos, tal obscuridade do poema se apresentaria como uma demanda específica: pressuporia, tanto na relação com leitores e críticos quanto na relação com o próprio espaço poemático que instaura, um jogo muito particular. Não apenas no sentido do jogo proposto pela especificidade de cada poema em si, mas sim, no sentido de um outro modo de se conceber e de se jogar o próprio jogo da poesia.

Para Celan, trata-se de um jogo que não se deixaria balizar meramente pelo **afã da dedução e da solução de enigmas**. Fazendo alusão à obra do filósofo Max Scheler, Celan faz um contraponto com o princípio segundo o qual recorremos ao que já é conhecido para entendermos o que é relativamente desconhecido. Segundo o poeta: “Quem quer explicar poemas assim, está perdendo de vista o fato de que a direção que se segue a caminho do ‘desconhecido’ é, ela mesma, constitutiva desse desconhecido” (id., p.135).

Trata-se de um jogo que não se limitaria à discussão de questões que dizem respeito ao **fazer do poema**. Ainda que não veja problema algum no interesse contemporâneo tão substantivo pelas questões de produção da poesia, Celan pondera: “o feitio [a *Machart*, no sentido tanto do modo como é feito quanto do modo como se apresenta] não explica o poema” (id., p.137).

Trata-se de um jogo que não se fundaria **no cálculo e na sistematização**. O poeta é categórico ao afirmar que “nenhuma silogística, ainda que adensada por alguma teoria associativa, nenhuma logística poderá jamais fazer jus ao ‘poema’ enquanto *factum* — o suposto esquema mental ou lingüístico do poema nunca fica ‘pronto’” (id., p.131).

Trata-se de um jogo que não se proporia, enfim, como simples manifestação de uma lógica da **arte pela arte**, que não se fecharia numa compreensão do poema como o mero “resultado de alguma espécie de expressão artística” (id., p.145), ou mesmo, como *poésie pure* (id., p.146).

Essas características, entre outras, dimensionam *ex negativo* um jogo poético muito particular, um jogo que **não se dá** simplesmente, simplesmente porque não se propõe nos mesmos termos de um jogo que **está dado** (cf. id., p.150), nem no mesmo lugar que esse jogo tradicionalmente ocupa. Os fragmentos de “Sobre a obscuridade do poético” nos dão alguma notícia da percepção que o poeta tinha do que, para ele, **não é o jogo do poema**. Sua obra poética e alguns de seus escritos poetológicos nos mostram **como esse jogo poderia ser**.

O jogo proposto por Celan pressupõe um **trabalho**, um esforço voltado para a conquista de seu lugar no mundo e no mundo da poesia contemporânea. Talvez por isso sua obra tenha encontrado, e ainda encontre, tanto resistência quanto interesse da parte de leitores, críticos e estudiosos de poesia mundo afora. A recepção crítica de sua obra, nesse sentido, é tão reveladora das diferentes facetas da poética celaniana quanto dos próprios modos e lugares da crítica que a toma por objeto.

2 O jogo da crítica: alguma recepção crítica no Brasil e em Portugal

No capítulo introdutório de sua tese de doutorado, Perez (2005, p.15-39) faz uma longa discussão do repertório crítico em torno da obra de Celan — com foco especial na fortuna crítica em língua alemã —, demarcando duas grandes linhas de força em sua recepção: a primeira, ligada ao que Perez chama de o **paradigma do hermetismo**, que marcaria a recepção de Celan desde suas primeiras publicações nos anos 50 e seria fortemente influenciada pelo impacto, sobretudo na Alemanha, da obra *A Estrutura da Lírica Moderna*, de Hugo Friedrich, publicada originalmente em 1956; a segunda, bem mais recente, estaria ligada ao que Perez chama de o **paradigma da abertura**, que, em alguns casos, se manifestaria como **visada dialógica**, constituindo reação clara a uma visada hermética da obra de Celan e, em outros, como proposta de uma nova perspectiva de leitura, sem, no entanto, romper com o pressuposto do hermetismo (id., p.15).

No Brasil, salvo maior engano, é provável que uma das primeiras contribuições para a recepção da obra de Celan tenha sido uma resenha de Modesto Carone, publicada numa edição de agosto de 1973, na Folha de São Paulo, e que inclui uma tradução sua, para o português, do poema *Todesfuge*. Em seu texto, Carone chama a atenção do leitor para a peculiaridade do jogo poético e do desafio que a leitura de Celan representaria, em razão das dificuldades “que seus textos francamente obscuros e ‘herméticos’ oferecem aos dissecadores de toda poesia ‘difícil’”(CARONE, 2008).

Se, nessa breve apresentação do poeta, Carone subscreve à tendência dominante da recepção celaniana nos anos 70 e 80, em *A poética do silêncio*, sua tese de livre docência, publicada em 1979, o autor parece ao menos apontar para a necessidade de uma problematização da dimensão do hermetismo em Celan. Para Carone, o poeta estaria na mesma linha de tradição que remonta a Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Nesse sentido, ao promover no próprio tecido verbal uma sondagem do estatuto da poesia, os poemas de Celan poderiam ser entendidos como crítica da linguagem. Crítica que não se daria no corpo de um discurso filosófico ou científico, mas no próprio jogo do poema, como meta-poema (CARONE, 1979, p.16). Carone elegeria o **silêncio** na obra de Celan como elemento que justifica a impressão “das dificuldades que sua dicção poética fechada [...] oferece à leitura” (id., p.17). Para o autor: “Essa vocação para o silêncio é, na verdade, uma das marcas fundamentais da poesia de Celan — o impulso que a leva conscientemente ao hermetismo” (id., p.19). Carone identificaria, aí, uma convicção do poeta “de que a poesia radica no espaço do não-dito” (id., p.21). No entanto, a despeito de identificar em Celan essa inequívoca “marcha para o silêncio” (id.) — acentuada ainda mais em seus últimos livros —, Carone aponta para uma necessidade de se pensar numa “versão mais complexa” (id., p.99) dessa obscuridade celaniana, ressaltando que seu **hermetismo** “não se confunde com esteticismos do tipo arte-pela-arte ou torre-de-marfim” (p.100).

Não se pode deixar de mencionar também as duas antologias da obra de Celan traduzidas por Flávio Kothe — *Poemas* (CELAN, 1977); *Hermetismo e Hermenêutica* (CELAN, 1985) — e que representam as duas primeiras edições de Celan publicadas no Brasil. Trata-se de um trabalho inserido de modo emblemático no chamado paradigma do hermetismo, no qual o tradutor encontra justificativa para o próprio trabalho de tradução, na medida em que resume sua motivação tradutória à “necessidade” de transpor “a barreira do hermetismo” (KOTHE in CELAN, 1977, p.11).

Essa visada hermética não se restringe, porém, à recepção da obra celaniana nos anos 70 ou 80. Em Portugal, Maria João Cantinho, ao resenhar a então recém lançada tradução do livro *Sete Rosas Depois*, (publicada em 1996, na tradução de J. Barrento e Y. K. Centeno), refere-se a Celan como um poeta marcado por um “hermetismo judaico-cabalístico” e a uma “ausência de luz da sua poesia” (CANTINHO, 2006). No Brasil, em 1999, Erwin Rosenthal, ao resenhar a recém lançada tradução de Claudia Cavalcanti, associa o hermetismo a questões problematizadas pelo viés da Literatura de Testemunho, ao dizer que “O mundo hermético dos textos revela a perplexidade do poeta perante a incomensurabilidade da experiência humana” (ROSENTHAL, 2006). Além disso, define também o jogo a ser jogado pelos leitores e pela crítica, ao descrever a obra de Celan como marcada

por uma “expressividade muitas vezes críptica, cuja decifração, ainda que conotativa, se impõe” (id.).

A partir dos anos 90, como bem menciona Perez, a crítica especializada passa a dispor de inúmeras edições histórico-críticas da obra poética, de sua vasta correspondência e dos textos esparsos que integram o espólio do poeta (material de que se serve também este trabalho). É visível o impacto que essas publicações vem provocando na crítica mais recente, promovendo tanto a rediscussão de questões a muito tematizadas quanto levantando novas questões e perspectivas de abordagem da obra de Celan.

Ao discutir traduções portuguesas que exploram o espólio do poeta, Antonio Guerreiro (2006) identifica a questão do hermetismo como uma discussão que teria sido **produzida** pela crítica, chamando a atenção para o fato de que Celan não se via nada satisfeito com o epíteto de poeta hermético. Tendo em vista suas reflexões poetológicas, Guerreiro põe em questão a aproximação de Celan com o paradigma mallarmaico e chega mesmo a se perguntar: “como uma poesia tão intensamente em busca da realidade poderia ser hermética?” (GUERREIRO, 2006).

Já o ensaio de Vera Lins (2005), intitulado “Paul Celan, na quebra do som e da palavra:...” (publicado originalmente em 1998), parece representar uma certa mudança de perspectiva na discussão de Celan no Brasil. Lins promove a tese de que a poesia de Celan “faz um percurso em que a linguagem é levada a seus abismos, desarticulada e rarefeita” e sublinha o fato de que essa linguagem sempre aponta para a possibilidade de “uma redescoberta das palavras e da existência” (id., p.23). Para a autora, a obra de Celan “tem lugar no reencontro, o que, no entanto, só pode acontecer pela travessia dos abismos da linguagem” (id.).

A poética celaniana estaria, assim, a serviço de flagrar a linguagem em sua espessura, despertando-nos de um sonho de transparência. Para Lins, Celan faz isso ao optar por “um modo de dizer que arruína a representação” (id., p.24), e faz isso quando: “opera com a carbonização e o esvaziamento da escrita; quebra o ritmo e a sintaxe, trabalha com pedaços de sons e palavras, cunha novas palavras, divide outras” (id., p.26.), e assim por diante. Tendo isso em vista, Lins aproxima Celan dos simbolistas franceses, na medida em que sua poesia, como a deles, poderia ser entendida como recusa, como “crítica radical à linguagem da comunicação” (id., p.27).

Em certos momentos, como ao definir o trabalho do poeta como um ofício “de extrema precisão e quase silêncio” (id., p.25), a reflexão de Lins revela-se, em alguma medida, tributária da tese de Carone, cuja obra ela cita e discute. Lins reforça a tese de que a obra de Celan parece tornar “impossível a tarefa de produzir um sentido” (id., p.28). No entanto, a autora descreve o “ato poético” celaniano como algo que “nega o que é, pelo corte, pela quebra, pela aniquilação da aparência” (id., p.30). Nesses termos, tal impossibilidade de fazer sentido não diria respeito a uma impermeabilidade, a um fechamento da obra sobre si mesma, a um suposto hermetismo, mas sim, a uma espécie de ruptura instaurada no espaço do poema, que Lins identificará como o momento em que a poesia acontece, como o “instante da catástrofe ou da revolta, quando das ruínas emerge um dizer inesperado” (id. p.32). Esse corte seria um traço marcante da poesia de Celan, para quem, segundo a autora, “a poesia é interrupção, suspensão da fala [...] Quando a palavra falta, acontece a poesia” (p.33). Nesse sentido, a obra de Celan, ao empenhar-se na “quebra de um mundo para poder fazer emergir o não dito” (id., p.33), encenaria uma recusa à lógica da representação.

3 O jogo do poema – *de escuro em escuro*: sombras

Ainda que este trabalho tenda a resistir a um certo viés de leitura de Celan como poeta hermético, não se trata aqui de investir numa defesa do viés dialógico, nem de propor um confronto entre as duas visadas, nem tampouco de pôr em questão a validade dessas linhas de força da recepção celaniana.

O tão referido hermetismo da obra de Celan parece ser legítimo na medida em que é entendido como expressão crítica de uma certa **diferença de sua obra** em relação à obra de poetas que investem mais centralmente numa assim chamada **poesia solar**, ora em tom maior e registro elevado, ora engajada e ideológica, ora performática e coloquial, ora declarativa, fundada no primado da legibilidade, em geral avessa a disforias e aporias de qualquer espécie – resguardadas aqui, obviamente, todas as imprecisões e os pontos-cegos desse tipo de categorização.

É preciso rever o estatuto hermético da obra Celaniana, porém, quando se entende por esse hermetismo apenas uma certa “dificuldade de compreensão”, uma impermeabilidade ou impenetrabilidade dos poemas. Os elementos lexicais mais recorrentes na obra do poeta, os *leitmotive* que gravitam no espaço de sua obra formando uma espécie de “mitologia pessoal” – de que fala Beda Allemann (1987, p.7) –, são de uma coloquialidade explícita e tendem a privilegiar o concreto ao abstrato: noite, sombra, luz, árvore, olho, palavra, pedra, boca, nome, água. Ao contrário do que uma primeira impressão possa fazer crer, sua linguagem é predominantemente coloquial – vale lembrar que grande parte de sua obra se constrói num registro próximo ao do diálogo. Essa base de coloquialidade é entrecortada por seus não tão raros, mas contundentes neologismos, por suas atomizações, pelo uso eventual de expressões ou termos arcaicos e, em especial, pela elipse. Essas tensões de fato rompem, interrompem o jogo da fala em sua dinâmica cotidiana, suspendem a leitura, criando desvios, hiatos e, por sua vez, uma dimensão de obscuridade e mistério – tão característica da obra do poeta. No entanto, tais tensões só representam de fato uma “dificuldade de leitura” na medida em que os poemas sejam lidos em face de um horizonte de expectativa fundado na matriz de uma linguagem prosaica. Vale lembrar que, para Celan, o poema nos convida justamente para um jogo que foge ao prosaico, ao jogo dado. É nesse sentido que o poema “demanda, portanto, compreensão, demanda um querer entender, um aprender a entender” (CELAN, 2005, p.132).

A **obscuridade do poema**, como propõe Celan, tem pouco a ver com um hermetismo do poema difícil no sentido de uma dificuldade **inerente à obra**. Hermético parece ser antes a expressão de uma dificuldade de **leitura**, não no sentido de um **jogo difícil**, mas sim, de uma insistência num outro modo de jogar, à revelia do jogo proposto pelo poema, e que tem como efeito dominante uma expectativa frustrada de leitura.

A **obscuridade do poema**, em Celan, inscreve-se como domínio das sombras. Em “Fala você também”, poema do livro *De limiar em limiar*, de 1955 (CELAN, 2002, p.102-103), lemos um dos versos mais emblemáticos dessa defesa da obscuridade: “Fala – / Mas não separa o não do sim. / Dá a tua fala também o sentido: dá-lhe a sombra” (id., p.103). A sombra, no entanto, não é aí a escuridão absoluta, o silêncio sem contornos e que nada carrega, a falta de sentido: na condição de escuridão absoluta, não há sombra que se projete. E também não há sombra que se projete na pretensa condição de luz total, de claridade absoluta. A sombra é justamente o espaço que se instaura entre o claro e o escuro, o espaço em que convivem luz e escuridão. É na sombra que a palavra ganha contorno, densidade, profundidade, sentido. Na sombra, a palavra não se projeta à imagem do silêncio, mas sim, “à imagem do calar”, como no verso do poema “Mexa”, do mesmo livro (id., p.21). E calar também é um modo de romper o silêncio, é 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.

A luz, em Celan, está a serviço dessa “obscuridade constitutiva do poema”. Num dos aforismos do livro *Contra-luz (Gegenlicht)*, publicado postumamente, Celan reforça o sentido desse jogo do claro-escuro: “Não se engane: não é que esta última lâmpada dê mais luz – foi o escuro ao redor que em si se tornou mais profundo” (CELAN, 2000, p.165).

E a luz, como contraparte do obscuro, é também uma figuração do outro, a contraparte do Eu numa visada dialógica, como lemos no poema “Lusco-forme” (*Zwiegestalt*), igualmente do livro *De limiar em limiar*: “Seja teu olho no quarto uma vela, / o olhar, um pavio, / seja eu cego o bastante, / para incendiá-lo” (CELAN, 2002, p.25). O olho do outro é a luz que ilumina o Eu imerso na escuri-

dão do quarto. E é somente a partir dessa luz, a partir do olhar do outro, que o Eu se projeta em sua profundidade e densidade; é a partir do outro que o Eu ganha contorno, sombra, sentido. É na relação EU-TU, no sentido mesmo da proposição buberiana – uma das matrizes fundamentais da obra de Celan –, que o Eu se constitui como Eu; que o Eu funda sua própria condição de existência.

O jogo do dialógico e o jogo do obscuro se cruzam, em Celan, instaurando, no espaço do poema, uma dramatização da condição de existência da poesia como condição de existência do homem. A condição humana é dramatizada, no jogo do poema, como morada das sombras, domínio do obscuro. E nesse jogo obscuro da existência humana, o outro é o lume que nos dá sentido. É somente à luz do outro, “de escuro em escuro”, que há alguma possibilidade de travessia, como sintetiza o seguinte poema do livro já referido (CELAN, 2002, p.29-30):

DE ESCURO EM ESCURO

Você abriu os olhos – vejo viver meu escuro.
Vejo-o profundo:
onde é meu e também vive.

Há través? Que nisso desperte?
De quem o lume que me segue os passos,
e que aqui canoeiro?

Considerações finais

Nos fragmentos de seu projeto de conferência, Celan parte em defesa de uma “obscuridade do poético”. E esse **poético**, o *Dichterisch* de que fala o poeta, adquire, no ensaio de Heidegger (2005) sobre o famoso verso de Hölderlin – “dichterisch wohnet der Mensch” –, a dimensão da própria condição humana do habitar: o poético torna-se, assim, condição da existência humana. Ora, se, para Heidegger com Hölderlin, é **poeticamente que o homem habita**, em Celan essa condição poética do habitar assume o matiz do obscuro: o obscuro torna-se a lei do espaço habitado poeticamente, a lei que instaura o jogo no espaço do poema. Nesse triângulo Hölderlin-Heidegger-Celan inscrevem-se os motivos da morada, do poético e do obscuro, e o poema ganha, assim, a profundidade e a densidade da existência na condição humana, de um existir poeticamente, de um **poexistir**.

O obscuro, em Celan, não se resume a um jogo de enigmas dados a deduções, do mesmo modo como a existência parece se nos impor **antes** enquanto desafio de aceitação de nossa condição, **do que** enquanto horizonte de desvelamento de seus mistérios.

Que há enigmas, segredos, mistérios, não há o que questionar. Que tais enigmas sejam objeto de uma certa suspensão também parece muito plausível, na medida em que cada enigma prefigura o instante que sucede o passo anterior e antecede o próximo. Mas o que fazer diante desses mistérios? Decifrá-los?

Como vimos, este não parece ser o jogo proposto por Celan. Para Derrida, em seu texto sobre o *Schibboleth* (DERRIDA, 1987), não se trata de, num afã hermenêutico e totalizador, solucionar, exaurir, esgotar o enigma (idem, p.21). Trata-se, antes, de uma “manifestação enigmática do enigma enquanto tal” (idem, p.22), do reconhecimento, no espaço do poema, de uma condição enigmática. Trata-se, nesse sentido, de um segredo que é segredo somente na medida em que se quer reconhecido em sua condição de segredo, mas que, para além disso, não tem **um** segredo de fato, no sentido de algo a ser decifrado, descoberto, revelado, no sentido de uma falta que pode ser estancada na busca.

“Não decifres o enigma. Olha, o mistério / translumina o rosto que está sério” (ANDRADE, 2004, p.385), é o que lemos nas “Dedicatórias” do Drummond de *Viola de Bolso* (livro de 1952).

No que o jogo do poema celaniano tem de obscuro, enigmático, trata-se, ainda que isso pareça insólito – mas e por que não arriscar –, trata-se de um **claro enigma**, de um enigma que se apresenta **claramente como enigma**, “na condição de enigma”, para lembrar também do Drummond de *Novos Poemas* – livro publicado em 1948 e que antecede o próprio *Claro Enigma*, de 1951. Em “O enigma”, texto que encerra esse livro, lemos:

Mas a coisa sombria – desmesurada, por sua vez – aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se deciframem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas (ANDRADE, 2004, p.243).

No enigma, que ao mesmo tempo impõe um movimento de significação e a ele resiste, a condição do poema manifesta-se como lei, como verdade que irrompe, que nos impele a dar o próximo passo, mas resiste à solução, instaurando a tensão em que se dá o jogo do poema, instaurando o espaço em que o poema **poexiste**.

No ensaio de Tanizaki, o autor nos relata que seus ancestrais delimitavam em quatro lados e no topo uma determinada área luminosa da superfície terrestre, e o faziam para criarem o seu “mundo de sombras” (TANIZAKI, 2007, p.50). O homem moderno, no entanto, habituado há muito com o mundo da luz elétrica, teria esquecido ou perdido a dimensão das sombras em sua vida cotidiana (TANIZAKI, 2007, p.53). Em razão disso, seria necessário, segundo o escritor japonês, realizar um movimento que teria em vista “chamar de volta, pelo menos ao campo literário, esse mundo de sombras que estamos prestes a perder”.

Para Celan, o jogo consiste em construir um espaço do poema que traduza a condição humana, que a encene e represente não em figurações do real, mas na dramatização tópica de sua obscuridade, de sua densidade, de sua profundidade. Trata-se de construir um espaço que não recalque ou sublime o mistério, a condição de enigma, a parte noite das “palavras sondadoras no silêncio”, das “palavras à imagem do calar”, das palavras que “dizem suas sombras”. Trata-se de construir um espaço do poema que assuma sua obscuridade como condição de **poexistência**, de um espaço que se instaure como morada das sombras. Como para Tanizaki, trata-se, em Celan, de “projetar um beiral amplo” (TANIZAKI, 2007, p.63), capaz de abrir sobre a terra um grande “pedaço de sombra”, para que nesse espaço escuro e sombrio possamos construir a nossa casa (idem, p.30).

Referências Bibliográficas

- ALLEMANN, B. “Paul Celans Sprachgebrauch”. In: COLIN, A. D. (org.). *Argumentum e Silentio: International Paul Celan Symposium*. Berlim; Nova Iorque: Walter de Gruyter, 1987, p.3-15.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- CANTINHO, M. J. “Sete rosas mais tarde”. In: http://criticanarede.com/html/lds_seterosas.html, acesso em maio de 2006.
- CARDOZO, M. M. “Paul Celan: a poesia depois de Auschwitz”. In: *Revista Coyote*, Londrina, v. 14, 2006, p.2-7.
- CARONE, M. A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. “Paul Celan: a linguagem destruída”, http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_27jul00.htm, publicado em 1973, acesso em junho 2008.
- CELAN, P. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, organizada e comentada por Barbara Wiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.

- _____. *Die Niemandsrose. Vorstufen, Textgenese, Endfassung*, edição crítica de Tübingen, organizada por Jürgen Wertheimer em colaboração com Michael Schwarzkopf. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- _____. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, volume III. Frankfurt: Suhrkamp, 2000.
- _____. *Hermetismo e Hermenêutica*, introdução, tradução, comentários e organização de Flávio Kothe. Rio de Janeiro; São Paulo: Tempo Brasileiro, 1985.
- _____. “*Mikrolithen sinds, Steinchen*”. *Die Prosa aus dem Nachlass*, edição crítica organizada e comentada por Barbara Wiedemann e Bertrand Badiou. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.
- _____. *Poemas*, tradução e introdução de Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- _____. *Von Schwelle zu Schwelle. Vorstufen, Textgenese, Endfassung*, edição crítica de Tübingen, organizada por Jürgen Wertheimer em colaboração com Heino Schmull et alii. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
- DERRIDA, J.** “Schibboleth”. In: COLIN, A. D. (org.). *Argumentum e Silentio: International Paul Celan Symposium*. Berlim; Nova Iorque: Walter de Gruyter, 1987, p.16-42.
- GUERREIRO, A.** “Caminhos para o exílio”. In: www.primeirasedicoes.expresso.pt/ed1336/c402.asp, acesso em maio de 2006.
- HARBUSCH, U.** *Gegenübersetzungen: Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2005.
- HEIDEGGER, M.** “...poeticamente o homem habita”. In: *Ensaaios e Conferências*, tradução de Emmanuel C. Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante S. Petrópolis: Vozes, 2005, p.165-181.
- LINS, V.** “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, p.23-34.
- PEREZ, J. P.** *Offene Gedichte: Eine Studie über Paul Celans Die Niemandsrose*. Tese de doutoramento. São Paulo: FFLCH, 2005.
- ROSENTHAL, E. T.** “Celan e a procura pelo ‘poema absoluto’”. In: <http://www.jt.estadao.com.br/noticias/99/09/11/sa8.htm>, publicado em 1999, acesso em maio 2006.
- TANIZAKI, J.** *Em louvor da sombra*, tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹ **Mauricio Mendonça Cardozo, Prof. Dr. em Letras**

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

maumeluco@uol.com.br

² TANIZAKI, 2007, p.22.

³ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

⁴ “Das Vortragsprojekt ‘Von der Dunkelheit des Dichterischen’”, em CELAN, 2005, p.134, tradução minha.

⁵ Os textos originalmente escritos em língua alemã e citados aqui em português, salvo menção em contrário, são traduções de meu próprio punho.