



Considerações sobre o discurso “O meridiano” (*Der Meridian*), de Paul Celan
Considerations on the Speech "The meridian" (*Der Meridian*), by Paul Celan

Jorge Benedito Freitas*

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte, Brasil
defreitasjorge@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo trata de alguns aspectos do discurso “O meridiano” (*Der Meridian*), do poeta romeno Paul Celan, procurando ressaltar, sobretudo, três aspectos centrais: o debate sobre a situação da poesia após Auschwitz; a presença e o encontro do poético com o “outro” e, finalmente, a data (o *Schibboleth*) que (de)marca o poeta no trato com a barbárie e, conseqüentemente, com a poesia. Diante disso, a hipótese que se apresenta é que “O meridiano” não apenas constitui-se como a peça central de uma poética celaniana, como também, destaca a composição da contra-palavra (*Gegenwort*) como língua poética que se confronta com a realidade fraturada pela negatividade do massacre cometido em Auschwitz.

Palavras-chave: Meridiano. Paul Celan. Contra-palavra.

Abstract: This article deals with some aspects of the speech "The Meridian" (*Der Meridian*), of the Romanian poet Paul Celan, trying to emphasize, mainly, three central aspects of speech, namely: the debate on the situation of the poetry after Auschwitz; the presence and encounter of the poetic with the 'other', and finally the date (the *Schibboleth*) that (de)marks the poet in dealing with barbarism and, consequently, with poetry. The hypothesis is that "The meridian" not only constitutes the centerpiece of a supposed celanian poetic, but also highlights the composition of the counter-word (*Gegenwort*) as a poetic language that confronts the reality fractured by the negativity of the massacre committed at Auschwitz.

Keywords: Meridian. Paul Celan. Counter-word.

*A poesia, minhas Senhoras e meus Senhores
– esta manifestação infinita de mortalidade
e vanidade.*

(Paul Celan)

* Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.



O discurso “O meridiano” (*Der Meridian*), proferido na ocasião de recebimento do Prêmio Büchner, em 22 outubro de 1960, na cidade alemã de Darmstadt, constitui a peça teórica de maior importância de uma suposta poética de Paul Celan.¹ Considerado por Jonh Felstiner como “um manifesto sobre poesia”,² “O meridiano”, publicado em 1961, no *Jarbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, coloca em questão o caminho que a arte, em especial, a poesia, deve seguir a fim de continuar existindo como contrapartida à realidade fraturada pela barbárie. O tom obscuro do discurso, permeado pelas peças do dramaturgo Georg Büchner, sobretudo por *Lenz* (*Lenz*) e *A morte de Danton* (*Dantons Tod*), intenta traçar uma saída para a encruzilhada em que a arte se encontra após Auschwitz. Encruzilhada que, de modo irremediável, põe em destaque a seguinte questão: a poesia deve se ater aos seus procedimentos técnicos de feitura, como “arte de engrenagens”, ou se deve ser capaz de ocasionar uma “mudança na respiração”, modificando assim o seu próprio caminho.

De acordo com Ricardo Ibarlucía, “O meridiano”, antes de tudo, “constitui uma defesa da poesia depois de Auschwitz”,³ o que dialoga diretamente com o *dictum* do filósofo Theodor W. Adorno, inicialmente no ensaio “Crítica cultural e sociedade” (*Kulturkritik und Gesellschaft*), de 1949, enfatizado pela seguinte afirmação: “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”.⁴ Como se sabe, o filósofo, ao travar contato com a poesia celaniana, se propôs a repensar o *dictum*,⁵ chegando a afirmar que o “sofrimento real não permite esquecimento”⁶ e, logo, possui amplo direito de expressão. Contudo, não é uma expressão cínica que vê na linguagem apenas beleza e harmonia, mas, pelo contrário, uma expressão sofrida que escorre como um berro, um

¹ “O meridiano” serve “de esboço à poética que [Celan] não compôs.” (COSTA LIMA, 2012, p. 353).

² FELSTINER, 2001, p. 163 (tradução nossa).

³ IBARLUCÍA, 1998/1999, p. 134 (tradução nossa).

⁴ ADORNO, 1998, p. 26.

⁵ Um importante momento no pensamento adorniano ressalta a posição de repensar o *dictum* que condena a escritura de poemas após Auschwitz. Esse momento surge na seção “Meditações sobre a metafísica”, de *Dialética negativa*, em que o filósofo afirma que “O sofrimento perene tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar; por isso, é bem provável que tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz não é mais possível escrever nenhum poema.” (ADORNO, 2009. p. 300).

⁶ ADORNO, 1991, p. 64.



balbucio, um ato de resistência à impossibilidade de sua escrita, conforme destacado por Adorno no ensaio “Engagement”.⁷

Seguindo por esse caminho, distante da estilização estética que imprime na arte a conformidade com o *status quo* e compele a ela a tarefa de se figurar como um sucedâneo harmônico da realidade, a arte – e, conseqüentemente, a poesia, em sua tarefa de exprimir o inexprimível – adota as vestes da resistência e, perante a enormidade da barbárie, subverte os procedimentos estilísticos que possui ao seu dispor, ou, conforme destaca Costa Lima, a arte rompe “com os espartilhos, ou seja, com as convenções correntes”.⁸ É essa dualidade sobre a qual trata Celan em “O meridiano”, em um posicionamento poético que questiona se a poesia deve seguir o caminho da estilização estética – afeita às engrenagens que se colocam a serviço da harmonia e da beleza – ou a vereda da resistência, da mudança na respiração, da palavra que é contra e subverte. Vale dizer que tal dualidade não é solucionada – a estrutura tensionada irá permanecer e seguir ecoando nos poemas celanianos –, a arte, segundo o poeta, continua sendo um “ser jâmbico de cinco pés”, um ser “sem descendência”, um problema “mutável, resistente e perene, que o mesmo é dizer, eterno”.⁹ Entretanto, o viés da poesia como palavra de resistência e enfrentamento parece assumir a preponderância no decorrer do discurso celiano, conforme veremos a seguir.

Em “O meridiano”, Celan, apropriando-se, de um lado, de Büchner, afirma que a arte é “mecanismo, é só papelão e engrenagens!”,¹⁰ ou seja, é uma acompanhante da realidade que fala a ouvidos que surdos e olhos que, ao fim e ao cabo, não conseguem ver. É, em suma, um procedimento ilusionista que visa tecer um véu sobre a dureza da realidade, afirmando-a como um local harmônico onde as promessas de felicidade podem ser falsamente saciadas. Nesse sentido, de acordo com Costa Lima, a arte como objeto feito de

⁷ No ensaio “Engagement”, Adorno afirma que “a poesia precisa resistir a esse veredito” (o veredito de sua impossibilidade) e “ser portanto de tal modo que não tome a si pela sua simples existência depois de Auschwitz, o cinismo.” (ADORNO, 1991, p. 64). Gagnebin, no ensaio “Após Auschwitz”, destaca não o caráter de proibição imposto pelo *dictum* adorniano, mas o caráter de urgência que essa sentença impõe ao pensamento, exigindo desse último uma postura impiedosamente crítica e reflexiva perante o acontecimento, capaz de colocar em evidência “a necessidade da cultura enquanto negativa e utópica, contra sua degradação à máquina de entretenimento e de esquecimento” (GAGNEBIN, 2006, p. 72).

⁸ COSTA LIMA, 2012, p. 355.

⁹ CELAN, 1996, p. 41-43.

¹⁰ BÜCHNER citado por CELAN, 1996, p. 42.



engrenagens é fruto estéril de uma “*tékhne* sem requintes” e esse “caráter”, desprovido de vida, “lhe permitiria servir tanto de divertimento, como ser destruída sem dores na consciência”.¹¹ Em termos celianos, a supremacia da *tékhne* configuraria uma arte de marionetes, isto é, um constructo inerte e sem vida, cujos movimentos estão sujeitos aos mandos e desmandos daquele que o controla e dita o compasso de suas investidas no real.

A arte de marionetes discutida pelo poeta não é aparentada daquela que Heinrich von Kleist nos fala em *Sobre teatro de marionetes* (*Marionettentheater*), em que a marionete – provida da mais pura inocência – é capaz de, em um movimento singular, reluzir o estado de graça original perdido quando o homem, ao provar o fruto da Árvore do Conhecimento, teve ciência do bem e do mal. É, antes, aquela arte de marionetes – desprovida da inocência original – submissa aos movimentos do homem caído do estado graça. Esse mesmo homem que, por sua vez, confiante nos avanços e promessas da *tékhne*, conduziu a humanidade ao fatídico 20 de janeiro (*Jänner 20*).¹² É a arte que ilusoriamente propõe o triunfo da marionete e do arame diante das atrocidades cometidas em Auschwitz ao procurar se afastar de uma negatividade inerente à própria realidade.

Por outro lado, diante da primazia da marionete, Celan evoca a palavra singular de Lucile de Büchner, personagem de *A morte de Danton*, que se encontra “cega para a arte” dos arames berrando mais alto do que as outras vozes: “Viva o Rei!”.¹³ É uma contra-palavra (*Gegenwort*), conforme destaca Celan, “que faz romper o ‘aramé’”, uma “palavra que não se curva diante dos cavalos de parada nem dos pilares da História, é um acto de liberdade. É um passo”.¹⁴ É a contra-palavra que presta homenagem à presença do humano perante a “majestade do absurdo”¹⁵ que se repete continuamente na história. Em outros termos, parece-nos que a homenagem, além de revelar a predileção do poeta por autores anarquistas,¹⁶ afirma – por meio de uma palavra que é contra: contra a arte de marionetes, contra o embelezamento das letras, contra a

¹¹ COSTA LIMA, 2012, p. 353.

¹² A data de 20 de janeiro de que fala Celan refere-se à Conferência de Wannsee, em 1942, quando os nazistas ratificaram a Solução Final como resolução sobre a presença judaica na Europa.

¹³ BÜCHNER citado por CELAN, 1996, p. 44.

¹⁴ CELAN, 1996, p. 45.

¹⁵ CELAN, 1996, p. 46.

¹⁶ Em uma passagem anterior de “O meridiano”, Celan revela que “cresceu também com as obras de Pietr Kropotkin e Gustav Landauer” (CELAN, 1996, p. 45), dois autores do anarquismo europeu.



permanência da tradição e, sobretudo, contra o ignorar da negatividade que habita as palavras – a capacidade humana de trazer à tona não apenas o discurso que se encontra soterrado pela falsa harmonia da palavra, como também iluminar uma temporalidade diversa do tempo hegemônico, na qual estão contidos acontecimentos outros a serem rememorados.

Nossa leitura se reforça quando se apoia na necessidade atestada por Celan – tendo Büchner como inspiração – de que a arte seja capaz de estraçalhar os calendários e os relógios que estão diante da vista, dando, assim, a possibilidade de inferirmos que, em Celan, subsiste um impulso anárquico que celebra a imobilização da história durante a Revolução Francesa por meio da destruição e interrupção dos calendários e dos relógios. Isso o aproxima de Walter Benjamin, posto que o crítico, conforme veremos mais adiante, celebra a destruição dos relógios e calendários como motivos para a imobilização da história e, conseqüentemente, para o redirecionamento da mesma, no sentido de que, conforme destaca a 15ª tese “Sobre o conceito de História” (*Über den Begriff der Geschichte*), tal ato destrutivo revela como uma outra consciência histórica vem à tona e ganha expressão com a destruição dos dispositivos “de concentração do tempo histórico”.¹⁷

Enveredando na complexa trama da contra-palavra celaniana, nós a defenderemos como um passo dado pelo poeta em direção ao encontro com o abismo e, por conseguinte, com a morte, pois não julgamos que se trate de um restabelecimento da linguagem poética, muito menos de uma pretensa restituição do humano através da palavra, mas sim da compreensão de que a poesia celaniana adota como núcleo fundamental uma negatividade que resiste às tentativas de apaziguamento de suas tensões. Essa negatividade, inicialmente, podemos apresentá-la como a constelação de lembranças mortuárias de Auschwitz que teima em retornar, sendo responsável, sobretudo, por conferir à morte uma presença determinante na poética de Celan.

Após esse breve desvio, retornamos à contra-palavra de modo a entendê-la como uma palavra irmanada com a morte, aproximando-nos assim da definição de *Gegenwort* apresentada por Amy D. Colin, para quem a contra-palavra pronunciada por Lucile e retomada por Celan constitui “uma mudança no sentido de movimento” de poesia e de linguagem, em suma, “uma mudança de significado e uma mudança da vida para a morte”.¹⁸ Talvez a contra-palavra seja a resposta dada pelo poeta ao *dictum* adorniano, uma resposta que não apenas se embebeda da negatividade residente na experiência singular de sobreviver ao massacre de Auschwitz – fugindo, deste modo, da banalização do

¹⁷ BENJAMIN, 2012, p. 18.

¹⁸ COLIN, 1987, p. 178 (tradução nossa).



acontecimento –, como também assume a tarefa de fazer jus ao resgate da memória daqueles que estão mortos.

A contra-palavra retira suas forças do emudecimento que acomete poeta e leitor frente à negrura radical da realidade das palavras. Esse emudecimento conserva as tensões inerentes à tarefa de dar voz ao indizível através de um movimento de renúncia à plenitude da expressão ao se voltar negativamente para as palavras e para o silêncio, tendo no balbucio seu principal veículo expressivo. Assim, o emudecimento se torna, paradoxalmente, eloquente diante do confronto com a cabeça de Medusa que tudo petrifica em prol da perpetuação do esquecimento irrestrito dos acontecimentos de barbárie. Desse modo, na eloquência silenciosa da contra-palavra, num breve e excepcional momento de tensão e de modificação da respiração, pode a poesia “falar também em causa alheia”,¹⁹ ou seja, falar em nome daqueles cujas vozes encontram-se soterradas pelos discursos dominantes da história.

Ademais, a contra-palavra parece assumir as vestes adornianas acerca da impossibilidade de que depois de Auschwitz seja concebível uma arte encantadora, adotando o compromisso de, como ato de liberdade, berrar ou balbuciar as imagens letais do extermínio, tais como a constelação de fragmentos corporais, o canto lutuoso pela morte materna e, sobretudo, a presença inquestionável da morte como par dialógico. Assim, a letra celaniana se torna uma palavra que é contra, capaz de instaurar a tensão no cerne da própria *poiesis*, não apenas por questionar os procedimentos estéticos de criação poética, rompendo com os mecanicismos, os temas e os artifícios poéticos costumeiramente utilizados, mas, principalmente, por se colocar no limiar daquilo sobre o qual se pode falar ao tocar a negatividade radical da morte em massa.

Entendemos que a contra-palavra não pode, de modo algum, ser entendida como uma palavra positiva, tributária da falsa harmonia que reveste a realidade pós-Auschwitz e que promete a abertura para a restituição da própria realidade e, conseqüentemente, do humano. Pelo contrário, conforme ressalta Adorno, a palavra celaniana é uma contra-palavra que possui o “negativo” como “conteúdo de verdade” e que “está impregnada da vergonha da arte perante o sofrimento, que se subtrai tanto à experiência quanto à sublimação”.²⁰

O ato de adotar a negatividade da morte em massa como seu conteúdo essencial talvez aponte para dois possíveis significados: a) aceitar que após o evento de barbárie não existe mais possibilidade de uma poesia que não se

¹⁹ CELAN, 1996, p. 55.

²⁰ ADORNO, 1982, p. 354.



contraponha com a brutalidade inerente a tal evento, capaz de contaminar todas as esferas da realidade – principalmente a linguagem que traz em si a herança do horror cometido também pela língua; b) expor que a poesia que não tenha como princípio determinante a autorreflexão sobre seus procedimentos é inerte e falaciosa. Desse modo, ao tomar a contra-palavra como linguagem de expressão, a poesia celaniana pode ser entendida como uma poesia negativa que, de modo similar ao procedimento adorniano de pôr em causa o pensamento através de uma dialética negativa, coloca em questão a poesia depois de Auschwitz ao questionar se sua subserviência aos procedimentos estéticos faz jus ao imperativo que se coloca ao humano após a Shoah, a saber, impedir que o acontecimento de barbárie se repita.

Poesia como encontro e como caminhada que se dirige ao outro na tentativa de construir o diálogo²¹ são algumas das temáticas que tangenciam a dualidade da situação da poesia pós-Auschwitz e, evidentemente, da poética de Celan. O poeta, na transmissão de seu discurso, salienta que o poema – atravessando as sendas da impossibilidade de dizer o indizível – mantém-se fiel à “sua rota em direcção àquele ‘Outro’”²² que permanece, paradoxalmente, alcançável e misterioso, tal como um interlocutor que fala, diretamente, de um reino sombrio.

O mistério do outro, esse interlocutor insaciável presente no poema, um dos referenciais para o qual o poema se oferece, aparece na seguinte passagem celaniana: “Cada coisa, cada indivíduo é, para o poema que se dirige para o Outro, a figura desse Outro”.²³ Essa afirmação adquire os tons benjaminianos²⁴ da noção de alegoria, conforme a *Origem do drama trágico alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiel)*, em que Benjamin salienta que “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa”.²⁵ É notável a aproximação entre o que pode vir a ser o Outro na poesia celaniana e a passagem de Benjamin que revela a pluralidade de sentidos inerentes à alegoria, de modo que a relação é tão aparente que podemos determinar o Outro, o “radicalmente Outro”,²⁶ não como uma figura da positividade, isto é,

²¹ Ao apresentar a poesia como diálogo, Celan procura se distanciar da noção poética cunhada por Gottfried Benn, para quem a essência da poesia é monadológica.

²² CELAN, 1996, p. 55.

²³ CELAN, 1996, p. 57.

²⁴ Felstiner ressalta que Celan encontrava-se “Lendo Benjamin em Dezembro de 1959” (*Reading Benjamin in December 1959*).

²⁵ BENJAMIN, 2011, p. 186.

²⁶ CELAN, 1996, p. 55.



da restituição da língua e, conseqüentemente, do claro sentido de consolidação do humano por intermédio da retomada do diálogo, mas como a presença irreduzível da morte, do cadáver e da memória lutuosa que habitam os poemas.

Duas características essenciais determinam a concepção benjaminiana de alegoria, a saber, o luto pelas certezas perdidas e o jogo de significações na tentativa de restabelecimento, mesmo que provisório, do significado. Assim, ao entendermos o “Outro” celaniano como uma alegoria da negatividade, cujo diálogo torna-se, ao fim e ao cabo, um ato fúnebre e “desesperado” de um “sujeito que insiste em ser um sujeito de percepção”,²⁷ torna-se possível afirmarmos as mesmas determinantes benjaminianas, o luto e o jogo, como pares essenciais para a constituição do diálogo poético proposto por Celan. Esse diálogo se dá na esfera do luto irreparável pela morte fabricada em massa e tenta, por meio de um jogo que determina que cada coisa ou indivíduo possa se configurar como o par dialógico, restituir as vozes silenciadas pelo seu rolo compressor.

A partir do jogo dialógico e lutuoso de Celan, como, então, responderíamos à colocação celaniana acerca do “mistério do encontro”²⁸ com o outro? Talvez afirmando que o poema, em outras palavras, a poesia da *Gegenwort*, da palavra como cadáver, conforme veremos mais adiante, tem na “entidade apostrofada”, no irremediável “Tu”,²⁹ a figura da morte dos homens e das palavras como seu par dialógico. Desse modo, apoiados em considerações benjaminianas e adornianas, o diálogo com o Outro seria uma experiência radical de confrontação com o acontecimento para o qual linguagem convencional é “impotente para exprimir, algo diante do qual nos falta a expressão”.³⁰

No decorrer do discurso, em uma passagem singular, o poeta diz o seguinte:

Será então que, quando pensamos poemas, será que seguimos tais caminhos com o poema? São essas vias apenas des-vios, caminhos ínvios de ti a ti? Mas são também, no meio de sabe-se lá quantos outros caminhos, caminhos nos quais a língua ganha voz para um Tu que recebe, caminhos da criatura, projectos de existência, talvez, uma antecipação a nós próprios para nos

²⁷ CELAN, 1996, p. 57.

²⁸ CELAN, 1996, p. 57.

²⁹ CELAN, 1996, p. 58.

³⁰ CHIARELLO, 2002, p. 138.



encontrarmos, em busca de nós próprios... Uma espécie de regresso a casa.³¹

Conforme a citação acima, Celan coloca em questão se, no poema que segue um caminho em direção ao diálogo com o “radicalmente Outro”, estaria inserido o poeta, aquele que pensa e realiza a escrita. Parece-nos que Celan ressalta que o poema, entendido como contra-palavra, sugere um desvio em direção ao encontro com o tu e, nesse percurso de confrontação com a negatividade que anima o diálogo, o poeta fala desse desvio como uma espécie de demarcação, um ponto de partida ou de regresso à casa, o reencontro com a entidade apostrofada, enfim, uma data, o “meu” 20 de Janeiro.³² O ‘20 de janeiro’ celaniano é um *Schibboleth*, isto é, uma constelação na qual se condensam diversos acontecimentos factuais, embora um deles reluza, paradigmaticamente, com maior luminosidade, como data, marca e origem que transformou Antschel em Celan. Tal acontecimento – o ‘20 de janeiro’ – é a data da Conferência de Wannsee (*Wannsee-Konferenz*), na qual foi estabelecido o procedimento da Solução Final (*Endlösung*) para a questão judaica. De posse dessa referência mortuária, o diálogo poético em direção ao Tu já se inicia marcado pelo desvio em direção à barbárie, dando a possibilidade de inferirmos que o encontro se configura como a revelação de que a presença da morte é pungente desde a origem. O diálogo é, portanto, negativo. O encontro de si próprio, daquele que caminhou pelas trevas e foi despojado de tudo, sobretudo dos vínculos familiares e comunitários, talvez reconheça que o retornar à casa – à origem – só é possível se poema e poeta aceitarem que, de antemão, a casa está, irremediavelmente, arrasada, e que apenas a morte fornece um simulacro para um encontro com as palavras e com os restos familiares.

No tocante a esse diálogo, “Sou tu quando sou eu” (*Ich bin du, wenn ich ich bin*),³³ afirma Celan no poema “Elogio da distância” (*Lob der Ferne*), de *Papoila e memória* (*Mohn und Gedächtnis*), remetendo-se à teoria dialógica do rabino Martin Buber, para quem o “homem se torna Eu na relação com o Tu”.³⁴ Entretanto, subvertendo a máxima de Buber, para quem a relação dialógica supõe um elo transcendental entre sujeito e divindade, o poeta sugere, com esse verso, o elo entre ele e a figura da morte, de modo que o instante da libertação da língua de seus mecanismos estéticos e apaziguantes, somente acontece se abraçado à insuficiência do eu lírico perante a enormidade da morte, elo que se

³¹ CELAN, 1996, p. 61.

³² CELAN, 1996, p. 61.

³³ CELAN, 1993, p. 12-13.

³⁴ BUBER, 2003, p. 60.



reforça no verso: “Mais negro no negro, estou mais nu” (*Schwärzer im Schwarz, bin ich nackter*),³⁵ também de “Elogio da distância”.

Relendo esse verso, é possível dizer que apenas ciente da negrura radical da morte em massa é que a contra-palavra poderá fluir livre da linguagem poética preexistente, assumindo a postura de uma poesia autorreflexiva capaz de, conforme veremos adiante, refletir sobre a língua em todas as suas esferas, sejam elas artísticas ou meramente comunicativas, e sobre o acontecimento de barbárie.

Desse modo, seguindo a perspectiva de que o encontro se configura como o momento dialógico entre o poeta e a morte, não podemos deixar de citar uma passagem de outro texto de Celan, a saber, o “Diálogo na montanha” (*“Gespräch im Gebirg”*), que aborda um encontro malfadado entre Celan e Adorno:

— Estive deitado sobre a pedra, naquele tempo, tu sabes, nos ladrilhos de pedra; e ao meu lado estavam deitados outros que eram como eu, outros que não eram como eu e eram iguaizinhos, os meus irmãos; estavam ali deitados e dormiam, dormiam e não dormiam, e sonhavam e não sonhavam, e não me amavam e eu não os amava, porque eu era um, e quem é que quer amar Um, e eles eram muitos, muitos mais do que os que ali estavam deitados á minha volta, e quem pode querer amá-los todos? E, não te escondo, eu não os amava, àqueles que não podiam me amar, eu amava a vela que ardia ali à esquerda num canto, amava-a porque *ela* ia desaparecendo ao arder, não porque *ela* ia desaparecendo ao arder, essa era a vela *dele*, a vela que ele, o pai de nossas mães, tinha acendido, porque nessa noite começava um dia, um determinado dia que era o sétimo, o sétimo que se seguiria ao primeiro, o sétimo e não o último; eu, meu irmão, não os amava, eu amava vê-los desaparecer à medida que iam ardendo, e, sabes, desde essa altura não amei mais nada.³⁶

É evidente a presença da morte como determinante de tal passagem, tornando possível visualizar que não se trata de um simples diálogo entre poeta e filósofo, mas de algo além, uma espécie de questionamento das imagens de morte para que delas – essa radicalmente Outra – brotem as memórias soterradas. As imagens que ressoam são de destruição e solidão. Os irmãos

³⁵ CELAN, 1993, p. 12-13.

³⁶ CELAN, 1996, p. 39.



deitados ao lado do poeta são, ao mesmo tempo, iguais e diferentes dele. Parecem se aproximar da figura do cadáver, cuja aparência “é inegavelmente a de alguém e, contudo, a de mais ninguém”,³⁷ e sugerir o procedimento nazista de empilhamento dos corpos assassinados em imensas valas compartilhadas.

Ainda na passagem acima, o poeta revela a impossibilidade de existência do amor entre aqueles que jazem sobre a pedra (*Stein*) – alegoria que aqui podemos aliar à imagem da realidade infectada pela dureza do extermínio –, impossibilidade que se estende ao amor divino, indicando, em sentido teológico, a ruptura com o pacto de amor entre o povo escolhido e Deus. Assim, na realidade fúnebre dos campos de concentração, não é possível amar nem esperar o acalento do amor, seja ele proveniente da esfera terrestre ou transcendental. Contudo, uma fagulha de luz ilumina a escuridão após o abandono do amor divino; é uma fagulha paradoxal de esquecimento e de memória que reside na imagem da vela. De esquecimento, pois o arder da vela, talvez, simbolize um duplo processo de apagamento da lembrança dos corpos empilhados e de libertação do poeta, isto é, na vela que queima e desaparece estaria contido um processo de libertação do trauma vivido e, conseqüentemente, de esquecimento e retomada da vida, algo que, como veremos adiante, torna-se impossível para o poeta. Entretanto, a vela parece reluzir com mais intensidade se entendida como um objeto de rememoração onde se conserva uma importante herança da memória cultural de um povo, simbolizado pelo retorno do ritual realizado no sétimo dia, o dia do *shabat*. Ademais, a vela acendida pelos pais permaneceria como a imagem de uma memória dolorosa que atormenta o poeta diante da impossibilidade efetiva do retorno das vozes daqueles que foram assassinados, não um retorno com intuítos de redenção, mas como um discurso histórico arrasado pelo rolo compressor da história dos vencedores, um discurso que irrompe como possibilidade de trazer à tona outra narrativa historiográfica.

O terceiro aspecto que brevemente se ilumina em “O meridiano” diz respeito ao “20 de janeiro” mencionado no discurso e à noção celaniana de meridiano. Segundo Celan, “talvez se possa dizer que em cada poema fica inscrito o seu 20 de janeiro. Talvez o que há de novo nos poemas que hoje se escrevem seja isso: que é aí que, da forma mais clara, se procura manter viva a memória de tais

³⁷ CHIARELLO, 2002, p. 137.



datas”.³⁸ De modo geral, o poema tem que lidar com o evento que lhe serve de paradigma e a partir do qual ele, o poema, “fala!”.³⁹

No caso específico de Celan, a data determinante foi o dia 20 de janeiro da Conferência de Wannsee que, conseqüentemente, levou à concordata que fez da Solução Final o destino judaico. Como evento paradigmático – do qual o poeta não pode se eximir –, o 20 de janeiro de 1942 se inscreve como uma temática subterrânea nos poemas e faz com que eles enfrentem a mudez e se tornem eloquentes mesmo que seja por intermédio do silêncio e da negatividade que se impõe. Desse modo, os poemas falam; falam com o negativo e, sobretudo, falam *do* negativo, expondo a radicalidade da data que, tal como as constelações, contém em si diversos pontos de abordagem.

De acordo com Jacques Derrida, em *Schibboleth para Paul Celan (Schibboleth pour Paul Celan)*, para se falar de uma data há que “fazê-la legível, audível, inteligível”,⁴⁰ isto é, deve-se dar a vê-la, não apenas na multiplicidade de elementos que a compõe, mas também na pluralidade de vozes que nela falam, conferindo a ela “sua fisionomia”.⁴¹ Entendemos que ambos os procedimentos, o derridiano e o benjaminiano, quando aplicados à poesia celaniana, significariam dizer que, na remissão às datas, o poema fala em nome de outros, fala em causa dos mortos numa tentativa, ainda que impotente e insuficiente, de alcançar a memória através da iluminação de um aspecto histórico anteriormente obscurecido.

Para Derrida, o interesse pela data reside na capacidade de ela se configurar como “um entalhe ou uma incisão que o poema leva em seu corpo como se fosse uma recordação”.⁴² Desse modo, o fatídico 20 de janeiro se instaura como uma memória nefasta, reforçando ainda mais a concepção negativa preeminente na poética celaniana. Contudo, especulamos que não se trata apenas do reconhecimento da data como um receptáculo da negatividade do evento de barbárie, mas também um limiar (*Schwelle*) a partir do qual os poemas ousam falar do absurdo cometido. Assim, o poetizar a partir do limiar por meio de uma linguagem que é contra, crítica, autorreflexiva e, sobretudo, que intenta falar em proximidade com os mortos, seria o mesmo que traçar um “caminho do impossível” que, conforme argumentamos acima, “conduz o

³⁸ CELAN, 1996, p. 54. Segundo Costa Lima, “a primeira justificativa da data” utilizada por Celan “é bem simples: a novela inacabada de Büchner, *Lenz*, principiava com a alusão: ‘Era 20 de janeiro’.” (COSTA LIMA, 2012, p. 356).

³⁹ CELAN, 1996, p. 55.

⁴⁰ DERRIDA, 1986, p. 23 (tradução nossa).

⁴¹ BENJAMIN, 2009, p. 518.

⁴² DERRIDA, 1986, p. 36.



poema ao encontro⁴³ da negrura radical da morte nos campos de concentração. Desse modo, o colocar-se no limiar significaria apontar para um direcionamento poético pós-Auschwitz que assinala a necessidade de ir na direção contrária à banalização e suavização do acontecido, instaurando, assim, um tempo-espaço de *Schibboleth*⁴⁴ na estrutura do poema – um tempo e espaço carregado de rememoração.

Por fim, no sentido em que demarca um tempo-espaço carregado de tensões, o *Schibboleth* se aproxima de um rito de passagem poético, de um “cruzar os trópicos”⁴⁵ capaz de colocar a poesia em uma situação meridional, isto é, de situá-la em um local no qual se condensam – em diversos cristais de detalhe – as vozes do passado obscurecido pela tônica do discurso dominante. Desse modo, o meridiano seria o local onde a poesia, em sua relação intrínseca com a negatividade presente na realidade, se constituiria como um espaço-tempo livre das demandas de manutenção da aparência harmônica da realidade, um local onde a “arte continuaria a viver”⁴⁶ depois da experiência de Auschwitz, fazendo da rememoração dos assassinatos seu aspecto determinante. Nesse sentido, talvez, escrever poesia tendo a contra-palavra como instrumento expressivo, a mudança na respiração como o efeito a ser buscado e a morte como par dialógico signifique um poetificar em constante tensão dialética que fala no limiar entre a impossibilidade de dizer o acontecido e a necessidade – quase imperativa – de rememorá-lo, significado que, indiscutivelmente, rege as intenções do discurso “O meridiano”.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

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

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

⁴³ CELAN, 1996, p. 63.

⁴⁴ O termo *Schibboleth*, dotado de uma constituição constelacional, iluminaria diversos significados na poética celaniana, tais como fronteira territorial, linguística e temporal; limiar; datas; contrassenha e comunicação; palavra impronunciável; história cifrada; judeidade. Segundo Costa Lima, trata-se de um termo em “hebraico que aparece no *Livro dos juízes*, hoje empregado no sentido de contrassenha.” (COSTA LIMA, 2012, p. 342).

⁴⁵ CELAN, 1996, p. 63.

⁴⁶ CELAN, 1996, p. 59.



ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Trad. M. A. Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Trad. Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro, 2003.

CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Trad. João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1993.

CELAN, Paul. *A arte poética: O meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CHIARELLO, Maurício. *A filosofia, a arte e o inominável: três estudos sobre a dor da finitude na obra tardia de Theodor W. Adorno*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002.

COLIN, Amy D. Paul Celan's Poetics of Destruction. In: COLIN, Amy D. (Ed.) *Argumentum e silentio*. Internationales Paul Celan Symposium. Berlin: De Gruyter, 1987.

COSTA LIMA, Luís. *A ficção e o poema: Antônio Machado, W.H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.

FELSTINER, Jonh. *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*. New Haven-Londow: Yale University Press, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

IBALBURCÍA, Ricardo. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Revista Transformação*. São Paulo, v. 21-22, n. 1, p. 131-150, 1999.

Recebido em: 03/03/2019.

Aprovado em: 12/03/2019.