

Paul Celan e a poética do trauma

Franklin Farias Morais¹

RESUMO

Este texto tem por objetivo investigar, ainda que brevemente, as relações entre a teoria do trauma e a concepção de poesia para Paul Celan. Em um primeiro momento, se passará pela formulação freudiana de trauma para, a partir daí, mobilizar a noção no campo da cultura no decorrer do século XX, tendo como pressuposto a importância da dimensão do inconsciente na lide com o trauma. Procura-se investigar quais elementos compõem a dicção poética vinculada pelo trauma do Holocausto. Para tanto, faz-se imprescindível a referência ao discurso proferido por Paul Celan em função do recebimento do prêmio literário Buchner, intitulado O Meridiano.

Palavras-chave: Paul Celan. Trauma. Poesia. Holocausto.

Advém inicialmente de Freud a formulação segundo a qual o trauma deriva do abrupto contato - o que ele chamou de “susto” (*schreck*) - com a morte. Para Freud, quando tal relação ocorre sem o prévio efeito de acomodação do choque pelo “estado de prevenção à angústia” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84), torna-se possível a instalação do trauma. Deriva daí um obsessivo retorno à cena traumática, em que o efeito do trauma excede a capacidade de apreensão pelo consciente, sendo algo que transpõe os limites da compreensão humana, tornando-se algo *informe*. Não sendo possível acessá-lo de todo conscientemente, o trauma propicia uma espécie de fusão entre temporalidades (passado e presente) em que a cena traumática torna-se parte intrínseca do presente, sendo uma memória que não cessa de se atualizar, da qual o sujeito tenta, em vão, esquivar-se, estimulando a dor. Reporto diretamente a Freud para uma definição integral:

Descrevemos como ‘traumáticas’ quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. Parece-me que o conceito de trauma implica necessariamente uma conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficazes contra os estímulos (FREUD, 1969, p. 40).

Porém, a relação com o trauma sai da circunscrição da vida individual na medida em que o *tema* do trauma ganha expressão, seja como arte, seja como conceito histórico-filosófico. Como

¹ Doutorando no programa de pós-graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista da CAPES.

diria Márcio Selligman-Silva, “o trabalho de (tentativa) introjeção da cena traumática praticamente se confunde com a história da arte e da literatura” (SELIGMANN-SILVA, 2008). A transposição do plano individual para o coletivo fundou-se em parte em função da hipótese freudiana segundo a qual seria necessário “cruzar o abismo” entre psicologia individual e coletiva: “Podemos lidar com grupos tal como com indivíduos neuróticos” (FREUD, 1969, p. 114). Nesse sentido, o estudo de Freud a respeito da “psicologia das massas” é o desdobramento efetivo dessa hipótese. As duas guerras mundiais e o Holocausto tornaram possível que o trauma fosse reenquadrado, agora coletivamente, dentro da ideia do século XX como uma era de catástrofes históricas. No século em que o ideal de manipulação da técnica esteve a favor e em função da produção da morte, a catástrofe se entrincheiraria, por assim dizer, nos campos de concentração.

Diante disso, se afigura a extensão da ideia de trauma passando da “situação-limite”, no âmbito do indivíduo, para “evento-limite”, no âmbito coletivo. As catástrofes do século XX implicaram uma reconfiguração do modelo de representação que substituiu o paradigma positivista de expressão do “real” para um paradigma que, porque traumático, obsta a possibilidade de uma representação, a rigor, “realista”, quer dizer, uma representação que não envolva estímulos do inconsciente. Nesse sentido, a defasagem do paradigma do “real” na arte derivaria da problemática do esgarçamento dos limites da representação, ou seja, uma operação mimética que envolve a dimensão daquilo que foge à racionalidade, que foge ao poder de controle do consciente. Daí parece decorrer a problemática do caráter irrepresentativo (não-mimético) do Holocausto e das experiências dos *fronts* de batalha que “emudeceu” os ex-soldados, de que falou Walter Benjamin. Portanto, a apreensão dessas experiências fugiriam à possibilidade do relato no sentido mais convencional, porque o acesso ao evento pressupõe o acesso ao trauma, derivando daí a problemática das narrativas do testemunho.²

Na base da discussão sobre trauma e testemunho está a ideia de que as experiências catastróficas das guerras e dos campos de concentração modificaram os parâmetros que balizavam aquilo que é ou não representável, na medida em que os limites entre real e irreal perderam suas margens inexoráveis, revelando um evento que se torna estritamente peculiar justamente por essa inexatidão de fronteiras. Dentro dessa problemática, o testemunho visaria justamente à ligação com o passado traumático. Para Shoshana Felman, sendo o trauma “uma espécie de brecha na consciência” (FELMAN, 2014, p. 129), os escritores se sentiriam impelidos a, por meio da

² Também se precisou redefinir juridicamente a condição do testemunho, vide a experiência do tribunal de Nuremberg, conforme trata Shoshana Felman em *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*.

codificação artística, testemunhar o evento catastrófico. Se se levar às últimas consequências essa ideia, a arte seria o único aporte possível para a experiência traumática. Mas, como o testemunho pode ocorrer de modo crível se se trata de um evento que excede, por sua natureza traumática, a capacidade de apreensão consciente? Como a chamada “literatura de testemunho” apreende (ou codifica) artisticamente um evento que foge à possibilidade de uma apreensão “real”, porque traumática?

Parte considerável (se não integral) dessa problemática perpassa a obra de Paul Celan. Tendo estado envolvido diretamente com a barbárie nazista, os problemas a respeito da representabilidade da cena traumática do Holocausto hegemonomizam a fortuna crítica (pelo menos, a de língua portuguesa) do poeta. Talvez por isso, em 1976, Luitgard N. Wundheiler atribuiu a Paul Celan a alcunha de poeta do Holocausto. De origem judia e tendo sido perseguido e levado a um campo de concentração, consegue escapar se exilando na Rússia. Aos seus pais não foi possível a mesma sorte. Após o fim da guerra, decide ir a Paris, onde morará até a circunstância de sua morte, em 20 ou 21 de abril de 1970, ao se suicidar jogando-se de uma ponte sobre o Rio Sena. O poema *Fuga da Morte (Totesfuge)* se tornou, na Alemanha, uma espécie de monumento de memória às vítimas da *solução final*. A peculiar dicção poética de Celan acompanha, em muitos momentos, a tragicidade daquilo a que ela se refere, produzindo por vezes, na concepção do poema, a dimensão ambivalente de expressar o inexprimível da experiência concentracionária. Para isso, a linguagem fraturada e excessivamente concisa dá base para uma poética que recorre, por um lado, à manipulação de um campo semântico (sombra, noite, pedra, rosa, cadáver etc.) que paira sobre o ideário da morte e, por outro, à dimensão de negatividade do “nada” e do “ninguém”, como uma espécie de tentativa (para desdobrar a expressão que Walter Benjamin empregou nas *Teses sobre o conceito da história*) de escovar a língua a contrapelo. Evocando a culpa originária que lastreia a tradição judaica (em relação ao parricídio primevo), Celan, em *De Noite, Arrepanhamos (Nächtlich Geschürzt)*, deixa entrever dois mundos que, separados pela experiência do exílio dos campos, pode revelar um significado ambivalente que parece orbitar entre a soturnez da noite e o vaticínio da morte:

Estão separados no mundo,
cada um com a sua noite,
cada um com a sua morte,
rudes, de cabeça descoberta, cobertos de geada
de pertos e longes.

Pagam a culpa que animou a sua origem,
pagam-na com uma palavra

que existe justamente, como o verão.

Uma palavra – bem sabes:
um cadáver.

Vamos lavá-lo,
vamos penteá-lo,
vamos voltar-lhe os olhos
para o céu (CELAN, 2006, p. 58)

Vincada pela tensão de dizer e calar, a poesia de Celan configura, pela presença do silêncio, da interrupção, do apagamento, o componente lírico de *falar daqueles que não falam* (para referir o também poeta alemão Hans M. Enzerberger) ao projetar, sobre a atividade poética, o espectro do genocídio do povo judeu. A palavra para Paul Celan, segundo Y. K. Centeno, significa a não possibilidade de “sentido” e “destino”, propiciadores da “força de redenção da palavra” (CELAN, 2006, p. XXVII). Assim sendo, em contrapartida ao ideal lírico de uma espécie de vingança pela palavra, o poema celeniano parece fundar, como base de si, o pressuposto da derrota, sendo aquilo que não encontrará expiação pela palavra. O caráter minado da palavra (e do poema, por consequência) talvez justifique a relação difusa entre dizer e não dizer, entre sentido e inteligibilidade, entre metáfora e referência, que, em alguma medida, configura a dimensão de hermetismo da poética de Celan.

Pensada à luz do dito de Adorno de que, depois de Auschwitz, não pode haver poesia, a obra de Celan pode evidenciar que, na verdade, a poesia, munida da capacidade de transfiguração da realidade, consubstancia a dimensão traumática do fatídico evento à própria dicção poética, dando-lhe o caráter de concisão extrema que chega às raias do emudecimento – e esse é um tema claro de *O Meridiano*. Para Paul Celan, a língua saiu “enriquecida” do Holocausto³. Acredito que se pode depreender da relação entre emudecimento e linguagem não um déficit, mas um emprego da língua que, na poesia, se conforma às exigências de representação do evento a que se relaciona. Se tal evento é informe (sem forma), a “tarefa da poesia” seria, como atividade revolucionária que é, dar forma à impossibilidade de forma, referir aquilo que, por natureza contrária, impede a referência. Por isso que parece estar na tensão entre dizer e não dizer é que se funda o *élan* da poesia de Paul Celan. Pois, diante da barbárie absoluta, nada mais coerente que uma elocução poética em que fratura e silenciamento intrincam-se para, no tensionamento fronterício de significado e inteligibilidade, em alguma medida, reconfigurar a experiência da poesia lírica. Agora, certamente,

³ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. Org. Seligmann-Silva, Márcio; Nestrovski, Arthur. Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000, p. 95-96.

não mais pela experiência poética como expressão de uma individualidade indivisa e integral, mas talvez como expressão que se configura face à experiência catastrófica⁴, a partir de uma relação que liga o devir histórico ao trauma individual.

Sendo a experiência traumática algo que passa ao largo do nível da consciência, em que medida o ideal surrealista de trazer à tona elementos do inconsciente pode se configurar na poética de Celan? Ou a experiência traumática se configura na poética de Celan como um laborar integral sobre os escombros da barbárie (a língua empregada pelos algozes, ou seja, a própria língua alemã), como um gesto de retorno que a experiência traumática pressupõe e exige? Ute Harbusch diz que, além de meio ano passado em Viena, Celan nunca viveu em um país cuja língua oficial fosse o alemão. No entanto, o alemão foi, talvez em função do Holocausto, uma espécie de pátria linguística para Celan. Não seria isso evidência do retorno à cena traumática, isto é, o retorno contínuo à língua daqueles que operacionalizaram o genocídio do povo judeu, dos seus pais? Ainda que sem um desdobramento mais profundo, Luiz Costa Lima aproximou tal questão ao discurso de recebimento do prêmio Buchner, *O Meridiano*: “O meridiano que guia Celan tem por extrema experiência do Holocausto e, de outro, se pauta em uma língua que também fora de assassinos do seu povo” (COSTA LIMA, 2012, p. 359). Além disso, Costa Lima sugere que, à semelhança de uma luz projetada sobre as barras de um cárcere - entendendo as grades como palavras -, as marcas do trauma seriam as próprias sombras projetadas, revelando a negatividade que uma poética fundada na “contrapalavra” deixaria entrever. Talvez seja interessante pensar até que ponto essa ideia de Costa Lima contaminou-se da “antipalavra” a que Paul Celan se referiu em *O Meridiano*.

Texto fundamental para a exegese da concepção poética de Celan, *O Meridiano* deixa pistas vigorosas do entendimento de Celan em relação à poesia e à relação dessa com o campo da arte de um modo geral. O discurso é tecido em relação constante com as obras de Buchner, mais especificamente *A morte de Danton*, *Leonce e Lena*, *Lenz* e *Woyzeck*. A concepção de arte que Paul Celan aí expressa não passa ao largo de um acontecimento, algo que, se não houvesse existido, faria com que tal definição prosseguisse indefinidamente, “mas algo acontece”:

Minhas senhoras e meus senhores,
A arte, como estão lembrados, a arte é uma criatura com jeito de marionete
iâmbico, de cinco pés, e – esta propriedade é também provada
mitologicamente através de Pigmalião e sua criatura – não tem
descendentes.

⁴ Esse comentário se inspira diretamente na interpretação de Márcio Selligman-Silva em relação à poesia de Celan quando se refere à “literalidade extrema dessa poesia [a de Celan]; a sua resposta ao evento da catástrofe: evento, que (...) é marcado pela mesma ausência de forma e de medida. Nesse sentido, essa poesia é absolutamente imediata, não-imagética”. Selligman-Silva, Márcio. **Op. cit.** p. 97.

Sob essa forma ela se configura no objeto de uma conversa que tem lugar num quarto, ou seja, não na portaria, uma conversa que, é o que sentimos, poderia ser prosseguida infinitamente, se nada acontecesse pelo caminho. Mas algo acontece. (CELAN, 2009, p. 167)

Inicialmente, Celan descreve a arte como resultado de um processo intelectual que, de antemão, prevê ornatos e artificialidades próprios da convencionalidade das práticas cortesãs do Antigo Regime. Depois, situa a conversa sobre arte em um lugar que se institui como intimidade (o quarto), e não em relação à sociabilidade (a portaria). No entanto, tal descrição é interrompida em função de algo que, inesperadamente, entrecortado pela conjunção adversativa, acontece. Parece estar nesta pausa mais ou menos brusca – “mas algo acontece” – a irrupção daquilo que, na teoria do trauma, é o evento que surge ao indivíduo como algo que está para além da sua capacidade de apreensão, tornando sua lide com ele uma sobrevivência contínua da experiência traumática. No caso da concepção de arte de Celan, parece que reside na pausa – “mas algo acontece” – a impossibilidade da concepção artificiosa de arte. Em seu caso, o obstáculo será o de lidar poeticamente com uma língua que serviu de lastro ao Terceiro Reich.

Como base da prática poética de Celan, parece em certa medida inescapável não relacionar tal “acontecimento” à *solução final*. Se Celan ilustra o “acontecimento” por meio da frase de Lucile, em *A Morte de Danton*, em que o “Viva o rei!” é por ela dito no ápice do gozo revolucionário, no momento da decapitação do rei, funcionando como uma espécie de “antipalavra” – em suas palavras, “um ato de liberdade”, aquilo que “não se curva mais diante dos pilares nem dos cavalos da batalha da história” (CELAN, 2009, p. 170) -, em contrapartida, em relação à sua própria poética, tal acontecimento parece inapelavelmente remeter à condição do fazer poético após Auschwitz, condição na qual a língua que serve de aparato ao testemunho encontra-se, ela mesma, contaminada por aquilo que o testemunho visa insurgir, revelar, o que poderia impossibilitar as possibilidades de artificios e adornos de linguagem da lírica tradicional, tornando-se a poesia um modo de elocução que, como o próprio poeta diz em 1968, visaria à reconstrução direta da realidade: “Meu último livro é considerado cifrado. Acredite-me, cada palavra foi escrita com referência direta à realidade. Mas não, isso é o que não querem absolutamente entender.” (HARBUSH, 2001, p. 43)

A questão da referência a Shoah em Paul Celan parece estar ligada a uma prática poética que mimetiza o acontecimento através de sua própria irrepresentabilidade. Embora paradoxal, o, por assim dizer, “acesso” à dimensão irrepresentacional do Holocausto encontraria na tendência ao

“emudecimento” (a que Celan se refere em relação ao poema em *O Meridiano*) aquilo que conjugaria o referente à referência. Seria este o mecanismo de conjuração do dito adorniano?

Certamente, o poema – o poema hoje – mostra (e isso tem a ver, creio, embora só indiretamente, com as dificuldades – não subestimáveis – da escolha de palavras, com o rápido declive da sintaxe ou o sentindo atento para a elipse), ele mostra uma forte e inegável tendência ao emudecimento. Ele se afirma – permitam-me, depois de tantas formulações extremas, fazer mais esta -, o poema se afirma à beira de si mesmo; incessantemente ele chama e se busca, a fim de existir, de seu Já-não-mais em seu Ainda-e-sempre (CELAN, 2009, p. 178).

“Afirmar-se à beira de si mesmo” parece uma espécie de condicionante que o poema, para sua existência, exige, isto é, uma elocução-limite em que a dicção poética é o resultado de uma aproximação radical - tanto quanto possível - do próprio emudecimento. Assim, o silêncio parece funcionar como uma espécie de símile ideal que conjuga a poesia ao evento catastrófico, criando a ambivalência de uma poesia cujo teor testemunhal depende do silêncio, por um lado, como signo metafórico da morte, e, por outro, como uma espécie de recurso que, pela omissão radical de quaisquer elementos supérfluos, esboça as possibilidades formais da poesia pós Auschwitz, poesia na qual é preciso lançar “aos pés do coração, a luva do silêncio”, poesia em que o “ontem”, tempo em que o acontecimento fez-se possível, atualiza-se como uma espécie de retorno à cena traumática:

Lança-me aos pés do coração a luva do silêncio
 Só uma vez no outono a pedra reverdece – foi ontem
 foi quando o sal nas ruas era tão vermelho
 tão vermelho que se pensaria que era chegada a hora
 a que se acena com os véus da meia-noite
 (...)
 Lança-me aos pés do coração a luva do silêncio
 foi ontem
 e jaz no sangue com nós dois. (CELAN, 2008, p. 13)

O retorno à cena traumática, em “*De todas as feridas*” (*Aus Allen Wuden*), parece projetar-se tanto temporalmente, com a iteração do “foi ontem” como a marcar a força do evento através do aproximação temporal, quanto com o reportório de imagens que atrela um imaginário fúnebre (silêncio), sanguinolento (vermelho) e soturno (meia-noite) às “feridas” – como o título sugere – que, se decorrem da experiência traumática, redimensionam a poesia na e pela relação com evento catastrófico, com o Holocausto.

RESUMEN

Este texto tiene por objetivo, aunque brevemente, indagar las relaciones entre la teoría del trauma y la concepción de poesía para Paul Celan. Inicialmente, se pasará por la formulación freudiana de trauma para, a partir de ahí, movilizar la noción en el campo de la cultura en el transcurrir del siglo XX teniendo cómo pressusposto la importancia de la dimensión del inconsciente en el confronto con el trauma. Se busca sonsacar cuáles elementos componen la dicção poética señalada por el trauma del Holocausto. Por tanto, se hace imprescindible la referencia al discurso proferido por Paul Celan en la ocasión del recibimiento del premio literario Buchner, intulado El Meridiano.

Palabras-claves: Paul Celan. Trauma. Poesía. Holocausto.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. Ed. Perspectiva: São Paulo, 1979.
- CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). Org. Seligmann-Silva, Márcio; Nastrovski, Arthur. In: **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- CELAN, Paul. **A morte é uma flor**: Poemas do espólio. Lisboa: Cotovia, 2008.
- _____. **Sete rosas mais tarde**. Lisboa: Cotovia, 2006.
- _____. **Cristal**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- COSTA LIMA, Luiz. **A ficção e o poema**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Eu falo dos que não falam**. São Paulo: Brasiliense; Instituto Goethe, 1985.
- FELMAN, Shoshana. **O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX**. São Paulo: EDIPRO, 2014.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume 14. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- _____. **O homem Moisés e a religião monoteísta**. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume 23. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GINZBURG, Jaime. Literatura Brasileira após Auschwitz. In: **Alea – Estudos neolatinos**. V. 3. N. 2. Rio de Janeiro: Jul-Dez, 2001.
- GUINSBURG, J.; KOUDELA, Ingrid Dormien. **Buchner: na pena e na cena**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. Org. Seligmann-Silva, Márcio; Nastrovski, Arthur. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- _____. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psicologia clínica**. Vol. 20: Rio de Janeiro, 2008. Departamento de Psicologia da PUC-Rio. (Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=en)
- N. WUNDHEILER, Luitgard. Paul Celan, Poet of the Holocaust. In: **Worldview**. 1976. Disponível em

http://worldview.carnegiecouncil.org/archive/worldview/1976/12/2788.html/_res/id=sa_File1/v19_i012_a007.pdf

HARBUSH, Ute. Arte, poesia e tradução por Paul Celan: “pensar Mallarmé até as últimas consequências”. In: **Alea – Estudos neolatinos**. V. 3. N. 2. Rio de Janeiro: Jul-Dez, 2001.