

NA LÍNGUA DA MÃE  
A LÍNGUA DOS ASSASSINOS:  
A TENSÃO POÉTICA EM PAUL CELAN  
*IN THE MOTHER TONGUE THE LANGUAGE OF  
MURDERERS: POETIC TENSION IN PAUL CELAN*

Ana Luíza Duarte de B. Drummond<sup>1</sup>

ORCID 0000-0002-0707-6935

Jorge Benedito de Freitas Teodoro<sup>2</sup>

ORCID 0000-0001-6563-7422

<sup>1</sup>Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

<sup>2</sup>Universidade Federal de Ouro Preto  
Ouro Preto, MG, Brasil

### Resumo

A tensão entre a *Muttersprache* (língua materna) e a *Mördersprache* (língua dos assassinos) no interior da língua alemã confere forma à poesia de Paul Celan. Como, então, é possível trapacear a língua em meio à tensão insolúvel desse campo, no qual a memória afetiva não pode ser restaurada sem a prenhez da morte? Essa é uma questão abordada no artigo, que ainda procura apreender como a negatividade da barbárie reduz a linguagem e qualquer possibilidade de intercâmbio entre as línguas a um balbúcio que demarca a língua em direção às suas cicatrizes e dores irreparáveis, uma vez que a herança linguística originada do seio materno também suporta a tradição que germina a barbárie.

**Palavras-chave:** língua materna; língua dos assassinos; Auschwitz; Paul Celan.

### Abstract

The tension between *Muttersprache* (mother tongue) and *Mördersprache* (murderers' language) within the German language shapes Paul Celan's poetry. How, then, is it possible to cheat language amid the unresolved tension of this realm, in which affective memory cannot be restored without the gestation of death? This is a question addressed in the article, which also seeks to discern how the negativity of barbarism

### Resumen

La tensión entre *Muttersprache* (lengua materna) y *Mördersprache* (lengua de los asesinos) dentro del idioma alemán da forma a la poesía de Paul Celan. ¿Cómo, entonces, es posible engañar a la lengua en medio de la tensión insoluble de este campo, en el que la memoria afectiva no puede recuperarse sin el embarazo de la muerte? Este es un tema abordado en el artículo, que aún busca aprehender cómo la negatividade de la barbarie reduce

reduces language and any possibility of interchange between languages to a babbling that delineates language in the direction of its scars and irreparable pains, as the linguistic heritage originated in the mother's womb also sustain the tradition in which barbarism sprouts.

**Keywords:** mother tongue; murderers' language; Auschwitz; Paul Celan.

el lenguaje y cualquier posibilidad de intercambio entre lenguas a un balbuceo que demarca la lengua hacia sus cicatrices y dolor irreparable, ya que la herencia lingüística originada a partir del pecho de la madre también sostiene la tradición que germina la barbarie.

**Palabras clave:** lengua materna; lengua de asesino; Auschwitz; Paul Celan.

*Mãe,  
mãe, que  
mão apertei eu  
quando com as tuas  
palavras fui para  
a Alemanha?*

(Grão-de-lobo, Paul Celan)

A tensão insolúvel entre a *Muttersprache* (língua materna) e a *Mördersprache* (língua dos assassinos) no interior da língua alemã é tão marcante na poesia de Paul Celan que parece mesmo conceder-lhe forma. Dizemos insolúvel pois é uma tensão em que as dimensões do cuidado da vida, de um primeiro lado, e da barbárie, de um segundo, imbricam-se em um entrelaçamento sufocante com a própria forma do poema, que se constitui sobre e sob essa tensão, isto é, de algum modo, como que em permanente luta com-contra ela. Nascido Paul Antschel em 23 de novembro de 1920, em Czernowitz, região da Bucovina (Romênia), Paul Celan foi prisioneiro no campo de trabalho de Buzau e teve seu pai e sua mãe assassinados pelo regime nazista.

Na poética de Celan, a língua da mãe é a origem e o suporte da tradição cultural alemã. Como uma das línguas dominantes de Czernowitz, o alemão foi a língua em que a mãe do poeta, Friederike Antschel, conhecedora da cultura literária de Hölderlin, Rilke, Georg, entre outros, o inseriu. Hugo Bekker (2008) destaca que Antschel “era uma leitora dos clássicos alemães e que foi ela quem providenciou que em sua família pequeno-burguesa fosse falado o alemão literário ao invés do dialeto local” (BEKKER, 2008, p. xi, tradução nossa<sup>1</sup>).

---

<sup>1</sup> “She was a reader of German classics, and it was she who saw to it that in her petit bourgeois family literary German rather than the dialect local was spoken” (BEKKER, 2008, p. xi).

A língua da mãe é aquela que insere a criança em suas arestas de possibilidade de descolamento do corpo que lhe gera e nutre através da imersão/cisão permitida/imposta pela linguagem. É, de um ângulo, a inserção da duplicidade no âmago daquela – a criança – que pretenderá um dia ser completa, ou aceitar-se incompleta, parte, ou, ainda, numa terceira margem, suportar a tensão dos limiões entre completude e incompletude, entre o eu e a(o) outra(o), entre corpo e linguagem: pois há, em tudo e sempre, o inacabado.

Jonh Felstiner também aponta que a *Muttersprache* de Celan advém da “ligação com sua mãe. Através dela, o alemão foi passado a ele na linguagem cotidiana, nas leituras dos autores clássicos, dos contos de fadas e canções, como uma que ele mais tarde recordou” (FELSTINER, 1995, p. 04). A *Muttersprache* é, portanto, a linguagem do afeto, presente na construção da identidade de Celan e, como tal, configuradora de sua poética.

Mas o alemão não é somente uma fonte de cultura e um local de rememoração do materno. A língua escolhida para sua escrita poética é também aquela da morte, é a língua dos assassinos de sua mãe, a *Mördersprache*. Nesse caminho, vejamos o poema póstumo “Grão-de-lobo”, na tradução de João Barrento:

## GRÃO-DE-LOBO

...Oh,  
*Flores da Alemanha, oh meu coração torna-se*  
*Um cristal infalível que*  
*Põe à prova a luz quando a Alemanha...*  
(Hölderlin, “Vom Abgrund nähmlich...”)

...como nas casas dos Judeus (para a lembrança  
da Jerusalém destruída) sempre alguma coisa  
tem que ficar inacabada...  
(Jean Paul, “Das Kampaner Thal”)

Põe o ferrolho à porta: há  
rosas na casa.  
Há  
sete rosas na casa.  
o candelabro de sete braços na casa.  
O nosso  
filho  
sabe isso e dorme.

(Lá longe, em Michailowka, na  
Ucrânia, onde  
eles mataram pai e mãe: que  
floria aí, que  
floresce aí? Que  
flor, mãe  
te fazia doer aí  
com o seu nome,  
mãe, a ti,  
que dizias *grão-de-lobo*, e não  
lupino?

Ontem  
veio um deles e  
matou-te  
outra vez no  
meu poema.

Mãe,  
mãe, que  
mão apertei eu  
quando com as tuas  
palavras fui para  
a Alemanha?

Em Aussig, dizias tu sempre, em  
Aussig junto  
ao Elba,  
durante  
a fuga.  
Mãe, aí moravam  
assassinos.

Mãe, eu  
escrevi cartas.  
Mãe, não veio resposta.  
Mãe, veio uma resposta.  
Mãe, eu  
escrevi cartas a —  
Mãe, eles escrevem poemas.  
Mãe, eles não os escreveriam  
se não fosse o poema que  
eu escrevi, por  
ti, pelo  
amor

do teu  
Deus.  
Bendito, dizias tu, seja  
o Eterno, e  
louvado, três  
vezes  
Amém.

Mãe, eles ficam calados.  
Mãe, eles consentem que  
a ignomínia me difame.  
Mãe, ninguém  
cala a boca dos assassinos.

Mãe, eles escrevem poemas.  
Oh,  
mãe, quanto  
chão do mais estranho dá o teu fruto!  
Dá esse fruto e alimenta  
os que matam!

Mãe, estou  
perdido.  
Mãe, estamos  
perdidos.  
Mãe, o meu filho, que  
se parece contigo.)

Põe o ferrolho à porta: há  
rosas na casa.  
Há  
sete rosas na casa.  
o candelabro de sete braços na casa.  
O nosso  
filho  
sabe isso e dorme.  
(CELAN, 2017, p. 28-35)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “WOLFSBOHNE// ... O / Ihr Blüten von Deutschland, o mein Herz wird/ Untrügbarer Kristall, an dem/ Das Licht sich prüfet, wenn Deutschland/ (Hölderlin, “Vom Abgrund nämlich...”)// ... wie an den Häusern der Juden (zum Andenken / des ruinierten Jerusalems), immer etwas unvollendet gelassen werden muß (Jean Paul, “Das Kampaner Thal”)// Leg den Riegel vor: Es/ sind Rosen im Haus./ Es sind/ sieben Rosen im Haus./ Es ist/ der Siebenleuchter im Haus./ Unser/Kind/ weiß es und schläft.// (Weit, in Michailowka, in/ der Ukraine, wo/ sie mir Vater und Mutter erschlugen: was/ blühte dort, was/ blüht dort? Welche/ Blume, Mutter,/ tat dir dort weh/ mit ihrem Namen?/ Mutter, dir,/ die du Wolfsbohne sagtest, nicht:/ Lupine.//Gestern/ kam einer von ihnen und/ tötete dich/ zum andern Mal in/ meinem Gedicht.// Mutter./ Mutter, wessen/ Hand hab ich gedrückt,/ da ich mit deinen/ Worten ging nach/ Deutschland?// In Aussig,

“Grão-de-lobo”, cuja primeira versão data de 1959, aborda temas caros à poética celaniana através do diálogo com a figura materna, marcada pelo vocativo, da presença da barbárie marcada já no primeiro verso, “Põe o ferrolho à porta”, e de um atravessamento sufocante da linguagem que é da mãe – “mãe, que mão apertei quando com as tuas palavras fui para a Alemanha?” –, do outro – “eles escrevem poemas” –, e do próprio poeta – “mãe, eu escrevi cartas a —”, “se não fosse o poema que eu escrevi”.

Logo de início, “Grão-de-lobo” traz duas epígrafes que demonstram o diálogo com a tradição literária alemã. Hölderlin, poeta da essência do povo alemão, a falar das flores da Alemanha, e Jean Paul, escritor do período romântico, a falar do inacabamento de casas judias. Mas não se trata de reverência nem, unicamente, de rejeição dessa tradição, já que ambas indicariam uma busca por inserção que implicaria, ao fim e ao cabo, em manutenção da tradição, relação mais ou menos comum quando falamos em sistemas literários ou literatura nacional. Celan não esconde o seu pertencimento à tradição, mas expõe no cerne dela sua relação com os assassinos, pois “Mãe, eles escrevem poemas.”

“Mãe, eles escrevem poemas.” Esse verso, duas vezes repetido, contribui para a sensação de asfixia pela palavra que o poema gera. Pois, sim, *eles* escrevem poemas, mas aquele que escreve esses versos também: “Mãe, eles não os escreveriam/ se não fosse o poema que/ eu escrevi, por/ ti, pelo/ amor/ do teu/ Deus”. Aqui há uma mudança de perspectiva surpreendente. O eu-lírico insere seu poema como também responsável pelos poemas escritos por eles. Escrever poemas, receber, inserir-se e perpetuar uma linguagem: toda ela “por ti”, isto é, pela mãe. Todo o poema é um endereçamento a ela. “Mãe” aparece com função vocativa 19 vezes! É um lamento de âmago infantil, no sentido de um estado de completa vulnerabilidade e dependência da conexão com a figura materna. Essa figura dissipa-se um pouquinho logo na sequência dos versos, pois os poemas não foram escritos só por ela, foram também “pelo/ amor/ do teu/ Deus”. Teu Deus, isto é, o Deus da mãe, não mais do eu-lírico. Mas agora, neste poema, o poema ao Deus da mãe também se escreve.

O atravessamento sufocante da linguagem que é da mãe, do eu-lírico e daqueles que escrevem poemas mostra-se ainda mais evidente na terceira

---

sagtest du immer, in/ Aussig an/ der Elbe./auf/ der Flucht./ Mutter, es wohnten dort/ Mörder.// Mutter, ich habe/ Briefe geschrieben./ Mutter, es kam keine Antwort./Mutter, es kam eine Antwort./ Mutter, ich habe/ Briefe geschrieben an –-/ Mutter, sie schreiben Gedichte./ Mutter, sie schrieben sie nicht,/ wär das Gedicht nicht, das/ ich geschrieben hab, um/ deinetwillen, um/ deines/ Gottes/ willen./ Gelobst, sprachst du, sei/ der Ewige und/ gepriesen, drei-/ mal/ Amen.// Mutter, sie schweigen./ Mutter, sie dulden es, daß/ die Niedertracht mich verleumdet./ Mutter, keiner/ fällt den Mördern ins Wort.// Mutter, sie schreiben Gedichte./ O/ Mutter, wieviel/ fremdster Acker trägt deine Frucht!// Trägt sie und nährt/ die da töten!// Mutter, ich/ bin verloren./ Mutter, wir/ sind verloren./ Mutter, mein Kind, das/ dir ähnlich sieht.// Leg den Riegel vor: Es/ sind Rosen im Haus./ Es sind/ sieben Rosen im Haus./ Es ist/ der Siebenleuchter im Haus./ Unser/ Kind/ weiß es und schläft.” (CELAN, 2017, p. 28-35).

estrofe: “Ontem/ veio um deles e/ matou-te/ outra vez no/ meu poema”. A figura materna é assassinada uma segunda vez por “um deles”, mas no “meu poema”. A duplicação do assassinato ocorre na ordem das palavras. De um modo tenso, quase assustador, o eu-lírico embrenha-se na trama do assassinato ao submeter à tradição oriunda da mãe a culpabilidade do extermínio, o que cria a sensação, no poema, de uma segunda violação, a do cadáver e a da memória materna.

Ontem veio um deles e matou-te outra vez *no meu poema*. *Mördersprache*. A duplicação do evento da morte da mãe por meio da língua dos seus assassinos, língua que é também da mãe e do eu-lírico, coloca em primeiro plano a tensão da língua alemã ser, em si mesma, língua assassina. É importante notar que a duplicação do assassinato ocorre no âmbito da própria poesia celaniana, o que talvez indique que, mesmo que a linguagem materna permaneça viva na letra e na memória do poeta, ele não pode se esquecer de que junto a ela subjaz a palavra dos assassinos – ambas inseridas na mesma tradição idiomática. Assim, “vítimas e algozes se nutrem do mesmo: a língua alemã” (IBARLÚCIA, 1998/1999, p. 142). Isso legitima a questão sobre se a palavra *Wolfsbohne* (grão de lobo ou semente de lobo), como título da poesia, pode sugerir que a poesia, sobretudo a de língua alemã, depois de Auschwitz, está irremediavelmente contaminada pela semente do lobo nazista.

“Grão-de-lobo” era, para Celan, impublicável, um poema que ele gostaria de não ter escrito (CAMILO DE OLIVEIRA, 2011). O poema traz referências autobiográficas diretas, tais como Michailovka, “local na Ucrânia onde os pais de Celan foram assassinados, e Aussig, o nome de um povoado ao norte da Bohemia onde sua mãe, uma das tantas judias romanas do Império Austro-Húngaro, passou durante a sua juventude um par de anos fugindo dos pogroms” (IBARLÚCIA, 1998/1999, p. 136). *Wolfsbohne* pode ser relacionada ainda ao nome do quartel general de Hitler na Polônia durante a Segunda Guerra Mundial, conhecido como “‘Wolfschanze’, isto é, ‘Trincheira do lobo’” (IBARLÚCIA, 1998/1999, p. 136).

Na cultura europeia o lobo é uma figura presente em contos de fadas, romances, tratados filosóficos e ensaios psicanalíticos. Sua conotação pode ser ampla e diversa, mas geralmente relaciona-se à liberdade ou à solidão e à ferocidade. No poema de Celan, a figura liga-se à flor, grão de lobo, lupino. E há sete rosas na casa, como insistem as únicas partes do poema não endereçadas tão diretamente à mãe, quais sejam, a primeira estrofe, os cinco primeiros versos da segunda e a última estrofe. Nessas partes aparece também a figura de um filho, “O nosso/ filho/ sabe isso e dorme”. Sabe o quê? Que há sete rosas na casa? Que alguém deve pôr o ferrolho à porta? E “nosso”, de quem? No meio do poema o filho é “meu”, mas “se parece contigo”. É do eu-lírico e parece-se com a mãe. No início e no fim, é dos dois.

A escolha de Celan pela escrita em língua alemã estabelece um percurso poético autorreflexivo capaz de iluminar a presença da barbárie no seio da língua que assassina e, inquietantemente, da língua que poetiza. “Mãe, eles escrevem poemas”; “Mãe, eu escrevi cartas a —”. Para Steiner,

a língua alemã não era inocente dos horrores do nazismo. Não foi só que tenha acontecido de um Hitler, de um Goebbels, de um Himmler falarem alemão. *O nazismo encontrou na língua exatamente o que precisava para expressar sua selvageria.* Hitler ouviu, dentro do idioma pátrio, a histeria latente, a confusão, a qualidade de transe hipnótico. Ele mergulhou certo para dentro da vegetação rasteira da linguagem, para dentro daquelas zonas de escuridão e clamor que estão na infância da fala articulada que vêm antes que as palavras se tornem suaves e provisórias ao toque da mente. Ele presentiu no alemão uma outra música além daquela de Goethe, Heine e Mann; uma cadência áspera, metade jargão nebuloso, metade obscenidade. E, ao invés de se afastar com enjoo *espanto*, o povo alemão devolveu, em um eco maciço, *o vociferar do homem.* Respondeu com *um grito de milhões de gargantas e de botas a pisotear.* [...] Uma língua em que se pode escrever o “*Horst Wessel Lied*” está pronta para dotar o inferno de um idioma pátrio. (STEINER, 1988, p. 137, grifos nossos)

Tudo isso parece corroborar com a famosa afirmação de Roland Barthes em sua conferência inaugural no Colégio de França: “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 1989, p. 14).

Um dos grandes feitos da poética celaniana é este: exibir a tensão entre *Muttersprache* e *Mördersprache* não na língua do outro, mas sim na língua do próprio poema. Celan sabe bem, como Barthes, que ainda “na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder” (BARTHES, 1989, p. 14). “Mãe, ninguém cala a boca *aos* assassinos”. A tradução aqui é pontual. Não se trata de calar a boca “dos”, pois ninguém se cala “aos”. Inserimo-nos todos, em maior ou menor medida, entre duas rubricas: “a autoridade da asserção” e “o gregarismo da repetição” (BARTHES, 1989, p. 14). *Ontem veio um deles e matou-te outra vez no meu poema.* “Assim que enuncio, essas duas rubricas se juntam em mim, sou ao mesmo tempo mestre e escravo” (BARTHES, 1989, p. 15).

A palavra que insere o ser no tempo e a serviço de um poder vem do corpo que cuida, que ampara, que nutre, que dedica tempo a outro corpo, reconhecendo sua vulnerabilidade. Não apenas a vulnerabilidade daquele que recebe cuidados, mas também a sua própria, dado que cuidar implica um *querer estar ali com aquele a ser cuidado*, um desejo de *estar consigo*, de colocar

sua vida em prol de outro. Quais afetos estão em circulação entre aquele(a) que necessita de cuidados e aquela(e) que necessita cuidar?

“Oh,/ mãe, quanto/ chão do mais estranho dá o teu fruto!/ Dá esse fruto e alimenta/ os que matam!”. E os que matam também a mãe. Uma vez. Duas vezes. A palavra dos assassinos precisa camuflar a vulnerabilidade, o desamparo, a doença e a precariedade intrínsecos ao estar aqui do humano. Mas, em Celan, ela sai da boca da mãe e canta o Deus dela. Ela, aquela que reconhece a centralidade do cuidado, da nutrição e do amparo da vida, é também portadora da palavra que “consente que a ignomínia” “difame” o filho, a si mesma e às sete rosas na casa, que precisam do ferrolho à porta.

As contribuições de Celan à poesia e à prosa alemã estão à altura das de Hölderlin. São inovadoras superando até Rilke. Mas nessa língua haviam sido massacrados os seus pais e milhões de outros judeus. A escandalosa sobrevivência do alemão depois da Shoah, o saber que estava aumentando seu prestígio e seu futuro outorgava a Celan um sentimento de culpa, às vezes de aborrecimento (ganhava precariamente a vida dando aulas de alemão). (STEINER, 2012, p. 219, tradução nossa)

Para Celan, poliglota e tradutor de poetas de outras línguas, inclusive de Fernando Pessoa, a escrita poética em alemão não foi uma questão de escolha. É a língua na qual ele está condenado a falar: nela, por ela e contra ela. Fazer poesia após Auschwitz implica evidenciar no cerne do idioma alemão a língua dos assassinos, ainda que isso implique, de um modo meio torto, não calar a eles. Pois, “Mãe, eles ficam calados” também. Se “não pode então haver liberdade senão fora da linguagem”, então não há possibilidade para nós, posto que “a linguagem humana é sem exterior” (BARTHES, 1989, p. 15).

A saída – que não é saída alguma –, o que resta a ser feito é da ordem da trapaça. “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.” (BARTHES, 1989, p. 16). A trapaça em Celan está em, por um lado, reconhecer que a língua dos assassinos é também a sua própria.

Isso permitiu a construção de uma poética capaz de desvelar o modo como a língua e a literatura não apenas foram apropriadas como instrumento ideológico do Nacional Socialismo, mas nutriram em seu próprio seio essa ideologia, como ocorre de modo mais explícito na *Literatura Sangue e Solo* (*Blut-und-Boden Literatur*), que recorria à “redução de temas complexos a alternativas claras e posições políticas unilaterais” (CORNELSEN, 2009, p. 25), buscando construir laços tomando o sangue e o solo como referenciais, de modo a trazer à tona o aspecto mitológico ideal do povo como um organismo único, atado pelo sangue e atrelado ao solo como relação inquestionável

de uma origem que deveria ser glorificada e uma tradição que deveria ser preservada diante dos avanços da modernização tecnológica.

O reconhecimento em confronto da *Muttersprache* e da *Mörderprache* permite a busca por trapacear a própria língua num embate não apenas com a morte presente na linguagem, mas com a morte *da* linguagem. É nesse ínterim que vai se construindo de modo muito intenso na poesia celaniana um emudecimento. “Mãe, eu”; “Mãe, ninguém”. “Mãe, estou perdido. Mãe, estamos perdidos”.

Imersa na tradição poética de língua alemã, a escrita de Celan instaura uma tensão na ordem do poético ao questionar se a poesia deve se ater a seus procedimentos técnicos ou se, no curso de sua produção, deve ser capaz de provocar uma modificação no fluxo da respiração. Isso parece acentuar – em tons próximos ao *dictum* de Theodor Adorno<sup>3</sup> – a discussão acerca da situação da poesia após Auschwitz, colocando em primeiro plano tanto a questão da poesia ter contribuído para o acontecimento de barbárie quanto o fato de sua produção precisar considerar a barbárie como impregnada em sua própria matéria-prima: a linguagem. Daí a recorrência temática, em Celan, da remissão à presença da voz oriunda do cadáver como composição poética, da ausência de perdão aos algozes e da experiência paradoxal travada com a língua alemã. Esses temas são abordados através de um movimento sistemático de contração que a poesia vai sofrendo ao longo das obras, fazendo com que a linguagem vá se tornando, aos poucos, mais fragmentária, mais silenciosa em vias de expressar o negativo. Para tal há, sobretudo, a adoção disso que Barthes chama de trapaça, diretamente ligada ao combate ao idioma alemão: “porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada” (BARTHES, 1989, p. 16).

Nesse sentido, há dois direcionamentos explícitos na poética de Celan: um que diz respeito ao posicionamento *negativo* radical, que não admite nenhuma reparação em face do positivismo atribuído à lírica alemã; e outro que se refere ao modo crítico e reflexivo empreendido por Celan à poesia que questiona, inclusive, os mecanismos de feitura poética em prol da interrupção e consideração pelos restos do passado que brotam das vozes silenciadas na barbárie.

Mas a língua assassina é também a língua materna. A *Muttersprache* é inseparável da *Mörderprache*. Como trapacear a língua em meio à tensão insolúvel desse campo em que a memória afetiva não pode ser restaurada sem a prenhez da morte? Por isso a poesia de Celan impregna-se, ela própria, de uma linguagem negativa, repleta de não ditos, de pausas em que o silenciar

---

<sup>3</sup> Inicialmente no ensaio “Crítica cultural e sociedade” (“*Kulturkritik und Gesellschaft*”), de 1949, Adorno enfatiza que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (Adorno, 1998, p. 26).

faz-se mais eloquente que a própria expressão. Insere-se entre a necessidade de falar e o imperativo de não poder falar, ciente da dicotomia de “não podermos representar para nós mesmos em parte alguma uma total ausência de linguagem” (BENJAMIN, 2011, p. 51).

É na e por meio da *Muttersprache* que Celan apreende a tradição cultural alemã. Como aponta Jean Bollack (2005, p. 219), “[é] fácil sustentar que Celan não haveria sido possível sem Rilke” e “[o] jovem Celan, como tantos outros da mesma época, leu Rilke – e se serviu frequentemente dele – de uma maneira intensiva, extraliterária e pré-literária, verdadeiramente fundadora” (BOLLACK, 2005, p. 219). Mas Bollack afirmará que o percurso de confronto poético instituído por Celan, ao fim e ao cabo, significaria o *refazer* de uma língua perante a monstruosidade do acontecimento. E aqui nos distanciamos pontualmente de Bollack. Não vemos na poética de Celan nenhuma tentativa de *refazer* a língua perante o acontecimento de barbárie. Não vemos, nem mesmo, alguma possibilidade de lampejo ou retorno a uma linguagem refeita, muito menos a remissão conciliadora a uma língua que se faz próxima da linguagem divina/criadora, como o jovem Walter Benjamin (2011) pretende no ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens” com a elevação da língua enquanto receptáculo na qual a essência espiritual seria comunicável. No poeta romeno não ocorre uma filiação à magia dessa linguagem sagrada que, no tempo antes do tempo, foi vetor de conhecimento e nomeação. Pelo contrário, Celan, de modo singular, imputa sobre tal magia a historicidade dolorosa da língua que, contraditoriamente, ditou-lhe os ritmos da infância e os temores dos campos de concentração. “Mãe, eles não os escreveriam se não fosse o poema que eu escrevi, por ti, pelo amor do *teu* Deus. Bendito, *dizias tu*”.

Não encontramos na poesia de Celan nenhum indício que preveja o retorno ou o refazer de uma língua de comunhão entre humano e divino, ou a um estado da linguagem não contaminada pelo grão do lobo. Pelo contrário, a instância da palavra divina em Celan figura-se como o local de dor que se marca pelo derradeiro abandono do divino, isto é, onde “ninguém” irá responder ao sussurro da testemunha ou ao apelo da oração. É desse modo, entremeadas de dor até as suas raízes, que a língua segreda ao eu-lírico que o encontro com o nome não possui nada de mágico, mas sim de doloroso de pesar, conforme podemos inferir no poema “A dor dorme com as palavras” (CELAN, 1998, p. 45), quando é ela, a dor, quem adormece e vai buscar nomes, nomes. A repetição marca o gregarismo, que retorna com a estirpe da-dor-e-do-nome, fazendo colar-se à linguagem não-/existente, viva, minha, tua, a herança familiar, e aqui não parece mais ser a da mãe, e sim a do pai: a herança judaica.

A relação de Celan com a herança paterna inscreve-se entre aquelas cuja primeira imagem que nos vem, comumente, é a de Franz Kafka. A própria figura da mãe por vezes aparece como um refúgio, um “fio” que lhe serviria de guia pelos labirínticos caminhos da língua e cultura não paterna. Hugo Bekker (2008) afirma que, indiscutivelmente, o jovem poeta se encontrava em uma proximidade muito maior com a figura materna. O próprio Celan revela a grandeza sufocante da figura paterna no poema póstumo “No meu joelho desfeito por uma bala”:

NO MEU JOELHO DESFEITO POR UMA BALA,  
ali estava ele, o meu pai,

grande  
mais do que a morte, estava  
ali,

Michailowka e  
o cerejal à sua volta:

eu sabia que isto  
ia acontecer, disse ele.  
(CELAN, 1998, p. 87)<sup>4</sup>

Podemos inferir na materialidade desses versos uma adjetivação extrema do pai celaniano que se faz, inclusive, maior do que a morte. A herança aparece mesclada ao saber prévio da última estrofe. Maria Antônia Carreiras (2005) aponta que o pai de Celan impunha uma disciplina férrea em casa, castigando o filho frente ao menor sinal de infantilidade. “Paul é, sem dúvida, uma ‘criança triste’. [...] A sua espontaneidade infantil é abafada pela circunspeção e sua vivacidade reprimida.” (CHALFEN *apud* CARREIRAS, 2005, p. 73-74).

Como em “Grão-de-lobo”, Michailowka retorna como espaço da infância celaniana – que o seguirá por toda a vida – e pode ser entendida também pelo trânsito entre as culturas alemãs e judaicas. Mesmo alheio ao judaísmo paterno, o judaico (*Judentum*) permanece como um determinante na poética de Celan. Contudo, de modo oposto às imposições de seu pai, Leo Antschel, Celan distancia-se de determinadas convicções judaico-sionistas

---

<sup>4</sup> “IN MEINEN ZERSCHOSSENEN KNIE/ stand mein Vater// über-/ sterbengroß stand er/ da, // Michailowka und/ der Kirschgarten standen um ihn,/ ich wußte, es würde/ so kommen, sprach er.” (Celan, 1998, p. 86-86).

para constituir-se de um judaísmo próprio que coloca essa herança tanto em diálogo com a influência alemã, quanto com o evento da barbárie que não pode ser esquecido. Pensamos esse judaísmo próprio como um judaico ferido desde as raízes, primeiramente pelo rompimento com a figura e com as imposições paternas, o que leva o poeta a encontrar abrigo na letra alemã advinda da mãe. Posteriormente, por um judaico ferido pelo acontecimento da barbárie que demonstrou, inclusive, a insuficiência desse abrigo. Assim, embora o poeta afirme a necessidade do judaizar-se (*Verjuden*), isso não se trata de um tornar-se judeu no sentido habitual de submissão ao ritual litúrgico e à letra da Escritura, mas de um fazer-se judeu confrontando o ódio atribuído a essa figura ao lidar com a existência daquilo que reside na historicidade de sua imagem, tanto na esfera do geral quanto na esfera do individual.

Assim, em Celan, a teologia talvez tenha um triplo aspecto irreconciliável: herança paterna a ser confrontada; marca (circuncisão) da qual não se pode escapar; laço que, indiscutivelmente, o atrela às vítimas da barbárie – e, assim, aos cadáveres do pai, da mãe e do povo judaico. Tanto no poeta quanto no pensador Celan, a teologia parece pairar como algo marginal, como uma teologia feia, corcunda e deformada que se esgueira pelos cantos da obra expondo tanto a sua insuficiência perante à barbárie da realidade (a revolução não sobreveio, o Messias não retornou e não impediu os corpos de se esfacelarem nos fornos de Auschwitz), quanto a impossibilidade de se desvincular completamente dela.

Se na teoria benjaminiana da linguagem pode ser encontrada uma certa positividade na ideia de pervivência, que sugere uma possibilidade de (re)criação e, conseqüentemente, de apaziguamento das tensões no que diz respeito à “afinidade” (Benjamin, 2011, p. 109) dos cacos de linguagens em busca da pura língua, na poesia celaniana ocorre o contrário: radicaliza-se a tensão entre a *Muttersprache* e a *Mördersprache* de tal modo que a própria linguagem do poema impede qualquer remissão à ideia de uma pureza linguística. Em Celan, a negatividade da barbárie reduz a linguagem e qualquer possibilidade de intercâmbio entre línguas a um balbúcio que demarca a direção da língua às suas cicatrizes e dores irreparáveis: a semente da noite que germina, germina. Na língua da mãe a língua dos assassinos: “Oh, mãe, quanto chão do mais estranho dá o teu fruto! Dá esse fruto e alimenta os que matam!”.

A língua alemã na qual Celan procurou cunhar seu projeto de realidade não pode, portanto, de modo nenhum, ser dissociada do caráter nefasto que lhe acompanha, pois ela foi

usada para *administrar o inferno*, incorporando *os hábitos do inferno e sua sintaxe*.  
Usada para destruir o que existe no homem de homem e para restabelecer o

domínio do que existe de fera. Aos poucos, as palavras perderam o significado original e adquiriram definições de pesadelo. *Jude, Pole, Russe* vieram a significar bichos de duas pernas, vermes pútridos que os bons arianos deviam esmagar, como dizia um manual do partido, “como baratas em uma parede suja”. “Solução final” *Endgültige Lösung*, passou a significar a morte de seis milhões de seres humanos em câmaras de gás. (STEINER, 1988, p. 138)

Desse modo, certa de que a herança linguística advinda do seio materno é também suporte da tradição cultural alemã e, portanto, germina e serve à barbárie, a poética de Celan radicaliza a negatividade da experiência pessoal em uma escrita elíptica de versos contraídos, fragmentários, adotando uma linguagem que recusa qualquer possibilidade de ser vista como uma morada de restituição e positividade.

Por isso, a língua na poesia de Celan arruína-se semanticamente. Em vias de deparar-se com o radicalmente indizível, ela contrai-se cada vez mais, dando a entender que ao final do caminho poético de encontro com o outro o que resta são os balbucios, os grunhidos e os cacoc. A aposta na leitura celaniana como uma espécie de utopia restitutiva da linguagem – ou do idioma alemão –, como o faz Bollack (2005), parece-nos uma tentativa de estabelecer na poesia uma visão restauradora que, porquanto utópica e sacra, está diretamente ligada, em Celan, à linguagem dos assassinos. É uma aposta, a nosso ver, esperançosa demais, sobretudo quando lidamos com um poeta cuja desolação termina nas águas do Sena.

Insistimos que a poética celaniana se insere na tensão da língua materna ser também a língua assassina. Não se trata de duas línguas que caminham paralelamente e que se tocam pelo cruzamento de outras linhas, mas de uma única língua contaminada pelo afeto e cuidado protetor da mãe e pela barbárie dos campos de concentração. Ela é, concomitantemente, o *é preciso dizer e o não poder dizer*. Por isso a tensão é insolúvel. Duas colocações de Celan são salutares para entendermos essa tensão: “Não acredito que haja bilinguismo na poesia” e “Poesia – essa inelutável *unicidade* da língua” (Celan, 1996, p. 69). A poesia fala uma única língua, e essa língua comporta, em si, a *Muttersprache* e a *Mördersprache*.

A fragmentação da língua, alheia aos procedimentos de apaziguamento e dirigida ao enfrentamento do silêncio, não se apraz com a impossibilidade imobilizante de falar do indizível, mas, pelo contrário, de um silêncio em perpétuo estado de luta que se torna eloquente no momento crítico em que se faz consciente de que a poesia se compõe das fraturas, dos balbucios, das vozes e das memórias dos assassinados. Desse modo, ainda que a expressão se furte às palavras, são nos instantes de silêncio em que a poesia se imobiliza – tal como a vala de água, os travessões, as divisões das sílabas –, que se torna

possível ouvir a eloquência fúnebre das contrações silábicas da linguagem poética fragmentária de Paul Celan.

Nessa fragmentação, Celan encontra no diálogo com o próprio poema e sua unicidade um modo de emprestar voz àquilo que carece de expressão, tal como a necessidade de encarar o cadáver, a dureza da morte que se impõe e a ideia de que depois de Auschwitz é preciso desconfiar de qualquer linguagem que se coloque como plena de sentido, à altura de expressar o acontecido.

#### FALA TAMBÉM TU

Fala também tu,  
fala em último lugar,  
diz a tua sentença.

Fala —  
Mas não separe o Não do Sim.  
Dá à tua sentença igualmente o sentido:  
dá-lhe a sombra.

Dá-lhe sombra bastante,  
dá-lhe tanta  
quanta exista à tua volta repartida entre  
a meia-noite e o meio-dia e a meia-noite.

Olha em redor:  
como tudo revive à tua volta! —  
Pela morte! Revive!  
Fala verdade quem diz sombra.

Mas agora reduz o lugar onde te encontras:  
Para onde agora, oh despido de sombra, para onde?  
Sobe. Tacteia no ar.  
Tornas-te cada vez mais delgado, irreconhecível, subtil!  
Mais subtil: um fio,  
por onde a estrela quer descer:  
para em baixo nadar, em baixo,  
onde pode ver-se a cintilar: na ondulação  
das palavras errantes.  
(CELAN, 1993, p. 67)

Aqui o eu-lírico convida autorizando o “tu” a falar “em último lugar”, a dizer a sua “sentença”, a palavra final, escatológica: “Fala — Mas não separe o Não do Sim”. Sua sugestão de como fazer isso é dar sombra à sentença para dar-lhe sentido: “Dá à tua sentença igualmente o sentido”. A sombra é a atenuação da luz, a obscuridade produzida por um corpo ao estar entre, ao interceptar a luz, projetando, nela, sua forma. A sombra atenua, obscurece, torna indistinguível o que está sob si: o Não e o Sim. “Dá-lhe sombra bastante”. É a sombra que faz reviver tudo à volta: “Pela morte! Revive!”. Não há “reviver” que não passe pela morte. É “Pela morte!”, apenas, que se revive, pois “Fala a verdade quem diz sombra”<sup>5</sup>. Fala a verdade quem *fala* sombra. Quem fala sombra? Quem tem a sombra como verdade não fala dela. Dar sombra a Não e Sim é falar sombra? Note: não é falar *da* sombra, mas *falar sombra*, como se tudo que saísse da própria fala fossem sombras, nada mais. Dar a sentença não é falar sombra. Quem fala sombra?, “quem sombras fala”? (CELAN, 2011, p. 59). “Fala verdade quem fala sombra./ Mas agora reduz o lugar onde te encontras:/ Para onde agora, oh despido de sombra, para onde?”. Falar sombra é despir-se dela. O lugar do “tu” é reduzido (já que toda sombra que havia foi dada à sentença, ao Não e Sim) junto ao do eu lírico, que como quem continua a obedecer aos imperativos do poema, sobe tateando no ar, tateando o intangível. Como se tateia o ar, senão fechando os dedos contra a mão, deixando-o escapar, abrindo novamente os dedos para, novamente, em vão, tentar tocá-lo, como Sísifo rolando eternamente sua pedra, até tornar-se cada vez “mais magro, mais irreconhecível, mais fino! Mais fino: um fio” (CELAN, 2011, p. 59). E, numa imagem singular, esse fino Sísifo, talvez também menos infeliz do que em nosso pensamento, despojado de toda sombra liga-se ao céu através de uma estrela que por ele quer descer para nadar embaixo, onde possa ser vista a cintilar: “na ondulação das palavras errantes” (CELAN, 1993, p. 69). Pelo fio do ser, do eu-lírico, a estrela quer descer, mais em baixo, para nadar na ondulação das palavras errantes.

E há sempre o desejo de descer. A língua de Celan, *Muttersprache* e *Mördersprache*, persiste na ondulação das palavras errantes, onde o poeta encontra a dor que dorme na zona de mobilidade constante do irresolvível: pois nem só na casa dos judeus algo deve ficar inacabado. O inacabamento é próprio da linguagem.

---

5 No original: “Wahr *spricht*, wer Schatten *spricht*.” (Celan, 1993, p. 66, grifos nossos).

## Referências

- ADORNO Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-27.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BEKKER, Hugo. *Paul Celan: Studies in his early poetry*. Amsterdã/NovaYork: Editions Rodopi, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.
- BENJANIM, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Org., apres. e notas Jean Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.
- BOLLACK, Jean. *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Trad. Yael Langella, Jorge M. Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano-Sued y Ana Nunó. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- CAMILO DE OLIVEIRA, Mariana. *A Dor dorme com as palavras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- CARREIRAS, Maria Antónia T.C. *Da criação e da morte: Peregrinação pela obra de Paul Celan*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação na Área de Psicologia Clínica da Universidade de Coimbra, 2005. Disponível em: <http://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/1623>. Acessado em: 15 mar. 2020.
- CELAN, Paul. *A morte é uma flor*. Poemas do espólio. Trad., posfácio e notas de João Barrento. Edição bilingue. 2ª reimp. Lisboa: Cotovia, 2017.
- CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e tradução Claudia Cavalcanti. 2ª reimp. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 58-61.
- CELAN, Paul. *Não sabemos mesmo O Que Importa* – Cem Poemas. Trad. e posfácio Gilda Lopes Encarnação. Lisboa: Relógio D'Água, 2014, p. 34-35.
- CELAN, Paul. *Sete Rosas mais tarde*. Lisboa: Cotovia, 1993, p. 66-69.
- CORNELSEN, Elcio. Os descaminhos da poesia a serviço do nazismo. Revista *Contingentia*, v. 4, n. 2, Rio Grande do Sul, 2009, p. 22-42. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/10173>. Acesso em 10 ago. 2019.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FELSTINER, Jonh. *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*. New Haven-London: Yale University Press, 1995.

IBARLUCÍA, Ricardo. Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Revista Transformação*, v.21, n. 22, p.131-150, 1998/1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v21-22n1/v22n1a11.pdf>> Acesso em 08 set. 2015.

STEINER, George. *La poesía del pensamiento*. Del helenismo a Celan. Trad. María Condor. México: FCE, Ediciones Siruela, 2012.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

**Ana Luíza Duarte de Brito Drummond.** Doutora em Letras – Ciência da Literatura – pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduada em Estudos Literários e em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Tem experiência em Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Educação.

**E-mail:** [analuzadrummond@yahoo.com.br](mailto:analuzadrummond@yahoo.com.br)

**Jorge Benedito de Freitas Teodoro.** Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (2012), mestrado em Filosofia (Estética e Filosofia da Arte) pela Universidade Federal de Ouro Preto (2014) e doutorado em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Minas Gerais (2018). Atualmente é aluno do Doutorado em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto. Tem experiência nas áreas de Filosofia e Letras, com ênfase em Teoria Crítica e Poesia.

**E-mail:** [defreitasjorge2@gmail.com](mailto:defreitasjorge2@gmail.com)

**Recebido em:** 17/12/2020

**Aceito em:** 19/03/2021