

UMA POÉTICA DO SILÊNCIO: TRAUMA, REPRESENTAÇÃO E LINGUAGEM EM "FUGA DA MORTE", DE PAUL CELAN

Maria Esther Torinho^{*}

Resumo: No poema Fuga da morte, Paul Celan nos apresenta situações vivenciadas por ele mesmo em um campo de concentração nazista, o que insere o poema no contexto da Literatura de testemunho; trata-se de um poema imbuído de alta carga dramática, no qual conteúdo e forma aliam-se para oferecer uma leitura densa, carregada de significado. Pode-se perceber, no poema, que o silêncio comanda a cena, exprimindo, por meio das diversas lacunas deixadas por uma linguagem fragmentada, aquilo que é difícil para o poeta exprimir, o que é indizível, o que leva o leitor a um sentimento de estranheza, apossando-se da significação apenas por etapas e por entre as lacunas. Este artigo aborda o poema a partir de conceitos relativos à Literatura de testemunho e a impossibilidade de representar o real (Roland Barthes); no plano formal, além de conceitos de Mikhail Bakhtin e de Barros e Fiorin sobre polifonia, dialogismo e interdiscursividade; além disso, partindo do conceito musical de fuga, conforme sugerido pelo título do poema e evidenciado no texto, é abordada a linguagem figurada – metáforas e metonímias, ironia e elipses, como estratégias do autor para enfrentar a aporia entre trauma e representação, tendo-se assim, uma poética do silêncio, nos quais as elipses e as metáforas adquirem papel fundamental.

Palavras-chave: Paul Celan. Fuga da morte. Testemunho. Representação. Polifonia.

*lua à vista
brilhavas assim
sobre Auschwitz?
(Paulo Leminski)*

Introdução

Fuga da morte é um poema de Paul Celan, judeu romeno sobrevivente ao Nazismo, pouco conhecido até a publicação deste poema, no qual retrata um momento dos campos de concentração. Trata-se de um poema-denúncia, inserido naquilo que se convencionou chamar “Literatura de testemunho” – subgênero literário composto por relatos de experiências traumáticas, inclusive de sobreviventes dos campos de concentração nazista, e tem como principal característica explicitar a precariedade da linguagem diante da extrema dificuldade



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

^{*} Doutoranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santos. E-mail: escritora@versoereverso.pro.br.

em representar o horror, não somente o vivido pelas vítimas do regime nazista, mas de quaisquer experiências marcadas pelo trauma.

Reconhecidos como literatura de testemunho no cenário mundial, além dos citados acima, temos ainda, embora com focos diferentes, a literatura hispano-americana que aborda questões ligadas à opressão no continente americano: Rigoberta Menchú, guatemalteca que, nos anos 1980, narrou sua experiência a Elisabeth Burgos, que publicou sua história sob o título *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Nele ela conta que, aos cinco anos, iniciou sua vida como trabalhadora em uma plantação de café e narra as deploráveis condições de trabalho que levaram à morte irmãos e amigos seus.

Outros exemplos de obras de testemunho são *É isto um homem?* do italiano Primo Levi e, no contexto da Literatura Brasileira, a obra *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, que traz sua experiência como oponente à Ditadura Militar no Brasil, *Diário de um detento: o livro, de Jocenir*, que relata a experiência do autor em ambiente prisional e *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos.

Para Carvalho (2011, p. 23)

Um superlativo grau de violência acontece com a Primeira Guerra Mundial. Outro salto significativo da violência está, diretamente, ligado ao sistema de campos de concentração. Nesse cenário, revela-se a fissão entre a sociedade civil e a sociedade bélica. O testemunho vem construindo a memória coletiva da sociedade a partir de narrativas individuais. É problemática a desmobilização da sociedade guerreira e o seu retorno à sociedade civil, principalmente, nos regimes autoritários.

Porém, ainda segundo Carvalho (2011, p. 14), “apesar das opiniões e conclusões diversas, em função da multidisciplinaridade que o debate exige, este costuma convergir para um mesmo ponto: a memória individual como expressão da memória coletiva”.

Porém, mais do que engessar o poema em um gênero literário, importa-nos considerar questões estéticas, analisando as estratégias utilizadas pelo autor para fazer frente à impossibilidade de representação do real, da qual nos fala Roland Barthes em *Aula* e que se torna ainda mais premente na representação da experiência traumática.

Desenvolvimento

A obra configura-se como Literatura de testemunho, um gênero, ou ainda, um subgênero em que se narra um acontecimento geralmente traumático e que tem conotações políticas e sociais profundas, narrado, via de regra, pela própria pessoa que viveu a experiência, o que transforma a narrativa em uma autobiografia, porém de um tipo muito particular, que tem como conteúdo a vivência do trauma.

Marco (2004, p 45) afirma que o significado da expressão Literatura de testemunho é impreciso, mas

certamente o leitor comum não mais a associa à visão do texto literário como um testemunho de seu tempo, entendimento do senso comum que alude à sua capacidade de representar, com mediações formais, o processo social em que se inscreve sua produção. Nos últimos anos, a expressão remete sempre a uma relação entre literatura e violência.

Marco (2004) aponta para a existência de duas diferentes concepções de literatura de testemunho e para o fato de não haver diálogo entre elas até o momento em que escreve, sendo que uma delas desenvolve-se no âmbito dos estudos sobre a literatura latino-americana; outra é dominante no campo da reflexão sobre a shoah, termo amplamente utilizado para substituir a palavra holocausto.

Ambas as abordagens acima mencionadas entendem ser a mimesis a natureza da literatura; no entanto, desenvolvem indagações bastante diversas sobre as possibilidades de a palavra representar a realidade, formulando, no limite, hipóteses antagônicas de interpretação da produção literária que tem sido designada pelo conceito de testemunho.

Carvalho (2011, p. 83) afirma ser este um gênero

de conceituação difusa e considerado problemático em sua definição por muitos autores, principalmente porque há uma valorização mais aguda do movimento ético na e da narrativa em relação ao estético. A literatura de testemunho está marcada, antes de tudo, pela experiência traumática imposta à fragilidade do corpo humano, pela reconstrução da memória e pelas relações sociais. Nesse ambiente, a referência ética é preponderante para legitimar o testemunho. A literatura de testemunho é a narrativa do trauma.

Porém, para Carvalho (2011, p 14), “apesar das opiniões e conclusões diversas, em função da multidisciplinaridade que o debate exige, este costuma convergir para um mesmo ponto: a memória individual como expressão da memória coletiva”.

Barenghi (2005, p. 176) aponta a obra de Primo Levi como “a mais importante experiência memorialística do século XX tardio [...] leva esse processo a um ponto extremo”, cabendo então ao autobiografado “o papel [...] de vítima, de objeto da história; isto é, de ser ao mesmo tempo coisa e alvo. O que torna a experiência pessoal digna de ser narrada ou melhor, o que torna a sua narração indispensável é um destino não desejado, não procurado e em grande medida inesperado, um destino de refugio e opróbrio”.

A existência da Literatura de testemunho já coloca em xeque, por si só, as dicotomias ficção e não ficção, literatura e real, realidade e representação, levando a um questionamento sobre as relações entre o discurso histórico e o discurso literário, entre os quais reside a

palavra e a (im) possibilidade de dizer o indizível, que consiste, supostamente, no significado da experiência traumatizante e que o escritor tenta traduzir em palavras.

Em fuga da morte, o nazismo não é tomado como uma abstração, o que poderia, em vez de aprofundar o drama, simplificá-lo, tornando-o redutível a algo já sabido e visto; ele é colocado em uma perspectiva individual, através de “um homem”, que pode ser qualquer homem, qualquer soldado nazista, o que iguala os soldados por meio de ações idênticas.

Brincando com as serpentes e, ao mesmo tempo, com vidas humanas, ele exerce o terrível poder de matar outorgado pelo regime, tornando-se, ao mesmo tempo, algoz e vítima, embora vítima consciente, o que lhe confere uma posição ambígua dentro do contexto – faz o que foi incumbido de fazer, mas o faz também por querer fazer, pois o ato de brincar vale também por uma banalização do ato de matar e “o carrasco assovia tanto para seus mastins (em alemão: *rüden*) como para seus judeus (em alemão: *jüden*). Manda-os cavarem suas próprias sepulturas, obriga-os a cantar e ainda por cima determina que a música seja suave para honrar a Morte” (KONDER, (2001), p. 25).

Para Foucault (1999, p. 18)

o poder sobre o corpo (...) tampouco deixou de existir totalmente até meados do século XIX. Sem dúvida, a pena não mais se centralizava no suplício como técnica de sofrimento; tomou como objeto a perda de um bem ou de um direito. Porém castigos como trabalhos forçados ou prisão — privação pura e simples da liberdade — nunca funcionaram sem certos complementos punitivos referentes ao corpo: redução alimentar, privação sexual, expiação física, masmorra.

Foucault (1999, p. 20) discorre sobre o afrouxamento da severidade penal nos últimos séculos e afirma que o aprisionamento foi encarado durante muito tempo e de modo geral “como se fosse fenômeno quantitativo: menos sofrimento, mais suavidade, mais respeito e “humanidade”. Na verdade, tais modificações se fazem concomitantes ao deslocamento do objeto da ação punitiva. Redução de intensidade? Talvez. Mudança de objetivo, certamente”.

E em seguida Foucault (1999, p. 20) se pergunta: “Se não é mais ao corpo que se dirige a punição, em suas formas mais duras, sobre o que, então, se exerce?”, para afirmar em seguida que

A resposta dos teóricos — daqueles que abriram, por volta de 1780, o período que ainda não se encerrou — é simples, quase evidente. Dir-se-ia inscrita na própria indagação. Pois não é mais o corpo, é a alma. À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições. Mably formulou o princípio decisivo: Que o castigo, se assim posso exprimir, fira mais a alma do que o corpo.

O poder sobre o corpo é retomado de modo bárbaro pelo nazi-fascismo, o que fica claro no poema de Celan, em que a morte é o fio condutor e impõe a tônica sinistra da não-vida e também do poema, podendo-se perceber que, para além do corpo, é à alma que é duramente atingida, de modo que, diante do trauma, a representação torna-se extremamente problemática.

Referindo-se à força de representação na Literatura, Barthes (1978, p. 21) afirma que “desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real”, porém

o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável — pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem).

Na sequência, Barthes (1978, p. 22) afirma ainda: “Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura”.

Resumindo, o pensamento de Barthes nessa obra diz respeito, basicamente, à inadequação fundamental do real à linguagem, pois o real é “o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso”. (BARTHES, 1978, p. 22) e isso diz respeito a situações comuns da vida real, mas, quando a situação real é extremamente traumática, a dificuldade de representação torna-se mais aguda, uma vez que a memória confunde-se com e na dor.

Oliveira (2010, p. 4) vê na poesia de Paul Celan uma aporia entre trauma e representação e afirma que

Diante da lírica celaniana pode-se formular a noção de testemunho metonímico. Este difere da exposição banal do horror, bem como de um contramodelo de testemunho mimético (imitativo), que teria uma pretensão totalizante. O testemunho metonímico é um índice, e assim é, ele também, uma espécie de “estilhaço” resultante da explosão da catástrofe.

Seligmann-Silva (1998, p. 10) afirma que “nesse gênero, a obra é vista geralmente como a representação de uma cena”, mas o autor se pergunta qual seria a modalidade dessa representação, para afirmar que

certamente não podemos mais aceitar o seu modelo positivista. O testemunho escrito ou falado, principalmente quando se trata do testemunho de uma cena violenta, de um acidente ou de uma guerra, nunca deve ser entendido como uma descrição “realista” do ocorrido, [...] de resto testemunha-se – sempre, diria Walter Benjamin, uma cena traumática, [...] e a impossibilidade total da cena vivenciada é um dado a priori.

Na aporia entre o trauma e a (im) possibilidade de representação, o autor utiliza de diversas estratégias que contornam o trauma e lhe possibilitam expressar o horror, trazendo à cena poética sons e falas descontínuas e desconexas, que vão e vêm, retornando incessantemente, formando vazios que são preenchidos por outros tantos elementos, aparentemente desconectados.

Para fazer frente a essa aporia, o autor faz uso de algumas estratégias, no nível formal: primeiramente, o poema é constituído polifonicamente, em forma de fuga; dentre os recursos estilísticos utilizados, estão as metáforas e metonímias, a ironia e, especialmente, as elipses, que fazem do poema um mosaico, com a constante contraposição, às vezes no mesmo verso, de elementos chocantes, em uma espécie de colagem de fragmentos diversos.

A força da observação aguda e da crítica social, em constante contraposição com a situação apresentada atravessa o plano gráfico e instala-se na mente, presentificando a situação trágica e envolvendo completamente o leitor em uma repulsa nova e mais vívida contra os horrores do nazismo.

Konder (2001, p. 23) afirma que

em ensaio de 1951, posteriormente incluído no volume *Prismas*, Adorno afirma que, depois de Auschwitz, escrever poemas era uma expressão de barbárie. Em 1952, porém, foi publicado um livro de poesia intitulado *Ópio e Memória*, de autoria do poeta judeu romeno de língua alemã Paul Celan (pseudônimo de Paul Pessach Antschel). E nesse livro havia um poema - "Fuga da Morte" - no qual Celan, sobrevivente de um campo nazista de trabalhos forçados, demonstrava implicitamente que a tese de Adorno precisava ser relativizada: a poesia ainda podia ser uma vitória contra a barbárie.

Dentre as acepções constantes do Dicionário Michaelis (2009) para o vocábulo fuga, temos: fugida; escapada, saída; retirada; composição musical em contraponto; (Des): pontos de duas retas divididas homograficamente, tendo cada uma delas, por ponto homólogo na outra, o ponto ao infinito; (Psic.): Grande estado de dissociação da personalidade, manifestada por amnésia e luta contra o ambiente.

O título apresenta mais de uma possibilidade interpretativa: fuga, tomada no sentido literal de escapada e, embora o poema não deixe claro quem teria escapado ao momento terrível, sabe-se que o autor escapou, pois o poema foi prisioneiro nos campos de concentração, tendo perdido seus pais, enquanto o poeta escapou.

A supressão da pontuação funciona como um índice da dificuldade de representação da situação traumática, além de obrigar o leitor a perceber a brutalidade da situação e a dificuldade tanto de representar quanto de assimilar a realidade brutal; o indizível é, também, em grande parte, impenetrável, de modo que a poesia se faz muito mais através do silêncio do

que de palavras: é nas entrelinhas, no não dito, onde mora o silêncio, que se esconde/revela a significação. De acordo com Oliveira (2010, p. 3),

Este “expressar através do silêncio” mostra que há, na lírica celaniana, uma “ética da representação”, sempre atrelada à sua técnica, incorporando o silêncio na sua poesia de maneira a não produzir um excesso de *aisthesis* 7 em sua apresentação do real, seguindo as reflexões de Márcio Seligmann-Silva, que “cega” e inviabiliza a reflexão sobre a mesma. A noção mesma de *indizível* ganha nova acepção após a *Shoah* – aquela passa a remeter inevitavelmente a esta, sendo não apenas o inefável, mas também o indizível metonímico dos “dentes” e dos “cabelos”.⁸ Do mesmo modo, o conceito de sublime ganha novas dimensões e articulações, como demonstra Seligmann-Silva.

Referindo-se ao terceiro livro da trilogia de Kértész¹, Ferraz (2011, p. 12) afirma que ele vai buscar neste poema de Celan sua base narrativa, pois que

nele, a linguagem funciona como uma espiral descendente que propõe uma aniquilação radical e consciente de si mesma como única forma de resistência possível, através de uma polifonia de vozes mediada pelo eu-que-narra, que, ao mesmo tempo, procura destruir esse discurso.

O poema apresenta, desde o título, uma ambiguidade: a palavra fuga tanto pode ser tomada em seu sentido literal como em sentido musical, pois nele são constantemente retomadas vozes e outros elementos constitutivos. Defendendo a interpretação do poema como uma fuga, no sentido musical, Ferraz (2011, p. 89) cita Imogen Holst, em *ABC da Música*, segundo quem

a primeira voz apresentava o tema ou sujeito, que é breve e de fácil memorização, devido à sua formação rítmica inconfundível e ao seu caráter eminentemente individual. Quando a primeira voz chega ao fim do tema, a segunda voz entra em imitação fugada; essa entrada é chamada de RESPOSTA. Enquanto isso, a primeira voz continua com o CONTRATEMA, que é um tema novo com forma e ritmo totalmente diferente. Quando a terceira voz entra com o Sujeito, a segunda voz está desenvolvendo o contra-sujeito.

Também Konder (2001, p. 25) vê a estrutura do poema como uma fuga

com imagens que retornam, porém ao retornar já não são exatamente as mesmas (sofrem sutis diferenças). A estruturação em forma de “fuga” implica a renúncia ao procedimento narrativo e se beneficia do jogo formado pelo contraponto de palavras que não estão confortavelmente separadas pela pontuação.

Discorrendo sobre a obra *Irmãos Karamazóvi*, de Dosotoievski, Bakhtin (2005) percebe algo novo, na Literatura: trata-se de um discurso dialógico, polifônico, em que os diversos personagens dialogam entre si e, em alguns casos, também com o leitor (e este transforma-se, então, em mais um personagem).

¹ Trata-se de Imre Kertész, autor judeu nascido em Budapeste, Prêmio Nobel de Literatura em 2002.

E apesar da multiplicidade de vozes, que falam de modo individualizado, estabelecendo uma polêmica no interior do texto literário, o discurso constitui-se como um todo e, embora ressignificado na fala de cada personagem, não perde sua unidade.

Assim, as palavras de cada personagem só ganham sentido ao serem confrontadas com outras, de personagens outros que fazem parte da mesma trama, constituindo, assim, o discurso polifônico, uma unidade plural: “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2010, p. 4).

De forma semelhante, a polifonia, na teoria musical: as notas e as linhas melódicas se apresentam de modo individualizado, mantendo sua independência em meio ao todo.

A polifonia revela-se, no poema, por meio da coexistência do soldado e das vítimas, fornecendo a justificativa mais do que suficiente para a dissociação da personalidade, inclusive também no que diz respeito ao soldado, cuja ação e cuja fala aparecem lado a lado com a do eu-poético: são duas vozes que se intercalam, disputando, mais que o espaço do papel, o conteúdo dos versos, aparecendo no mesmo verso, inclusive.

A interdiscursividade, conforme a proposta de Mikhail Bakhtin (2005), constitui-se justamente por meio dessas vozes – do soldado e do prisioneiro – que falam e polemizam, estabelecendo um diálogo entre si e também com outros textos que focalizam o tema da tortura e da morte, tendo-se, assim, um discurso bivocal, fazendo-se presentes diferentes aspectos do dialogismo proposto por Bakhtin, especialmente o diálogo com diferentes textos da cultura, apresentando um ponto de intersecção que decorre do cruzamento de vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas e que traduzem ideologias divergentes e conflitantes.

Por sua vez, Ducrot (1977), teórico da Análise do Discurso que restaurou o dialogismo bakhtiniano, defende que um enunciado não tem origem em um único indivíduo, havendo vários sujeitos, dentre os quais o sujeito empírico, o locutor e o enunciadador, todos eles engajados no processo de enunciação e que o discurso é construído através do cruzamento de pontos de vista divergentes.

Discorrendo sobre a teoria da polifonia de Ducrot, Barros e Fiorin (1994, p. 5) afirmam:

o sujeito que produz psicofisiologicamente o enunciado, aquele que diz eu ou o que origina os atos ilocutórios não são obrigatoriamente o mesmo. Distingue, além do falante empírico, locutores e enunciadadores e afirma que um texto pode contar com mais de um locutor ou com vários enunciadadores. [...] Nesse caso, a polifonia atinge

sua plenitude: as vozes que dialogam e polemizam “olham” de posições sociais e ideológicas diferentes, e o discurso se constrói no cruzamento de pontos de vista.

Embora tanto o trabalho de Bakhtin quanto o de Ducrot façam referência específica a textos em prosa, podemos observar no poema de Celan esse confronto de vozes, provavelmente por se tratar de um poema original e inovador, que apresenta ações e falas, como se fosse uma narrativa entrecortada por sentimentos, embora mantendo o formato de poema.

A contraposição dos instrumentos da morte e do próprio ato do massacre com toques de instrumento musical e com a dança traz para o interior do poema a carnavalização da tragédia² - no carnaval não existe separação entre atores e espectadores, no campo de concentração a separação entre o carrasco e a vítima é minimizada – a diferença, neste caso, está no lado que dispara a arma mortífera, embora, na situação de tragédia, contrariamente ao que ocorre no carnaval, o contato entre os interlocutores não é livre nem familiar, mas transpassado pelo terror, sendo ambos os lados transformados em autômatos, tendo seus sentimentos embotados pelo ato sórdido, que envolve a ambos no mesmo travo de amargura.

Entretanto, a carnavalização da tragédia aparece no poema não exatamente no sentido em que Bakhtin a propõe, que seria a carnavalização que parte do autor, mas uma carnavalização como efeito de atos do regime nazista e não como efeito da poética de Celan, que utiliza a poesia justamente para demonstrar o quanto e como o nazismo faz da morte o seu carnaval particular.

E, enquanto no carnaval a renovação das relações humanas traz aspectos positivos, na tragédia nazista ela assume forma extremamente negativa, eivada que está do desrespeito total ao direito do outro: a suspensão das leis, das proibições e restrições, ocorre apenas de um lado: se ao soldado é permitido torturar psicológica ou fisicamente, aos prisioneiros são impostas todas as restrições, especialmente o direito à liberdade e à vida, tendo como consequência a dor lancinante e inevitável.

Embora seja um poema relativamente longo, tem como uma de suas características a elipse, que denota aquilo a que alguns críticos se referem como uma “poética do silêncio”, a qual, no caso específico deste poema, encontra-se marcada pelos lapsos, pela quebra, pela fragmentação, corroborando para comunicar a tragicidade.

Apesar da polifonia e justamente por estar todo o poema entremeado pela fala e pela ação do soldado nazista, que cala, em boa parte, a voz do poeta, percebe-se que o autor aspira

² O conceito de carnavalização está sendo tomado, neste contexto, de modo um tanto diferente do de Bakhtin, conforme demonstra-se a seguir.

ao silêncio, trazendo à cena essa voz de quase total silêncio em meio aos sons dos objetos de tortura, dos instrumentos de morte, instaurando o terror. Transformados em objetos de um prazer cruel, meros autômatos a cumprirem ritos de morte, os prisioneiros deixam de ser sujeitos de sua própria vida, suas emoções são caladas por meio da força, de modo que a voz do eu-lírico faz-se mínima, contrastando com a exasperante e aniquiladora situação.

Ao fazer da poesia um canal para o impossível testemunho da barbárie, o poeta busca mais o silêncio do que propriamente as palavras, por isso o estilo seco, enxuto, atendo-se à apresentação dos fatos, constituindo-se o poema praticamente em uma narrativa, embora fragmentária, dos acontecimentos.

Existe no poema todo um jogo de palavras, parecendo querer dizer pouco, mas dizendo muito e provocando no leitor um sentimento de repulsa e, especialmente, estranheza e que, decorre, em grande parte, da ruptura com a sintaxe tradicional: a falta de pontuação e a fragmentação, a nível sintático, desvelam o tumulto interno do eu-lírico, enquanto a reiteração do tempo (ocorre ao anoitecer, ao meio-dia e de manhã) e dos elementos da tortura faz com que a mesma se instale para além da vida, inscrevendo-se na eternidade e mostrando-se como um cálice amargo sorvido a todo o momento, pois a morte não dá tréguas.

Através de uma linguagem cifrada, que constitui um labirinto no qual o leitor deve ousar penetrar, debruçando-se sobre os detalhes para preencher espaços vazios e, dessa forma, captar o sentido do poema, temos um novo código dentro do código de que se compõe a língua e que se encontra recheado de imagens visuais e sonoras, elipses, metáforas e metonímias, passando pela antítese e pela ironia, perfazendo um todo em profundo contraste com a vida e a morte e, instrumentalizando, assim, a grande antítese que constitui o poema.

Para Oliveira (2010, p. 4)

Diante da lírica celaniana pode-se formular a noção de testemunho metonímico. Este difere da exposição banal do horror, bem como de um contramodelo de testemunho mimético (imitativo), que teria uma pretensão totalizante. O testemunho metonímico é um índice, e assim é, ele também, uma espécie de “estilhaço” resultante da explosão da catástrofe. São os cabelos (os de “ouro de Margarete” e de “cinzas de Sulamita”, de “Todesfuge”), bem como no poema “MANDORLA”: “Madeixa de Judeu, és imortal” e “Madeixa de homem, és imortal”; e dentes, “Schreibzähnen” [“dentes de escrita”]: Falar com os becos sem saída / ali defronte, / da sua / expatriada significação — : / mastigar / este pão, com / dentes de escrita 13

Uma importante figura de estilo do poema encontra-se na expressão “leite negro da aurora”: se o leite é o signo da vida e se nenhum leite é negro, ao unir dois elementos opostos (antítese), o autor realça a amplitude do sofrimento e da morte no contexto da situação e no corpo do poema. Na metáfora, temos o leite negro passando a valer, ele mesmo, por morte.

Note-se, ainda, no verso inicial, a palavra “bebemos”, que denota a incorporação, pelos prisioneiros, do sofrimento e da morte. À medida em que “bebem” esse leite negro que metaforiza a morte e porque esta espreita e ronda o ambiente, mostrando-se a todo tempo presente e inevitável, eles a vivenciam como parte de si mesmos – a morte adentra o corpo-objeto e integra-se ao psiquismo.

Na expressão “agarra no cano de aço”, temos uma metonímia, sendo utilizada a parte pelo todo para expressar o ato do soldado; temos outra metonímia em “abater em chumbada”, sendo utilizada, em vez da bala, a matéria de que ela é feita (chumbo).

Há uma ironia na expressão “olhos azuis”: se azul é a cor do equilíbrio, os olhos azuis do alemão simbolizariam, na ótica do nazismo, a superioridade da raça alemã, que devia ser preservada, mesmo à custa de milhões de vidas, de modo que se pode ver no texto uma ironia velada à figura que se impõe como superior mas desrespeita a vida, o soldado, representando, metonimicamente, o regime em nome do qual tortura e mata.

Na expressão “sepultura nas nuvens”, ironicamente, a sepultura, que os levaria para o fundo da terra, aponta sutilmente para uma possibilidade, embora remota, de libertação, mesmo que seja através da própria morte: a sepultura nos ares oferece aos mortos uma possibilidade de respiração e certa liberdade de movimentos que inexiste nas covas onde se amontoam cadáveres aos milhares.

A expressão “o homem brinca com serpentes” apresenta duplo significado: serpentes, no sentido literal, são os instrumentos da morte com os quais o soldado lida, ao mesmo tempo em que ele brinca com a vida de seres humanos que, ironicamente, devem tocar e dançar enquanto cavam a própria sepultura; no contexto, o sentido de brinquedo ultrapassa os limites semânticos usuais e contamina o texto, quando se tem os seres humanos como brinquedos, eles próprios, do soldado nazista e os prisioneiros são tidos como serpentes que, aos olhos do regime, são perigosos e devem ser exterminados.

Soares Feitosa [entre 1996 e 2005] aborda uma entrevista do médico Hans Münch à Revista Veja em 12 de outubro de 1998, na qual esse médico, único sobrevivente conhecido da equipe de médicos nazistas que usou prisioneiros como cobaias em Auschwitz, relata que os judeus “eram amontoados em camadas para serem carbonizados, porém não se conseguia queimá-los completamente, o que constituía um “problema técnico”, que foi “posteriormente resolvido” por meio do que foi denominado a “solução final” – a câmara de gás que mataria um número muito maior de pessoas em muito menos tempo.

A partir desse depoimento, pode-se interpretar o conjunto *cabelos de ouro* e *cabelos de cinza* como uma contraposição de elementos contrastantes que reforça o contraste vida/morte, em que esta constantemente derrota a vida: os cabelos de Margarida (alemã ou não judia) são loiros (de ouro, metáfora da vida), enquanto os de Sulamita (judia) queimados, tornam-se cinza, como as cinzas dos corpos sacrificados e passam a metaforizar a morte. Na antítese, o contraste entre a vida e a morte, que espreita a cada momento, mostra sua face negra e deixa nos desafortunados a desesperança, através de diversas imagens que concorrem para a atmosfera sombria e macabra: cães de caça, pás, armas de cano de aço.

As imagens da violência colocam o leitor em contato com violências outras, pessoais ou não, reais ou imaginárias, mas sempre fortes o bastante para chocarem e desencadearem uma experiência de estranhamento, por trazerem à consciência todo um contexto de violência que se pensava apagado.

Para Konder (2001, p. 26)

O poema em forma de "fuga" reúne os estilhaços de um sofrimento que tem sido imposto aos judeus ao longo de milênios: os prisioneiros, no dia-a-dia do campo de concentração, continuam a beber o "leite negro" que lhes é servido desde bem cedo em sua história. Sabem o que os espera, mas não têm saída: a aproximação da cova no "reino da terra" leva-os a sonhar com o túmulo no ar, nas nuvens (no céu).

À maneira de um contraponto musical, a fuga, no poema, constitui-se de fragmentos de situações e emoções, colocadas lado a lado, sem uma ordem racional: cães de caça, filas, covas, fumaça de fornos crematórios misturam-se a olhos azuis e crepúsculo, a cabelos de ouro e cinza; são rupturas, variações, repetições, nas quais elementos divergentes se unem, se separam e novamente se combinam, conferindo ao texto uma contínua tensão e constituindo-se em notas trágicas de uma melodia sinistra, quando, enfim, imobiliza-se todo o conjunto pela ação da bala de chumbo que reafirma o reinado da morte.

As pessoas prestes a serem assassinadas, com seus sentimentos desencontrados e tumultuados, são as notas musicais esparsas e embutidas no trágico cenário de total desumanização do ser humano, no qual são coisificados tanto os prisioneiros como o próprio soldado nazista, que parece totalmente desprovido de sentimento.

A vida moderna está recheada de sons estridentes e de ecos polifônicos, que dificulta um contato real com os silêncios internos que possibilitariam a reformulação do eu, o que nos obriga ao uso constante de máscaras, para camuflar os conflitos; essas máscaras sociais, se usadas em certa medida e de forma consciente, podem minimizar o sofrimento através do contato com o semelhante, tendo a palavra como mediadora.

Na impossibilidade de contato e de uso da palavra, advém a desestruturação psíquica, que se reflete de forma contundente e inequívoca sobre a poesia como um todo e, particularmente, sobre a obra de certos escritores cuja produção mostra-se fragmentada e também enxuta, seca e árida, evidenciando a dificuldade de expressão inerente à vida atual.

Da parte dos torturados, a dificuldade/impossibilidade de ouvirem suas vozes internas, tomando contato com seus sentimentos; quanto ao soldado nazista, sua comunicação é também embrutecida e impossibilitada, já que cumpre um ritual de horror pré-estabelecido, assim, tornam-se rotina os sons estridentes que acompanham o ritual mortífero, o que impede o contato com o eu, prejudicando a comunicação intrapessoal e a interpessoal.

Se, como afirma Thiago de Mello em *Vento Geral*³, “a couraça das palavras protege nosso silêncio e esconde aquilo que somos”, nesse contexto em que a fala é proibida e sem sentido, impossibilitando o uso da máscara da palavra como proteção e salvaguarda do psiquismo e, se os constantes sons da violência impedem o silêncio interno, com a consequente dificuldade de entrar em contato consigo mesmo, instaura-se o caos interno, como reflexo do caos exterior, do que decorre, por extensão e por contaminação, o silenciamento do poeta e do perplexo leitor.

Conclusão

Diante da realidade brutal, o poema concretiza-se por meio de dois recursos principais: primeiramente, ele comunica por meio de antíteses, metonímias e metáforas, todas bastante significativas; em segundo lugar, por meio das lacunas, das elipses que o permeiam, e que estão ainda mais carregadas de significação, constituindo-se como uma fuga, um contraponto musical constituído de fragmentos de situações e emoções, colocadas lado a lado, sem uma ordem racional, sem obediência aos ditames da lógica, em um procedimento de colagem no qual tanto os prisioneiros como as situações por eles vividas são apresentados como se fossem notas musicais esparsas e embutidas no discurso poético, mostrando a fragmentação do sujeito, o que se desvela, no nível sintático, pela falta de pontuação.

Aliam-se a esses recursos principais a reiteração do tempo e a repetição dos elementos da tortura, a coisificação do humano, a polifonia, pelo entrecostar das vozes do soldado e do prisioneiro e, ainda, a ironia, como importantes recursos de construção do sentido.

Enfim, trata-se de uma linguagem truncada, que se recusa a representar o real, de modo que podemos falar em uma poética do silêncio: o indizível, porque excessivamente

³ Título do poema: Silêncio e palavra.

brutal, ao mesmo tempo em que se recusa à expressão por meio da linguagem, escapa dentre as lacunas e se faz, ele mesmo, linguagem.

Assim, apesar da afirmativa de Adorno (1998, p. 26) de que seria impossível se escrever poesia após Auschwitz e fazê-lo, nesta condição, seria um “ato bárbaro”, Celan prova o contrário, ao escrever poesia, sendo um sobrevivente do nazismo, trazendo para o universo poético sons e imagens do horror dos campos de concentração, onde a morte constantemente zomba da vida.

Através de sua poesia, o horror dos campos de concentração torna-se presente e vívido, envolvendo o leitor desde o início, a partir da expressão “nós os bebemos” e das diversas figuras de linguagem: elipses, ironia, metáfora, metonímia, que se mostram como estratégias discursivas para fazer face à impossibilidade de narrar uma experiência traumática, de dizer o indizível. Lendo este poema atravessado pela morte, tudo é possível ao leitor, exceto a indiferença.

Referências

ADORNO, Theodor. *Crítica cultural e sociedade*. In: _____. Prismas. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4.ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARENGHI, Mario. A memória da ofensa Recordar, narrar, compreender. *Novos estudos, CEBRAP* São Paulo, n.73, nov. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002005000300013&script=sci_arttext. Acesso em: 10 fev. 2014.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.), *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1994, 275 p.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

CARONE, Modesto. *Paul Celan: a linguagem destruída*. Disponível em:

<<http://almanaque.folha.uol.com.br/carone2.htm>>. Acesso em: 1 set. 2013.

A referência acima é onde consta o poema, após a análise. Reparar que não consta da bibliografia a obra (impressa) onde está o poema.

CARVALHO, Paulo Roberto Alves de. *Somos Hermanos: Literatura de Cárcere como testemunho – O Caso de Diário de um detento: O livro de Jocenir*. Dissertação (Mestrado em Letras). Vitória: UFES, 2011, 92 p. Disponível em:

< http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_5013_.pdf >. Acesso em: 22 dez. 2013.

MICHAELIS. *Dicionário de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 8 jan. 2014.

DUCROT, Oswald. *Princípios de semântica linguística: dizer e não dizer*. São Paulo: Cultrix, 1977, 331 p.

FERRAZ, Flávia Coimbra. *O holocausto na obra de Imre Kertész: uma linguagem violentada*. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: USP, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>. Acesso em 5 set. 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 20.ed. Tradução: Raquel Ramallete. História da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1999, 347 p. Disponível em: ftp://ftp.unilins.edu.br/leonides/Aulas/Ci_ncia%20Pol_tica%20-%20I/Foucault%20-%20Vigiar%20e%20Punir.pdf. Acesso em 12 out. 2012.

KONDER, Leandro. *Celan e sua "fuga"*. Estudos de sociologia, São Paulo, v. 7, n. 11, p. 23-26, 2001. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/download/409/298>. Acesso em 31 ago. 2013.

MARCO, Valéria de. A Literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova Revista de Cultura e Política*, v. 4, n. 62, 2004, p. 45-68. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>. Acesso em 20 jan. 2014.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. Aquém da linguagem: o indizível na poesia de Paul Celan. *Revista Em tese*, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, 2010, 7 p. Disponível em:

http://www.letas.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2016/J_%20TEXTO%20MARIANACAMILO.pdf. Acesso em: 3 set. 2013.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Literatura de Testemunho os limites entre a construção e a ficção.

Revista Letras, Santa Maria, RS, n. 16, p. 9-37, jan/jun., 1998. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistaletas/letas16.html>. Acesso em 12 dez. 2014.

SOARES FEITOSA. *Os poemas da Queda*. (entre 1996 e 2005). Disponível em:

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram10.html>. Acesso em: 12 out. 2013.

[Recebido em fevereiro de 2014 e aceito para publicação em novembro de 2014]

A poetic of silence: trauma, representation and language in *Escape from Death*, by Paul Celan

Abstract: Paul Celan's poem *Escape from death* presents situations lived by himself in a Nazi concentration camp, which inserts the poem in the context of the literature of testimony; it is a poem fulfilled with high amount of drama, in which content and structure combine to offer a dense reading, loaded with meaning. One can see, in the poem, that silence dominates the scenery, expressing, through the many gaps left by a fragmentary language, what is difficult for the poet to express, the feelings which are impossible to talk about, what leads the reader to an astonishing feeling, making contact with the meaning only through stages and amid the gaps. This article approaches the poem starting from concepts related to Literature of

testimony and the impossibility of representing the real (Roland Barthes); in what concern the formal aspects, beside the Bakhtin's ideas about polyphony, and Barros and Fiorin's studies about dialogism, polyphony and interdiscursivity; furthermore, starting from the musical concept of escape, as suggested by the title of the poem and highlighted in the text, we discuss figurative language – metaphor and metonymy, irony and ellipses, as the author's strategies to face the hesitation between trauma and representation so one have a silence poetic, in which the ellipses and metaphors play an essential role.

Keywords: Paul Celan, Escape from death. Testimony. Representation. Polyphony.

