

CONVERSAÇÃO POETOLÓGICA SOBRE ÁRVORES ATRAVÉS DO ABISMO DA HISTÓRIA: DOIS POEMAS DE BRECHT E CELAN

Helmut Paul Erich GALLE¹

Resumo: *Em 1968, Paul Celan escreveu o poema “EIN BLATT, baumlos” (Uma folha, sem árvore) em homenagem e como resposta ao famoso “An die Nachgeborenen” (Aos vindouros, 1934) de Bertolt Brecht. Através da comparação dos dois poemas, o artigo discute a forma como ambos autores tematizam a atitude ética do poeta e a própria linguagem lírica em relação às atrocidades históricas. O poema de Celan pode ser considerado, no sentido empregado por Genette, uma paródia séria de Brecht, que se apropria das palavras do modelo, radicalizando o diagnóstico: o poema deve manter uma distância consciente de uma linguagem contaminada por usos inumanos.*

Palavras-chave: *poesia lírica alemã; poetologia; Bertolt Brecht; Paul Celan.*

Abstract: *In 1968, Paul Celan wrote the poem “EIN BLATT, baumlos” (A leaf/page, sem tree), a homage and reply to Bertolt Brecht’s famous “An die Nachgeborenen” (To Those Who Follow). This article compares and discusses the way how the two poems thematize the ethics of the poet and the lyrical discourse in relation to historical atrocities. Following Genette’s terms, Celan’s poem can be seen as a serious parody of Brecht which incorporates the words of its model, radicalizing the diagnosis: the poem should keep a conscious distance from a language that has been contaminated for inhuman purposes.*

Keywords: *German lyrical poetry; poetics; Bertolt Brecht; Paul Celan.*

Recebido em 31-08-2017

Aceito em 31-10-2017

Uma homenagem de Brecht, realizada por aqueles que nasceram depois

¹ Graduação em Letras/Alemão pela Universidade Livre Berlim; Livre Docência – Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Letras Modernas - FFLCH.

No final de junho 1968, Paul Celan viajava na Alemanha para realizar leituras públicas em diferentes cidades (FELSTINER, 1997, p. 329). Nas estações Freiburg, Frankfurt e Kiel ele escrevia um breve poema que foi incluído, num primeiro momento, na antologia *Von den Nachgeborenen. Dichtungen auf Bertolt Brecht* (Dos posteriores; Poesias sobre Bertolt Brecht; 1970) que contém textos de Wolf Biermann, Erich Fried, H. M. Enzensberger e outros. Depois, Celan integrou o poema no ciclo *Schneepart*, o último organizado pelo próprio poeta, publicado postumamente em 1971.

O maio de 1968 viu o clímax da insurreição de estudantes e trabalhadores na França e na Alemanha e o expoente principal da oposição extraparlamentar, Rudi Dutschke, sofreu um atentado. Os poemas que antecedem “Ein Blatt” (Uma folha) cronologicamente e também na ordem do ciclo, organizado por Celan, refletem os acontecimentos da rebelião estudantil à qual, apesar de uma certa simpatia para os [pelos] símbolos anti-fascistas do movimento, manteve uma distância crítica.

O processo da politização daquela década culminou nos confrontos violentos entre o poder estatal e a juventude europeia, tanto no oeste como em Praga. Era, ao mesmo tempo, o auge de uma recepção política de Brecht, cujas peças tinham sido boicotadas pelos teatros da RFA após a construção do muro por ele ter sido considerado um apolo-gista do regime socialista na Alemanha oriental, condecorado com o prêmio Stalin em 1954.² De fato, vários poemas escritos por Brecht nos anos 1950 documentam suas reservas diante a política do partido socialista na RDA e o estalinismo, mas ele escondia suas opiniões

discordantes para não arriscar sua posição e seu teatro.

A antologia editada por J. Wallmann reflete a revalorização de Brecht pela nova geração no oeste que percebeu nele seu mentor político e estético. O título *Von den Nachgeborenen* (Dos que vieram depois) evoca um dos seus poemas mais famosos, “An die Nachgeborenen” (“Aos que vierem depois de nós”), escrito no exílio dinamarquês entre 1934 e 38 (BRECHT, 1997, p. 722 ss.). É este poema ao qual Celan se refere na sua homenagem para Brecht aludindo ao poema numa citação quase literal:

EIN BLATT, baumlos,
 UMA FOLHA, sem árvore,
 für Bertolt Brecht:
 para Bertolt Brecht:

Was sind das für Zeiten,
 Que tempos são estes
 wo ein Gespräch
 em que uma conversa
 beinah ein Verbrechen ist,
 é quase um crime,
 weil es soviel Gesagtes
 porque contém
 mit einschließt?
 tanta coisa dita?
 (CELAN, 2005, p. 333); (CELAN,
 1996, p. 171)³.

As linhas de Brecht retomadas por Celan aparecem na segunda estrofe de “An die Nachgeborenen” que foi traduzido por Manuel Bandeira:

Was sind das für Zeiten, wo
 Que tempos são estes, em
 que
 Ein Gespräch über Bäume fast é
 quase um delito⁴ falar de coisas ino-
 centes.
 ein Verbrechen ist

² Jorge Amado recebeu o prêmio em 1951.

³ Tradução por João Barrento.

⁴ De fato, “delito” é mais fraco que “Verbrechen” e a tradução por “crime” de João Barrento parece

Weil es ein Schweigen über so
 Pois implica silenciar tantos
 horrores!
 viele Untaten einschließt!

No que segue, analisaremos o poema de Celan como resposta poetológica a esses versos de Brecht. Este formulava seu programa literário no início da época nazista, enquanto Celan lhe responde após a experiência do holocausto. O motivo das árvores, caro à tradição alemã, é o fio condutor que vincula os poemas.

Árvores

A tradução de Manuel Bandeira substitui, lamentavelmente, o elemento central dos versos de Brecht, retomado por Celan: Brecht não fala de “coisas inocentes”, mas de “árvores”. O que seria “quase” um crime, nesses “tempos sombrios” do nazismo, é falar sobre árvores. Bandeira provavelmente não estava consciente de que as árvores e as florestas ocupam um lugar tão destacado no imaginário e na arte dos alemães, pelo menos a partir do romantismo; as tílias nos poemas de Joseph von Eichendorff e os carvalhos nos quadros de Caspar David Friedrich auferem um estatuto de personalidades humanas refletindo estados mentais de melancolia e luto. Elias Canetti (1983, p. 190 s.) até identificou a árvore como o “símbolo coletivo” (*Mas-sensymbole der Nationen*) mais característico dos alemães no seu estudo antropológico sobre *Massa e Poder*.⁵ A tradução interpretativa de Bandeira não é errada: é

verdade que as “árvores” significam “coisas inocentes” na argumentação poética de Brecht, mas, ao mesmo tempo, elas opõem ao espaço político do poema um espaço da natureza, de objetos orgânicos, que crescem e têm uma vida longa como o homem, e que se encontram, na floresta, ao mesmo tempo em companhia e em solidão – assim a analogia descrita por Elias Canetti.

Consequentemente, a árvore é recorrente também na poesia de Brecht, desde uma canção em tom expressionista de 1920, na qual as “florestas negras [...] gritam de mágoa”,⁶ e sua famosa incenação autobiográfica “*Vom armen B.B.*” (Do pobre B.B.) onde ele afirma que veio “das florestas negras”, cujo “frio continuará estar em mim até meu amortecer” (BRECHT, 1997, p. 261). As “florestas negras” designam uma espécie de origem do sujeito B. B. que o albergava, apesar do seu frio, antes de chegar “nas cidades”.

As árvores estão presentes até nas *Elegias de Buckow*, seus tardios poemas em versos livres, extremamente lacônicos e íntimos, sobretudo em “*Tannen*” (ibid., p. 1012).

TANNEN
 ABETOS

In der Frühe
 Na madrugada,
 Sind die Tannen kupfern.
 Os abetos estão acobreados.
 So sah ich sie
 Assim os vi
 Vor einem halben Jahrhundert
 Meio século atrás

mais adequada à expressão drástica tanto de Brecht como de Celan, que o cita.

⁵ De fato, o símbolo seria o exército e este é entendido como floresta em marcha. “Em nenhum outro país moderno do mundo o sentimento da floresta permaneceu tão vivo como na Alemanha. O que existe de rígido e paralelo nas árvores eretas, sua densidade e seu número fazem o coração

dos alemães transbordar de uma alegria profunda e misteriosa. Ainda hoje ele vai com prazer à floresta na qual viveram seus antepassados e se sente identificado com as árvores.” (CANETTI, 1983, p. 189)

⁶ O poema “*Die schwarzen Wälder*” (Brecht 1997, p. 72)

Vor zwei Weltkriegen
 Antes de duas guerras
 mundiais
 Mit jungen Augen.
 Por olhos jovens.⁷

No poema, os abetos, um gênero nobre das coníferas (festejadas nas canções e usadas nas festas natalinas) são um objeto natural, observado pelo sujeito lírico numa certa iluminação que lhes confere uma aura solene, na qual ressoa a luz do início, renovado cada vez de novo no ciclo da natureza. O indivíduo humano não faz parte dessa ciclicidade, a não ser pela memória que lhe revoca seu próprio começo. A história, porém, ainda incide tanto nos processos naturais como na trajetória do sujeito, fazendo com que a constatação dos primeiros versos (“Na madrugada, / os abetos estão acobreados”) não coincida exatamente com a lembrança dos seguintes (“Assim os vi / Meio século atrás”). O “assim” constata a identidade e a diferença: o fenômeno observado ainda deve ser o mesmo, mas o olhar da criança já não pode ser repetido por completo no homem envelhecido, alterado por sua experiência. O poema manifesta um ar de admiração por essa constância aparente da natureza que lhe permite perceber sua própria temporalidade humana; a constância da natureza, no entanto, não oferece nenhuma salvação, nem contra a história destruidora, nem contra a mortalidade do homem.

Este exemplo pode, talvez, ilustrar que a “conversa sobre árvores”, descartada por motivos políticos no poema “*An die Nachgeborenen*”, tampouco seria uma conversa trivial, mas uma conversa sobre um assunto significativo que abre o horizonte do cotidiano do homem. Pensando bem: no dia a dia, não se fala tanto sobre árvores, mas sobre a política, as compras e o

tempo. As árvores, talvez, não são coisas tão “inocentes”, e a conversa sobre eles é colocada em questão, não pelo eu lírico, mas pelos tempos adversos que exigem que se fale exclusivamente dos “horrores” ou melhor “atrocidades”, expressão que chega mais perto de “*Untaten*”. O Eu lírico denuncia o presente histórico (Iª parte do poema) e o passado (IIª parte) como uma época adversa, nas quais o comportamento natural e humano não é possível ou até nocivo, porque abre uma brecha para a barbaridade. A última parte do poema dirige-se “aos que vierem depois” do título, a uma geração que vive num mundo justo, “quando chegar o momento / em que o homem seja bom para o homem” (“*wenn es so weit sein wird / Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist*”; BRECHT, 1997, p. 725). Esta fase da humanidade não é “utópica”, no sentido estreito, uma vez que o eu lírico está projetando este estágio como uma normalidade, a única forma adequada da convivência humana.

A linguagem e o crime

Na antologia em homenagem a Bertolt Brecht escrevem “os que nasceram depois” aos quais se dirige o poema de 1938. Trinta anos depois, “os tempos sombrios” do nazismo terminaram, porém, que “o homem seja bom para o homem” continua um sonho.

O poema de Paul Celan não contradiz o seu modelo, mediante as modificações do original, mas ele radicaliza a argumentação. Os primeiros dois versos funcionam tanto como título quanto servem de dedicatória: trata-se de uma folha dedicada a Brecht, uma folha, porém, sem árvore. Esta qualidade de deficiên-

⁷ Tradução minha, H.G.

cia – articulada muito mais forte em alemão, pelo neologismo “*baumlos*” – oscila entre os dois significados de “folha”: a árvore falta na argumentação de Celan, porque o poeta cortou o elemento da citação “Que tempos são estes, / em que uma conversa / é quase um crime”, e esta falta está marcada como destruição violenta pelo significado botânico inicial de “folha”. A ambiguidade produz um efeito paradoxal. A folha sem árvore, na natureza, implica a morte do material orgânico e conota isolamento e necessidade; a folha vegetal, porém, ainda que privada daquilo que lhe mantém vivo e florescente, a folha (verde ou murcha) apresenta uma estrutura que mantém a memória do todo ao qual pertencia e denuncia sua fragmentariedade. O estado de alienação, no qual se encontra esta folha é sublinhado ainda pela estrutura sintática, que coloca seu predicado, sem verbo, truncado pela vírgula, na aposição. Trata-se de um uso técnico, como se fosse registro num catálogo, um herbário, uma folha vegetal colada numa folha branca com a descrição do objeto. Assim, o poema se apresenta a si mesmo como uma peça de uma coleção, algo que somente guarda a memória daquilo que era em vida. O poema não está lá em plena presença, ele “se mantém, na margem de si mesmo”⁸ como Celan formulou nas reflexões poetológicas do “*Meridian*”, seu discurso de agradecimento proferido em ocasião da outorga do Prêmio Büchner no dia 22 de outubro de 1960.

A fim de comparar melhor a “versão” de Celan com seu “modelo” no âmbito da língua portuguesa, devemos corrigir e aproximar as duas traduções para que representem, de forma mais literal, os originais:

Brecht

Celan
 [...]

 [...]

 Que tempos são estes, em que
 Que tempos são estes
 uma conversa sobre árvores é quase
 em que uma conversa
 um crime
 por um triz é um crime,
 Porque contém o silêncio sobre
 porque contém
 tantas atrocidades!
 tanta coisa dita?
 [...]

A única frase desta “folha” truncada repete o gesto da pergunta retórica de Brecht e altera seu conteúdo. A omissão de “sobre árvores” é marcada pelo final do verso e ressoa como pausa no ouvido de todos os leitores que conhecem bem o poema citado: a ausência da árvore é representada pela pausa. Celan radicaliza a afirmação de Brecht, aumentando seu escopo: não é um tema inocente que se tornou inviável, mas a própria comunicação ficou questionável e potencialmente pernicioso; não se trata mais de substituir um assunto “inocente” por outros, mais sérios, para continuar falando e, mediante a comunicação, analisar os perigos da situação, procurando estratégias e soluções. Inaceitável, nas circunstâncias dadas, não é só o comportamento natural e ingênuo das pessoas, mas a única ferramenta à disposição para a solução de problemas, a linguagem. Esta se tornou inviável para o uso construtivo, porque “inclui tanta coisa dita”. Essas “coisas ditas” devem ser entendidas diante do pano de fundo da experiência crucial do poeta e do século XX, o holocausto e as perseguições estalinistas, entre outras.

⁸ “[...] *das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst.*” (CELAN, 1999, p. 8)

Esta experiência está inscrita, como Celan afirma no “*Meridian*”, na data do 20 de janeiro (de 1942), o dia da Conferência de Wannsee, quando foi coordenado, numa “conversa” de trabalho, o percurso do genocídio com as administrações alemãs. A data atravessa toda sua produção lírica e, virtualmente, todos os “poemas que estão sendo escritos hoje” (1999, p. 8 e p. 11). A inviabilidade da linguagem se coloca não somente por causa da sua “contaminação” pela propaganda nazista, mas porque é a linguagem que foi o instrumento concreto utilizado para executar o extermínio. O uso da linguagem “inocente” na organização do extermínio ressoa nas palavras e impossibilita que elas sejam jamais pronunciadas de forma neutra. A época nazista terminou, mas ela não cedeu lugar ao mundo pacífico e solidário, almejado por Brecht no seu poema; o mundo pós-holocausto, ao contrário, é um mundo irreparavelmente danificado, o que se manifesta, em primeiro lugar, no campo da cultura e da linguagem. O verso de Celan recorda este fato e, ao mesmo tempo, afirma a persistência dos crimes no mundo contemporâneo. A linguagem continuava sendo usada pelos executores de crimes de guerra em Vietnam que dominaram o foco político no final da década dos 1960. Como as palavras e as fórmulas rotineiras fazem inextricavelmente parte do nexo catastrófico, já não podem ser usadas de forma inocente e inócua.

As palavras “*fast*” (quase) no poema de Brecht e “*beinah*” (por um triz) no de Celan restringem a validade da afirmação que a conversa (sobre árvores) seja um crime. Mas não se trata de uma restrição quantitativa ou retórica como acontece no uso coloquial: “quase houve um acidente, mas não houve mesmo”. A

palavra abre uma fresta para um uso particular da linguagem, um uso consciente que, simultaneamente, resgata a palavra e expõe o crime. A poesia de Paul Celan pode ser entendida como um esforço constante e desesperado de recuperar uma linguagem que, ao mesmo tempo, possa assumir sua função de acolher um conhecimento enfaticamente verdadeiro e que esteja consciente de “toda coisa dita e cometida”. Essa linguagem seria, necessariamente, “escura”, embora não incompreensível e daí resulta o caráter dos seus poemas, que são tão herméticos com respeito ao significado imediato como são extremamente precisos na construção das imagens e ricos em conotações. A leitura e a interpretação devem tomar em conta que Celan criou, intencionalmente, essa “escuridão” ciente, eliminando os vestígios explícitos que podiam remeter às fontes biográficas e os contextos imediatos dos poemas. Embora a tendência atual da filologia crítica seja, seguindo o modelo de Peter Szondi (1978) na análise de “*Du liegst*”, reconstruir o contexto vivencial da criação de cada poema e recuperar as fontes concretas para aproximar-se a um significado menos opaco,⁹ deve-se, a meu ver, respeitar também a intenção do poeta de, parcialmente, esconder suas referências à realidade e confiar no efeito ambíguo das imagens verbais de Celan. No caso de “*Ein Blatt*”, no entanto, a relação com o poema de Brecht é óbvia.

Paródia

As transformações que Celan aplica aos versos de Brecht podem ser descritas com a terminologia de Gérard Genette (1993, p. 29) como “paródia

⁹ Cf. por exemplo o livro de Juliana Perez (2010). Sobre o ensaio de Szondi: Wögerbauer 2013.

mínima”: uma variante da intertextualidade que repete o original de forma (quase) literal, alterando ao mesmo tempo seu sentido. Poucas palavras foram substituídas (“*fast*” – “*beinah*”) ou excluídas (“*über Bäume*”) e a frase subordinada (“*weil es ein Schweigen über soviel Untaten einschließt*”) foi alterada (“*weil es soviel Gesagtes / mit einschließt*”). A intenção pode ser considerada uma atualização do hipotexto de Brecht cujo caráter geral é mantido. Não se trata de uma revogação, mas de uma retificação: os tempos, sim, são sombrios; a conversa, sim, é quase um crime; e o motivo são os acontecimentos históricos horrorosos. Comparada com a sintaxe quase loquaz de Brecht, o fluxo das palavras em Celan parece estancado, um efeito que é aumentado pela versificação: enquanto Brecht deixa coincidir frase e verso, Celan aplica o enjambement de forma mais decisiva, separando o sujeito (“*Gespräch*”, “*es*”) do predicado. “*An die Nachgeborenen*” anuncia já no título sua dialogicidade, que se concretiza na 3ª parte. “*Ein Blatt, baumlos*” cita a pergunta retórica do diálogo brechtiano, mas com sua dedicatória “para Bertolt Brecht” permanece mais um eco monológico, um solilóquio do poeta posterior sobre um tema do falecido.

Podemos constatar que Celan se entende como “*Nachgeborener*”, mas dificilmente no sentido do poema de Brecht: os tempos, “em que o homem ajude ao homem” ainda não chegaram, e, como o poema não expressa alguma esperança, provavelmente não chegarão nunca. Para Celan, não existe um programa político que promete a liberação do homem das forças desumanizadoras. Em 1947, o mesmo

ano no qual Brecht voltou do exílio, Celan fugiu da Romênia socialista para viver em Viena, e depois em Paris, enquanto Brecht escolheu a RDA como seu futuro estado. Além da própria experiência de Celan no pós-guerra, foram seus estudos de poemas e das biografias de Mandelstam e outros russos que praticamente proibiram que o poeta adulto mantivesse as simpatias com o socialismo real.¹⁰ Isso não significa que ele não teve uma grande sensibilidade para a injustiça social e qualquer forma de poder repressivo, mas suas ideias políticas se aproximaram a uma espécie de anarquismo, movimento com o qual ele tinha simpatizado na adolescência.¹¹ A “utopia”, um conceito extremamente caro ao poeta, não estava vinculada à política, mas à poesia, como documenta, ainda que de forma alusiva, o discurso “*Der Meridian*”. É “à luz da u-topia [*sic*]” que o poema se ambiciona a buscar o lugar aberto, o lugar fora da estreiteza (CELAN, 1999, p. 10) pela qual o sujeito, não obstante, deve passar no processo da criação.

Neste sentido, o poema “UMA FOLHA, sem árvore” registra uma situação que está muito longe dos tempos projetados por Brecht. O ponto de exclamação do hipotexto que insinua que exista uma resposta clara à pergunta retórica é substituído por um ponto de interrogação que reconstitue o caráter aberto da pergunta: não se projeta o maniqueísmo de tempos bons e tempos ruins, se faz necessário compreender, realmente, o caráter desses tempos que são os únicos que conhecemos.

Mas, por outro lado, Celan constata uma deterioração porque tanto a afirmação implícita na pergunta retórica como a estrutura poética do texto

¹⁰ Cf. Wolfgang Emmerich, 2008, p. 338.

¹¹ Israel Chalfen (1983, p. 62ss.) conta que o jovem Celan em Czernowitz participava de um

grupo antifascista quando começou a Guerra Civil Espanhola, mas que suas leituras teóricas o aproximaram mais ao anarquista Kropotkin do que a Marx e Engels.

indicam a redução do espaço para o sujeito. Essa redução se manifesta, esteticamente, na apóstrofe lacônica já observada no título e também na omissão das “árvores” que se aproximam à mudez, ao silêncio que seria uma consequência lícita do poema, uma consequência, à qual beiram os poemas tardios de Celan. Observa-se, outrossim, que o poema (sem título e dedicatória) consiste numa frase só e que essa é uma pergunta. Se esta pergunta, no poema de Brecht, se encontra integrada numa sequência argumentativa, que deve instigar o leitor a refletir sobre a situação política sob o regime nazista e estados totalitários em geral, levando-o a certas respostas e, talvez, até a uma atuação política na vida real, o poema de Celan parece levar a um ponto final: a revelação de um dilema lógico e real que, principalmente, não pode ser superado a não ser por ações (linguísticas) que afirmam sua própria absurdez. De fato, o poema (como muitos outros de Celan) apresenta um paradoxo, quando se associa “conversa” com poema (que já está indicado nos versos brechtianos): tanto a conversa como o poema – virtualmente todos os atos de comunicação – realizam aquilo que é considerado “quase um crime”, portanto isto vale também este mesmo texto que o enuncia.

Das 18 palavras do poema, só duas não são citadas diretamente de Brecht. Celan conseguiu constituir um texto coerente, poético e absolutamente “seu” com o material alheio que faz uma proposta poetológica diferente, até oposta à poética de Brecht.¹² Isto é, novamente, paradigmático para sua poesia que incorpora – como mostraram

os esforços de inúmeros críticos – topônimos, expressões de línguas estrangeiras, termos encontrados em enciclopédias especializadas, notícias do dia, tiradas de jornais, assim como citações literárias, filosóficas e teológicas. Tudo isso é assimilado de uma maneira que produz uma nova linguagem lírica, inconfundível, sonora e, à primeira vista, misteriosa e instigante.

Poesia política

O poema “Aos nascidos depois” documenta uma fase de Brecht, na qual ele subordinava a poesia à luta contra o nazismo que, para ele, foi um fenômeno estritamente vinculado ao capitalismo. Com sua conversão para o marxismo na segunda metade da década dos 1920, quase toda produção literária, particularmente a dramática, foi subordinada às premissas ideológicas. Que essa opção não tenha prejudicado o valor estético da sua obra se deve, por parte, ao grande talento, se não ao gênio literário, de Brecht (parece que esse conceito é lícito, mesmo que ele o tivesse rejeitado), mas também à prudência do autor nas controvérsias sobre uma arte adequada ao socialismo; durante a polêmica sobre o realismo, realizada nas revistas do exílio no final dos anos 1930, Brecht tomou partido contra o dogma realista de Lukács e do grande líder em Moscou e se manifestou em favor daquilo que muitos dos seus companheiros denunciaram como “formalismo”, a arte dos vanguardistas decadentes da classe burguesa. Lendo os

modelo, imitando e modificando um trecho correspondente de acordo com sua poetologia própria.”

¹² Thomas Zabka (2004, p. 345) destaca este aspecto que; para Brecht, “uma poesia pode ser bela, mas quase criminosa, quando oculta as atrocidades ou pouco bela, mas ética- e politicamente justificada, quando fala das atrocidades. O meta-texto de Celan nega a poetologia imanente do

poemas do exílio com seu caráter propagandístico, satírico e didático, não é fácil identificar essas posições estéticas dissidentes na produção lírica do autor. Mas é importante lembrar a pequena palavra “quase” na pergunta retórica: nem sequer naquele momento de luta política acerbada, se pode descartar por completo assuntos que não estão ligados diretamente à luta, como também não se pode abandonar o leque completo das formas poéticas, sejam elas convencionais ou vanguardistas.

Na realidade, Brecht defendeu, também na lírica, formas modernistas, mesmo que ele tenha se utilizado de praticamente todas as formas da tradição, desde as canções de Lutero até a balada e o soneto. No seu ensaio “Sobre lírica sem rima em ritmos irregulares” de 1938 (BW 22, p. 357 s. / 1013), ele rechaça críticas conservadoras (tanto da esquerda como da direita) na sua própria poesia em versos livres, que, comparada com as formas convencionais do século XIX, carecia de “arte”. Brecht mostra que o ritmo irregular dos seus versos não é prosaico ou arbitrário, que ele aproveita do caráter expressivo de “gestos” linguísticos, observados no uso do povo e de grandes mestres como Schiller ou Rimbaud. Esses gestos, segundo Brecht, fazem mais efeito, de maneira que expressam, no nível formal, mais contundentemente a atitude e a intenção do falante. No poema em questão, já o trecho analisado mostra como o poeta maneja essa técnica na prática, convertendo uma sequência retórica em frases contundentes que inclusive, mediante a versificação, adquirem um fluxo melódico e apaixonado.

Portanto, o vanguardismo, na visão do Brecht maduro, não tem valor em si, como experimento, jogo ou pura provocação, mas deve servir a uma função social como toda arte, seja ela música, teatro ou poesia lírica. Já nos anos 20, ele reclamava que o poema

deveria ter um valor de uso (*Gebrauchswert*) e essa posição ainda foi concretizada e radicalizada quando o regime nazista o obrigou a fugir para a Escandinávia. A atitude de Brecht tampouco é singular ou motivada exclusivamente pela orientação política. Durante a República de Weimar, a primeira onda de vanguardismo que veio se articular, desde 1910, no movimento expressionista, se transformou paulatinamente e foi substituída pela Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), com vários novos autores que se dedicaram à crítica social e se serviram de uma linguagem coloquial na poesia lírica; entre os protagonistas desta nova vertente estavam, além de Brecht, Kurt Tucholsky e Erich Kästner.

A estrutura do poema, porém, não se esgota numa simples agitação. Ao lado dos destinatários futuros, aos quais se dirigem o título e a terceira parte, encontram-se, implicitamente, os receptores da sua própria época. Seguindo os elementos apresentados por Brecht, eles devem fazer seu raciocínio individual, mas chegariam, provavelmente, às conclusões que o poeta desejava: nas condições daquela época, a luta política é prioridade absoluta, ou: sabedoria e virtude não continuam sendo valores inquestionáveis em circunstâncias tão adversas (cf. HOLTZ, 1983, p. 376). Na retrospectiva que o eu lírico empreende na segunda parte do poema, a luta contra essas condições políticas e a aspiração para o “objetivo longínquo, mas nítido” consumiram sua vida e suas forças. É na terceira parte que ele – agora falando na primeira pessoa do plural, como representante de uma geração de lutadores – se dirige à geração dos posteriores que viverá numa sociedade humana. Estabelecendo uma relação estreita entre sua atividade atual e os homens futuros, ele define seus esforços como as precondições para um melhor

futuro da quais os posteriores iriam aproveitar. Por isso, ele solicita que eles se recordassem dos antecessores e que sejam indulgentes com as fraquezas dessa geração prejudicada: “Ah, os que quisemos / preparar terreno para a bondade / não pudemos ser bons.” Ainda que essa frase evoque imediatamente a associação dos crimes cometidos em nome do socialismo e da humanidade, Brecht pelo menos apresenta uma consciência do fato que as atividades nesta luta não podem ser consideradas boas sob uma perspectiva ética superior.

O poema absoluto

Voltando mais uma vez para o poema de Celan, podemos observar uma outra tendência da poesia moderna que o distingue de Brecht. No “*Meridian*”, Celan desenvolve suas ideias sobre a poesia e a arte a partir de Büchner que postula – na voz do seu protagonista no conto “*Lenz*” – um realismo social em oposição tanto ao idealismo quanto à “arte” no sentido do artifício, do mecânico. Contra isso, Celan introduz a questão que está na raiz do vanguardismo do século XX: “Não seria necessário, que levemos Mallarmé à última consequência?” (CELAN, 1999, p. 5) ou seja, não seria necessário realizar a autonomia completa da arte e criar o poema absoluto? Depois ele afirma que o poema absoluto “não existe, não pode existir!” (Ibid. 10) Em comparação a “*An die Nachgeborenen*”, “*EIN BLATT, baumlos*” se liberou quase (quase!) por completo das referências ao contexto histórico, quando assevera que esta “folha” está “sem árvores” os quais, com outras referências ao mundo real, ainda povoam o poema de Brecht, mesmo que estão sendo discutidos, colocados em questão. Os sujeitos gramaticais de Celan se reduzem – quase – a signos:

“*Blatt*”, “*Gespräch*”, “*Gesagtes*”. Se for só isso, o poema seria, de fato, autorreferencial. Mas, ainda neste extremo grau de abstração, que, aparentemente, combina palavras como Mondrian e Kandinsky combinam as cores, entra, com a palavra “*Zeiten*”, a história e, com “*Verbrechen*”, a ética. O poema opera na margem extrema da abstração e da beleza absoluta e, ao mesmo tempo, designa, com exatidão, as questões mais perturbadoras da nossa existência.

O exílio determinado e o exílio absoluto

Falta lembrar que o poema de Brecht é enunciado a partir do exílio na Dinamarca. Mesmo que o regime nazista tivesse perdurado já muito mais tempo do que se esperava em janeiro 1933, o autor não articula nenhuma dúvida de que a ditadura (e o sistema capitalista) iriam terminar algum dia. O exílio de Brecht, de fato, terminou em 1948 e ele pôde viver e trabalhar na RDA – sua terra em duplo sentido: alemã e socialista – durante os anos que lhe restaram até a morte em 1956.

Celan, pelo contrário, sendo judeu de língua alemã, já se encontrava duplamente no exílio na sua própria terra, Romênia, e depois foi acolhido na França, um país cuja língua – ainda que dominada com excelência – não servia como meio para aquilo que lhe era mais íntimo e existencial: sua poesia. A Alemanha lhe permanecia um lugar hostil por ser o país dos assassinos dos pais, onde sua poesia não foi reconhecida na mesma medida como ele o almejava. Quando sua perturbação psíquica – acerbada pelas acusações insólitas de plágio, divulgadas por Claire Goll – tornou necessário que ele se separasse da família, Celan encontrava-se mais exilado que

nunca, e essa situação se reflete tanto nos últimos poemas como na sua morte na Sena em maio 1970. Pode-se lembrar da frase de Marina Tsvetaeva, que “todos os poetas são judeus” que expressa a posição necessariamente atópica que cabe ao poeta, particularmente àqueles expoentes que ousaram o mais extremo. No seu poema sobre a “conversa que é quase um crime”, porém, Celan tece, de fato, uma conversa com o outro exilado, através do tempo, apropriando-se das suas palavras e reformulando a situação do exílio de maneira mais apropriada neste momento histórico.

Referências

- BRECHT, Bertolt. **Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band**. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- BRECHT, Bertolt. **Schriften 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Bd. 22 (BW)**. Berlin / Frankfurt a. M.: Aufbau / Suhrkamp, 1993.
- CANETTI, Elias. **Massa e poder**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília / Melhoramentos, 1983.
- CELAN, Paul. **Der Meridian. Endfassung. Vorstufen. Materialien**. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. (Tübinger Ausgabe).
- _____. **Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe**. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- _____. **Sete Rosas Mais Tarde**. Antologia Poética. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.
- EMMERICH, Wolfgang. [Paul Celan und] Autoren aus der DDR. In: MAY, M.; GOBENS, P.; LEHMANN, J. (Org.). **Celan-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung**. Stuttgart: Metzler, 2008, p. 321–326.
- FELSTINER, John. **Paul Celan**. Eine Biographie. München: Beck, 1997.
- GENETTE, Gérard. **Palimpseste**. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- HOLTZ, Günter. Nachricht aus finsterner Zeit. Zu Brechts Gedicht "An die Nachgeborenen". In: HARTUNG, H. (Org.). **Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte**. Gedichte und Interpretationen. Stuttgart: Reclam, 1983, p. 369–371.
- PEREZ, Juliana P. **Offene Gedichte: Eine Studie über Paul Celans Die Niemannsrose**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- SZONDI, Peter. Eden. In: Jean Bollack (Org.). **Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen**. Celan-Studien, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, p. 390–398.
- WÖGERBAUER, Werner. Indexation historique et références personnelles. La dynamique des Études sur Celan. **Revue germanique internationale**, n. 17, p. 91–102, 2013.
- ZABKA, Thomas. Parodie? Kontrafaktur? Travestie? Anlehnung? Zur Klassifikation und Interpretation von Metatexten unter Berücksichtigung ihrer mehrfachen Intertextualität. Überlegungen zu Gedichten von und nach Bertolt Brecht. **Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**, p. 313–352, 2004.