SciELO Preprints

Estado da publicação: O preprint foi publicado em outro meio.
DOI do preprint publicado: https://doi.org/10.22409/gragoata.v31i69.71019.pt

Uma leitura topológica da poesia de Paul Celan

Raquel Abi-Sâmara

https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

Submetido em: 2026-03-24
Postado em: 2026-03-25 (versão 1)
(AAAA-MM-DD)

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

Uma leitura topológica da poesia de Paul Celan

A Topological Reading of Paul Celan's Poetry

Raquel Abi-Sâmara
Universidade de Macau. Macau, Moçambique.

https://orcid.org/0000-0002-1300-9392

raquelabisamara@um.edu.mo

RESUMO

Proponho uma abordagem topológica da poesia de Paul Celan, explorando os lugares-limite nela construídos com obstinação. A reflexão origina-se das palavras do próprio poeta em seu discurso "O Meridiano", quando diz que "o poema se afirma às margens de si mesmo" e que a procura pelo lugar da poesia seria uma "investigação topológica" (Celan, 1960). A incansável busca de orientação em Celan resulta numa intrigante espacialização em seus poemas: seja nas rupturas silábicas, nas abruptas quebras de versos, seja no interior das palavras poéticas, nas tensas junções dos compósitos, que geram opacidade linguística, seja nos efeitos inusitados do uso de partículas de direção e de negação e nos lugares de transição evocados nos versos – pontos que examinaremos neste estudo. A abordagem topológica em Celan inicia com a discussão de excerto de "O Meridiano", discurso marcado por reflexões críticas acerca da poesia contemporânea e por problematizações de ordem filosófica, em especial de matriz heideggeriana (Lyon, 2006). Nesse sentido, a leitura topológica da obra celaniana é concebida não como um sistema de signos ou como um repertório de lugares-comuns – cuja tradição remonta à discussão sobre *topoi* desenvolvida por Curtius – que visariam a um afastamento da realidade, mas como um mapeamento de espaços instaurados na própria linguagem, nos quais se configuram modos singulares de presença e de interlocução. Conclui-se que o *tópos* da poesia celaniana é um lugar-limite em aberto, criado por um sujeito nele inscrito, em infinito diálogo com a memória e com o "tu", como em uma fita de Möbius.
Palavras-chave: Celan; eu e tu; abordagem topológica; fita de Möbius; memória.

ABSTRACT

I propose a topological approach to Paul Celan's poetry, exploring the boundary-places he persistently constructs within it. This reflection originates from the poet's own words in his discourse *The Meridian*, where he states that "the poem asserts itself on the margins of itself" and that the search for the place of poetry would be a "topological investigation" (Celan, 1960). Celan's tireless quest for orientation results in an intriguing spatialization in his poems: whether in syllabic ruptures, abrupt verse breaks, the interior of poetic words, the tense junctions of composites that generate linguistic opacity, the unusual effects of directional and negation particles, or the transitional places evoked in the verses—points that will be examined in this

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

study. Celan's topological approach begins with an analysis of an excerpt from *The Meridian*, a discourse characterized by critical reflections on contemporary poetry and by philosophical problematizations, particularly of a Heideggerian nature (Lyon, 2006). In this sense, the topological reading of Celan's work is conceived not as a system of signs or as a repertoire of commonplaces – whose tradition goes back to the discussion of *topoi* developed by Curtius – that would aim at a distancing from reality, but as a mapping of spaces established in language itself, in which singular modes of presence and interlocution are configured. It is concluded that the *topos* of Celan's poetry constitutes an open-ended boundary, created by a subject inscribed within it, in infinite dialogue with memory and with the "you," as in a Möbius strip.
Keywords: Celan; you and me; topological approach; Möbius strip; memory.

O poema afirma-se às margens de si mesmo[1]

(Paul Celan, 1983, vol. III, p. 197)

Introdução

O interesse pela poesia de Paul Celan (1920-1970) para os estudos germanísticos, tradutórios e comparatistas não se justifica apenas pela instigante resistência à interpretação apresentada por essa poesia.[2] Semelhante ou maior atrativo consiste na problemática singular da dicção poética em jogo: a dicção de um autor judeu de língua alemã, nascido na Romênia, sobrevivente de experiência concentracionária imposta na Segunda Guerra Mundial pelo regime nacional-socialista.

Após perder a família, que foi deportada pela polícia secreta alemã (Gestapo) para campos de extermínio, e após sofrer um desenraizamento radical e involuntário, tendo vivido 19 meses em campo de trabalho forçado na Romênia, em Tabaresti,[3] Celan busca na poesia o lugar (*tópos*) verdadeiro e único de encontro e diálogo humanos, um lugar em aberto, onde é possível uma "troca de ar" (*Atemwende*)[4] – o sítio-momento exato (de reversão) entre o inspirar e o expirar, entre o silêncio e a palavra, onde acontece a experiência do real (*Wirklichkeit*), este

[1] No original: *das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst.* Todas as traduções do original em alemão foram preparadas pelo autor deste artigo, exceto aquelas que têm as fontes de tradução citadas.
[2] Para uma discussão crítica sobre a questão do hermetismo entendido como obscuridade na poesia de Paul Celan e sua relação com a sombra e o silêncio, ver a discussão proposta por Mauricio Mendonça Cardozo (2012).
[3] Conforme observa Klink (2000, p. 8), "seus pais [de Celan] foram retirados de casa durante a noite; ele [Celan] ouviu, em segunda mão, sobre a morte de seu pai por tifo, e também a notícia de que sua mãe havia levado um tiro no pescoço por ser considerada inapta para o trabalho." A ação de deportação pela Gestapo em Czernovitz, cidade natal de Celan e onde o poeta residia com os pais, começou em junho de 1942.
[4] *Atemwende* é o título do livro de poemas de Celan publicado em 1967 pela Surhkamp. Foi traduzido para o português por Guilherme Gontijo Flores com o título de *Ar-reverso* (Celan, 2021).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

que é incansavelmente buscado e atravessado pelo poema, como leremos mais adiante nas palavras do poeta em seu discurso "O Meridiano".[5] Esse tópos, às margens do poema, é o ponto exato do encontro e do diálogo entre a voz poética e o "tu", este que é evocado com frequência nos poemas celanianos.[6]

Em função do impacto das atrocidades da história, a criação literária de Celan, altamente cifrada e repleta de fraturas, provocará reflexões estéticas invariavelmente vinculadas a questões éticas. Essa inseparabilidade entre ética e estética caracterizará toda a literatura do testemunho, conceituada a partir de relatos de sobreviventes dos campos de concentração nazistas.

Por causa de sua experiência-limite face ao horror do Holocausto (ou da Shoah, caso se adote a terminologia própria da tradição judaica), e apesar da polêmica advertência do filósofo Theodor Adorno, de que escrever poemas após Auschwitz seria barbárie,[7] Paul Celan não vê outra saída a não ser escrever poesia. Mais tarde, porém, o poeta encontrará uma outra e derradeira saída, a mesma buscada por inúmeros sobreviventes da Shoah: a morte voluntária.[8]

Sem deixar de reconhecer a relevância das questões suscitadas a partir da abordagem testemunhal em Celan, e sem deixar de reconhecer a relevância da dimensão temporal nessa poesia,[9] pretende-se aqui fazer uma leitura topológica de sua poética a fim de explorar, espacialmente, os lugares-limite construídos com obstinação por essa poesia que se afirma às margens de si mesma, a partir da re-criação da única referência que lhe resta após a catástrofe: a língua.[10]

Os princípios de uma estética topológica na obra de Celan definem-se aqui como um

---

[5] "O Meridiano" foi proferido por Celan na ocasião do recebimento do prêmio literário Georg-Büchner, em Darmstadt, Alemanha, em 22 de outubro de 1960. (Celan, 1996) e (Celan, 1983).

[6] A poesia ou a voz poética como lugar-limite não raramente é explorada por outros poetas, ainda que em perspectivas ou em níveis existenciais diferenciados dos poemas de Celan. É o caso, por exemplo da poesia de Waly Salomão, como observa Kremer (2020, p. 458) ao dizer que "a voz é a fronteira fictícia perfeita entre mim e o outro, é o ponto em que a linha de fronteira para para mostrar que a fronteira é o ponto zero da criação, para quebrar as falsas separações das coisas."

[7] A frase do filósofo alemão e judeu Theodor Adorno, de que "escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro" *(nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch)* foi escrita em ensaio de 1949, "Crítica cultural e sociedade", publicado em 1951. (Adorno *apud* Kiedaisch, 1995, p. 49).

[8] No dia 19 de abril de 1970, a mulher de Celan, Gisèle Celan-Lestrange, anota e sublinha duplamente em sua agenda: "Départ Paul". O poeta suicidou-se naquele dia no rio Sena, provavelmente na ponte Mirabeau. Para maiores detalhes sobre a biografia de Celan, consultar Felstiner (1995) e Chalfen (1983).

[9] Lembremos aqui o ensaio de Jacques Derrida, *Schibboleth: Pour Paul Celan*, no qual o autor argumenta que a inscrição das datas nos poemas celanianos não se reduz a meros detalhes cronológicos, mas constitui um gesto poético que articula testemunho, memória e unicidade irrepetível. (Derrida, 1986).

[10] Theo Buck relaciona a língua remanescente de Celan, o alemão, como língua materna e simultaneamente língua dos assassinos. O oxímoro tem um efeito sonoro impactante no título original do estudo de Buck: *Muttersprache. Mördersprache.* (Buck, 1993).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

mapeamento de lugares situados na linguagem e resultantes de formas linguísticas que testam fronteiras, não só estruturais como também conceituais, temporais e existenciais, fronteiras entre obra de arte, autor e leitores, entre sujeitos enunciadores e interlocutores. É uma poesia que atravessa e expõe a superfície das palavras, supera referentes e representação, nomeia, projeta e desdobra múltiplos planos de percepção, e propõe-se como obra participacional em que o outro é colocado como sua condição de existência. Nesse território, Celan procura orientar-se. Encontra, projeta, rompe fronteiras e explora lugares de transição, o que se lê frequentemente em seus versos, e o que fica sugerido nos títulos de livros tais como, *De limiar em limiar (Von Schwelle zu Schwelle*, 1955)[11] e *Ar-reverso (Atemwende*, 1967)[12] – títulos que apontam, espacialmente, para locais de transição, entrada-saída, fora-dentro, exterior-interior.[13]

A investigação topológica da poesia de Celan proposta neste artigo fundamenta-se na compreensão da palavra grega *tópos* (τόπος) em seu sentido primário de "lugar", com o objetivo de explorar os lugares-limite que estruturam essa poesia. Tal perspectiva distancia-se da acepção retórica de topologia – ou da chamada topologia literária[14] – em que *tópos* é concebido como "lugar-comum" ou "tópico de discurso", noção que se mostra inadequada para a singularidade da obra celaniana. Em primeiro lugar, examina-se, no discurso "O meridiano", a definição celaniana do poema como uma "investigação topológica", cuja condição de possibilidade se encontra na inscrição do poeta no poema e em seu diálogo com o Tu. Em seguida, à luz da perspectiva de Lyon (2006), analisa-se o diálogo implícito e o contraste que tal concepção estabelece com a filosofia heideggeriana. Na sequência, por meio da análise de poemas e versos isolados, verifica-se, linguisticamente, de que modo a poesia de Celan engendra espacialidades e lugares de passagem entre Eu e Tu, entre interioridade e exterioridade. Por fim, discute-se como essa investigação topológica sugere uma estruturação e um mapeamento da memória na poesia de testemunho, figurada pela imagem da fita de Möbius.

[11] Celan, *Gesammelte Werke I.*
[12] Celan, *Gesammelte Werke II*.
[13] Embora estejamos aqui destacando o horizonte topológico na poesia de Celan, reconhecemos que ambos os títulos apontam não apenas para os lugares-limite (limiares) mas também para "movimentos", ou seja, a passagem "de" limiar "em" limiar, e a variação/mudança/virada no "fluxo" de ar, entre um dentro e um fora, no ato da respiração. Notemos que nesses dois casos particulares, a questão topológica não se dá sem a dimensão temporal, uma temporalidade (menos durativa do que acontecimental) construída a partir da ideia de movimento.
[14] Uma análise recente da noção de "topologia literária", desenvolvida a partir de uma revisão crítica das propostas seminais de Ernst R. Curtius e Mikhail Bakhtin, encontra-se em Meiner (2018).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

O lugar (*tópos*) do poema no discurso "O Meridiano", a caminho do "tu"

O recurso à topologia na análise da escrita poética de Celan encontra sua origem em uma indicação do próprio poeta, quando, ao caracterizar o lugar da poesia, no célebre discurso "O meridiano" ("Der Meridian"), proferido em 1960, afirma:

> Minhas Senhoras e meus Senhores, de que falo eu realmente quando, a partir *desta* direção, *nesta* direção, com *estas* palavras, falo do poema? Do poema? Não, *daquele* poema. Mas eu falo afinal do poema que não existe!
> O poema absoluto - não, é mais que certo que não existe, não pode existir tal coisa! Mas existe, isso sim, com cada verdadeiro poema [*mit jedem wirklichen Gedicht*][15], com o mais modesto dos poemas, aquela irrefutável pergunta, aquela inaudita exigência.
> E as imagens, que seriam então?
> Aquilo que foi apercebido, que tem de ser apercebido, uma única vez, de todas as vezes, como coisa única e só agora e só aqui. E assim o poema seria o lugar onde todos os tropos e metáforas querem ser levados *ad absurdum.*
> Investigação topológica?
> Certamente! Mas à luz do que é objecto da pesquisa: à luz da u-topia.
> E o homem? E a criatura?
> À esta luz.
> Que perguntas! Que exigências!
> É tempo de voltar atrás.
> Minhas Senhoras e meus Senhores, estou a chegar ao fim - estou de novo no princípio. (Celan, 1996, p. 58-59, sublinhado meu)[16].

Conforme observa Lyon (2006, p. 127), Celan usa sete vezes a palavra "lugar" (*Ort*) ao longo do discurso. Ao comentar a passagem acima, em que o poeta busca o "lugar" essencial do poema efetivo, Lyon reconhece que a palavra *Ort* "desperta associações com a palavra grega para 'sítio' ou 'lugar': tópos. Ao perseguir e questionar essas palavras, Celan finalmente chega a um 'não-lugar' ou 'u-topia' como o lugar do poema, que pode ser lido tanto positiva quanto negativamente" (Lyon, 2006, p. 127).[17] O autor, no entanto, não desenvolve essas duas

[15] Excerto traduzido por João Barrento. Note-se que aqui o tradutor optou por traduzir "wirklich" (real, efetivo, em alemão) por "verdadeiro". Embora essa seja uma opção possível de tradução, o adjetivo não remete a um "valor de verdade", no sentido do alemão "wahr" (presente na palavra *Wahrheit*) como oposição a "falso", mas sim ao sentido de um poema "de verdade" (como oposição, por exemplo a algo meramente "ideal"), ou seja, um poema real, concreto, efetivo. Ao discutir essa passagem, vou referir-me a "wirklich" não como "verdadeiro", mas sim como "real" ou "efetivo".

[16] Excerto original: Meine Damen und Herren, wovon spreche ich denn eigentlich, wenn ich aus *dieser* Richtung, in *dieser* Richtung, mit *diesen* Worten vom Gedicht – nein, von *dem* Gedicht spreche? Ich spreche ja von dem Gedicht, das es nicht gibt! Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiß nicht, das kann es nicht geben! Aber es gibt wohl, mit jedem wirklichen Gedicht, es gibt, mit dem anspruchslosesten Gedicht, diese unabweisbare Frage, diesen unerhörten Anspruch. Und was wären dann die Bilder? Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen. Toposforschung? Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie. Und der Mensch? Und die Kreatur? In diesem Licht. Welche Fragen! Welche Forderungen! Es ist Zeit, umzukehren. Meine Damen und Herren, ich bin am Ende – ich bin wieder am Anfang. (Celan, 1983, vol. III, p. 199-200).

[17] Lyon evidencia a articulação entre "*tópos*" e "*u-topia*" também em Heidegger, sublinhando a presença de diversos termos que atravessam o discurso poético de Celan e encontram ressonância na filosofia heideggeriana –

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

possibilidades de leitura –positiva e negativa– da "u-topia". Tendo a entender somente o sentido positivo da palavra "u-topia" no excerto, com base no seguinte raciocínio: logo antes de se perguntar se a busca pelo poema real seria uma "investigação topológica", o poeta descreve esse poema como algo que só pode ser apercebido "uma única vez: aqui e agora", e também como "o lugar onde todos os tropos e metáforas querem ser levados *ad absurdum*". Tropos e metáforas referem-se aqui, claramente, às figuras da retórica poética, que só são admissíveis em um poema real se forem levados *ad absurdum*, e, sendo assim, não funcionam mais como tropos e nem como metáforas. O "lugar" (*tópos*) do poema real, efetivo, torna-se então um "não-lugar" (u-topia), onde não caberia jamais o entendimento de "*tópos*" como "lugar comum" ou "tópico de discurso". Nesse sentido, a "u-topia" (o não-lugar") adquire um sentido positivo, no sentido de afirmação de busca do poeta pelo poema real, efetivo, único.

E o que significa o "poema real" nesse trecho do discurso? Como vimos, esse poema não pode ser encontrado em lugares comuns, e ele acontece "uma única vez: aqui e agora", nesse "lugar" (*tópos*) perceptível e ao mesmo tempo esquivo (u-tópico). Após associar a investigação topológica à luz da u-topia, Celan pergunta-se: "E o homem? E a criatura?", e, na linha seguinte, responde: "À esta luz", isto é, também à luz da u-topia. Desse modo, Celan inscreve o "sujeito" e a "criatura" no poema, no *lugar-não-lugar* do poema, no seu "já-não-mais para o seu ainda-e-sempre"[18], às margens de si. A seguinte informação de Lyon contribui para essa interpretação: "Em um ensaio radiofônico [de Celan] sobre a poesia de Ossip Mandelstam transmitido no mesmo ano em que proferiu "O Meridiano", porém antes, [...] Celan afirma que esse lugar [o lugar do poema real] não é indeterminado, e sim é situado aqui embaixo, entre os humanos" (Lyon, 2006, p. 127). E, em seguida, Lyon cita Celan: "O lugar do poema é um lugar humano, um 'lugar no universo' com certeza, mas aqui, aqui embaixo, no tempo" (Celan, 1983, vol. III, p. 199 *apud* Lyon, 2006, p. 127). Conclui-se então que o poema real é aquele que inclui em si (e às margens de si) o sujeito, a criatura humana, o aqui e o agora, num espaço-tempo pontual e único no universo.

Para corroborar esse entendimento, é preciso voltar atrás, ao princípio da passagem citada, quando Celan diz: "O poema absoluto – não, é mais que certo que não existe, não pode existir tal coisa!". Há aqui uma referência direta a Mallarmé, como mostra Lyon:

> Na visão de Celan, as ideias de Mallarmé sobre o 'poema absoluto', que ecoaram e foram seguidas por [Gottfried] Benn e outros poetas no século XX, reduziram

aspecto que será retomado mais adiante.

[18] Evoco aqui outra passagem do discurso "O Meridiano", a qual comentaremos mais adiante neste artigo: "*aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch-zurück*".

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

> radicalmente, se é que não eliminaram, o autor como o criador do poema. Celan rejeita esta noção fora de controle [...] Sob essa perspectiva, esse tipo de poema que apaga toda a presença humana é arte poética que 'se esquece de si mesma' e leva à 'distância do eu' (Ich-Ferne, GW 3:193). Isso resulta no 'autômato' que representa a arte poética sem humanidade. Invertendo o apelo de Mercier para 'ampliar a arte', ele encoraja o ouvinte: 'Vai com a arte à tua mais íntima estreiteza [angústia]. E liberta-te!'[19] (geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei! GW 3:200). Mas para que a verdadeira [true] poesia seja libertada da arte poética que carece de humanidade, é necessário um outro elemento — uma voz humana (Lyon, 2006, p. 127-128).[20]

O poema real [*wirklich*] de Celan diferencia-se da poética simbolista de Mallarmé, e sobretudo da ideia mallarmaica de poema como "constelação" –aquele que é feito de palavras (e exclui, de certo modo, o sujeito) e a partir da força gravitacional destas. Para Celan, o poema inscreve em si o sujeito, o criador do poema; não apaga de si a presença humana, pelo contrário, sua existência pressupõe uma voz humana. Isso o difere não só do poema absoluto e do poema retórico, como vimos antes, mas também das experimentações poéticas artificiais que vinham sendo feitas na época (nas décadas de 1950 e 1960) com base na teoria da informação. Segundo Lyon,

> Celan ridiculariza a superficialidade da teoria da informação para a poesia ao se basear num dos termos característicos dessa teoria, em uma nota no rascunho de 'O Meridiano', para afirmar que a essência do poema não pode ser transmitida em uma 'mensagem' (ele usa a palavra em inglês, numa transcrição fonética zombeteira: 'messägsch' [DM 138]) (Lyon, 2006, p. 123-124).[21]

Outra nota do rascunho que reforça esse posicionamento de Celan é comentada por Lyon, e diz respeito ao jogo que o poeta faz com a palavra "Ocidente", associando-a a diversão vespertina (evening's entertainment):

> ele faz uma distinção clara entre a poesia 'artística', que ele considerava o produto 'artificial' da sociedade contemporânea, e arte poética genuína: "O artístico [*Artistik*] e a arte das palavras [Art of Words] –nisso pode haver algo da terra do sol poente [evening-land, Occidental] e do entretenimento vespertino [evening-filling]. Poesia é algo diferente. . . língua de um cinza-coração e cinza-céu que cresce perpassando a

[19] O termo usado por Celan, "Enge", significa "estreito", "estreitamento", "aperto", "constrição", e aponta para a ideia de "angústia", de algo que oprime o ser a partir de sua mais íntima natureza.

[20] No original: In Celan's view, Mallarmé's ideas about the "absolute poem," which were echoed and followed by Benn and others in the twentieth century, radically reduced, if not eliminated, the author as the creator of the poem. Celan rejects this notion out of hand […]. From this perspective, this type of poem that effaces all human presence is "self-forgetting" poetic art that leads to "distance from the I" (Ich-Ferne, GW 3:193). This in turn results in the "automaton" that represents poetic art without humanity. Reversing Mercier's call to "enlarge art," he urges a listener: go with art into your very selfmost straits. And set yourself free!" (geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei! GW 3:200). But the liberation of true poetry from poetic art that lacks humanity requires another element – a human voice.

[21] No original: Celan derides the superficiality of information theory for poetry when he draws on one of its trademark terms in a note for *The Meridian* to assert that the essence of the poem cannot be conveyed in a "message" (he uses the English word in the mocking phonetic transcription "messägsch" [DM 138].

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

> respiração no tempo presente [in der Zeit] (Lyon, 2006, p. 124).[22]

A palavra alemã "Abendland", que significa "Ocidente", é usada por Celan nessa nota justamente por permitir esse jogo de imagens, pois trata-se de uma palavra composta por dois termos, "Abend" (final da tarde) e "Land" (terra, país), o que seria literalmente "terra do sol poente", e contrasta diametralmente com a imagem do Oriente (*Morgenland*) como terra do sol nascente. No caso, Celan expande a ideia do fim de tarde para se referir ao caráter raso, instrumental e descomprometido desse tipo de arte, como um passa-tempo, uma pequena distração ao fim da tarde. O poema real, diferentemente disso, tem uma componente "existencial", há nele um sujeito humano que se inscreve naquilo que escreve, como diz Celan mais adiante no discurso: "Quem o escreve, nele permanece" (*Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben*). (Celan, 1983, vol. III, p. 198). Ao contrário da ideia de objeto para distração, o poema, para Celan, *exige* "atenção", o que fica claro na seguinte frase do discurso: "'Atenção' –permitam-me citar aqui Malebranche segundo o ensaio de Walter Benjamin sobre Kafka– 'a atenção é a oração natural da alma'" (Celan, 1983, vol. III, p. 198)[23].

Hans-Georg Gadamer também reconhece o contraste entre a poética de Mallarmé e a de Celan, mas adverte:

> Em seu discurso de recebimento do Prêmio Büchner, ele [Celan] distinguiu os seus próprios poemas da poética simbolista de Mallarmé, precisamente através dessa relação 'existencial'. *Isso no entanto não é um convite para uma pesquisa biográfica*. Essa circunstancialidade, que empresta ao poema algo de ocasional e que parece exigir complementação por meio do conhecimento de eventos específicos, também se elevou, de fato, a um reino pleno de significados e verdade, tornando o poema num poema autêntico. Um poema que fala a todos nós (Gadamer, 1993, p. 378, grifo meu).[24]

Gadamer certamente não falha em reconhecer a inscrição do Holocausto (Shoah) na poesia de Celan, no entanto adverte que, na prática interpretativa, a componente existencial dessa poesia

---

[22] No original: "he goes on to make a clear distinction between the 'artistic"'poetry, which he considered the 'artificial' product of contemporary society, and genuine poetic art: 'Artistry and the Art of Words—there might be something evening-land [Occidental]- evening-filling [entertaining] about them. Poetry is something different . . . heart- and heaven-gray, breath-permeating language in the present (Artistik und Wortkunst – das mag etwas Abendländisch- Abendfüllendes für sich haben. Dichtung ist etwas anderes. . . herz- und himmelsgraue, atemdurchwachsende Sprache in der Zeit, *DM* 110).

[23] No original: "'Aufmerksamkeit' – erlauben Sie mir hier, nach dem Kafka-Essay Walter Benjamins, ein Wort von Malebranche zu zitieren –, 'Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele.'"

[24] No original: "In seiner Büchner-Preis-Rede hat er [Celan] seine eigenen Gedichte gerade durch diesen 'existentiellen' Bezug von der symbolistischen Poetik Mallarmés unterschieden. Das ist aber keine Einladung zu biographischer Forschung. Auch diese Situationsgebundenheit, die dem Gedicht etwas Okkasionelles verleiht und Ausfüllung durch das Wissen um die bestimmte Gelegenheit zu verlangen scheint, ist in Wahrheit in eine Sphäre des Bedeutungsvollen und Wahren heraufgehoben, die es zu einem echten Gedicht hat werden lassen. Es spricht uns alle aus."

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

não deve ser reduzida a abordagens predominantemente biográficas, pois isso acabaria por diminuir a dimensão dessa poesia. No posfácio de *Wer bin Ich und wer bist Du* (1973),[25] livro em que Gadamer interpreta o ciclo de poemas celanianos "Atemkristall" (Hausto-Cristal), o filósofo afirma o seguinte:

> Quem diz, por exemplo, que toda a poesia de Celan constitui, como toda a sua vida de dor, uma única confissão face ao horror do holocausto, teria certamente, no fundo, razão em falar nesses termos. Há confirmações disso no discurso 'O Meridiano', em que se encontram também alusões aos enunciados correspondentes de Adorno. Justifica-se assim que o poema manifeste, em nossos dias, uma forte tendência ao emudecimento – ou ainda, que não basta mais pensar em Mallarmé até as últimas consequências. A posição marginal que Celan atribui ao poema na atualidade obriga certamente à reflexão elevada. Mas isto não conduz a um princípio que permitiria melhor compreender seus poemas. Isto vale até mesmo para aqueles poemas seus que, como a 'Fuga da morte' (*Todesfuge*), tem explícita e inequivocamente o holocausto como tema. A poesia é sempre algo mais –e muito mais– do que aquilo que mesmo o leitor mais engajado já sabia antes. Senão, seria supérflua. (Gadamer, 1973, p. 151).[26]

Embora a consideração das circunstâncias biográficas e das datas mencionadas em uma poesia existencial como a de Celan contribua para a práxis hermenêutica, ela permanece insuficiente para dar conta da complexa multidimensionalidade dessa obra. É precisamente nesse ponto que se torna necessário deslocar o foco para a relação entre língua e poesia, dimensão em que o diálogo – explícito ou implícito – com Heidegger se revela decisivo.

Celan e Heidegger: a língua em diálogo

Em termos filosóficos, destaco a comparação entre Celan e Heidegger no que concerne às suas concepções de língua e poesia, a partir da leitura detalhada de "O Meridiano" realizada por Lyon. O autor identifica diversos termos heideggerianos apropriados e reinterpretados pelo poeta nesse discurso, entendido até mesmo como um "diálogo implícito com Heidegger" (Gellhaus *apud* Lyon, 2006, p. 122).[27] Lyon conclui que a diferença decisiva entre o poeta e o

[25] Neste livro, Gadamer comenta, um a um, os 21 poemas celanianos do ciclo de poemas intitulado "Atemkristall". Esses poemas foram publicados pela primeira vez em um livro intitulado *Atemkristall* (Celan, 1965), em uma edição restrita que incluía oito gravuras da artista Gisèle Celan-Lestrange. Esses poemas foram publicados novamente como o primeiro dos seis ciclos de poemas do livro *Atemwende* (Celan, 1967). Foi a partir deste último que Gadamer leu e comentou os poemas de Celan.

[26] No original: "Wer zum Beispiel sagt, die ganze Dichtung Celans sei, wie sein ganzes leidvolles Leben, ein einziges Bekenntnis und Entsetzen über den Holocaust, der wird im letzten Grunde wohl damit recht haben. In der Meridianrede finden sich dafür Bestätigungen, auch Anspielung an Adornos entsprechende Äußerungen. Es wird damit begründet, daß das Gedicht heute eine starke Neigung zum Verstummen zeigt – oder auch, dass es nicht mehr genügt, Mallarmé zu Ende zu denken. Die Stellung am Rande, die Celan dem Gedicht von heute zuweist, ist gewiß im höchsten Maße bedenkenswert. Aber zu einem Prinzip, seine Gedichte besser zu verstehen, führt das nicht. Das gilt selbst für diejenigen seiner Gedichte, die wie die ‚Todesfuge' ausdrücklich und unzweideutig das Thema des Holocaust haben. Poesie ist immer noch mehr – und mehr noch, als der engagierteste Leser vorher weiß. Sonst wäre sie überflüssig."

[27] Lacoue-Labarthe vê "O Meridiano" como "uma resposta a Heidegger" e Véronique Fóti afirma que "o nome

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

filósofo reside na natureza da língua e da poesia: para Heidegger, ambas possuem um caráter monológico, ao passo que, para Celan, a língua e a poesia são essencialmente dialógicas: o poema dirige-se ao outro, movimento ausente em Heidegger. O discurso de "O Meridiano" explicita e reforça o argumento de Celan de que o poema sempre "está a caminho" (*unterwegs*), em direção a alguém, como uma "mensagem na garrafa", o que implica necessariamente um diálogo, já que o poema é destinado a um leitor.

Heidegger, por sua vez, em seu ensaio "*Unterwegs zur Sprache*" (1959) (A caminho da língua)[28], afirma que "é a *língua* unicamente que fala de modo autêntico, e fala na solidão" (Heidegger *apud* Lyon, 2006, p. 132, grifo meu).[29] Em resposta, em "O Meridiano", Celan diz que *o poema*, como a forma mais pura da língua, existe "no mistério de um encontro" (Celan *apud* Lyon, 2006, p. 132).[30] Lyon conclui que essa afirmação de Celan parece ter sido formulada como uma contradição proposital e direta à afirmação anterior de Heidegger.[31] A poética de base dialógica de Paul Celan, percebida e comentada por Hans-Georg Gadamer em seu livro *Wer bin Ich und wer bist Du?* (1973), apresenta, por sua vez, estreita afinidade com a filosofia do diálogo de Martin Buber em *Eu e Tu* (1923), uma filosofia que pode ser entendida como uma ontologia relacional.[32]

As discussões até aqui desenvolvidas evidenciam, portanto, que uma abordagem de natureza topológica da poética celaniana não pode prescindir de sua dimensão filosófica. A poesia, sempre a caminho do outro, significa, para Celan, a única possibilidade de orientação e de realidade, como vai dizer no discurso de Bremen, de 1958: "em meio a todas as perdas restou apenas isso: a língua, alcançável, próxima, não-perdida"[33] (Celan, 1983, vol. III, p. 185). Ainda nessa alocução expõe a desconcertante frase: "Nesses anos e nos seguintes tentei escrever poemas nesta língua: para falar, para me orientar, para saber onde me encontrava e onde isso me iria levar, para fazer o meu projecto de realidade"[34] (Celan, 1996, p. 33).

---

escrito, por assim dizer, em tinta invisível ao longo do texto é o de Heidegger" (Lacoue-Labarthe *apud* Lyon, 2006, p. 122).

[28] Esse ensaio encontra-se no livro de Heidegger *Der Weg zur Sprache.*

[29] No original: "(…) it's language *alone* that speaks authentically, and it speaks *in solitude*" (Die Sprache *allein* ist es, die eigentlich spricht. Und sie spricht *einsam*, G 12:254).

[30] No original: "(…) Celan claims in his "Meridian" speech that a poem, the purest form of language, exists 'in the mistery of an encounter' (im Geheimnis der Begegnung, GW 3:198)."

[31] Conforme Lyon, Celan leu livros de Heidegger e neles fez várias anotações que utilizou na redação de "O Meridiano", anotações essas minuciosamente analisadas por Lyon.

[32] Maiores informações sobre a relação Celan-Buber podem ser lidas na apresentação de Abi-Sâmara do livro *Quem sou eu, quem és tu* (Gadamer, 2005).

[33] Do original: Erreichbar, nah und unverloren inmitten der Verluste blieb dies eine: die Sprache.

[34] Do original: In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

A incansável busca de orientação em Celan, naquilo que denomina como seu "projeto de realidade", resulta numa intrigante espacialização criada em seus poemas: seja nas rupturas silábicas, nas abruptas quebras de versos, seja no interior das palavras poéticas, nas tensas junções dos compósitos, que geram opacidade linguística, seja nos efeitos inusitados do uso de partículas de direção e de negação e nos lugares de transição evocados nos versos – pontos que discutiremos nas seções seguintes.

A espacialidade (topologia) na poesia de Celan

Travessias e rupturas, cortes, dobras e fraturas são recorrentes na poesia celaniana. Não seria incorreto afirmar que a inquietação topológica do poeta tem início em 1947, ocasião em que inverte seu próprio nome para publicar seus primeiros poemas na revista romena *Agora,* de circulação internacional.[35] Paul Antschel (seu nome de nascimento) anagramatizou seu sobrenome judaico, Ancel, que era a forma romena para Antschel, e o inverteu para Celan – nome que posteriormente seria reconhecido como o de um dos maiores poetas do século XX.

Em sua poesia, as palavras são atravessadas, percorridas, cortadas, escavadas, rompidas, perfuradas, dobradas, prospectadas, revestidas. Assim mostram versos tais como: "a quem não gelou o sangue quando o dente venenoso / atravessou as sílabas" ("*dem da Blut nicht gerann, als der Giftzahn / die Silben durchstiejf*") (Celan, 1983, vol. I, p. l38); "Vista as cavidades das palavras / com peles de pantera" ("*Kleide die Torthohlen aus / mit Pantherhäuten*") (Celan, 1983, vol. II, p. 198); "Paredes de palavras, espaço adentro" ("*Redewände, raumeinwärts*") (Celan, 1983, vol. II, p. 211). Sílabas atravessadas por dentes remetem à modelagem sonora da fala: o poeta convoca o olhar para o ato criador do poema, da voz humana do poema, o momento de articulação e projeção dos relevos e acidentes acústicos das palavras. Os movimentos que plasmam as palavras são os mesmos que as entrecortam em sílabas, parecendo fraturá-las destrutivamente nessa travessia, em virtude da força nociva contida no dente venenoso.

Palavras que possam ser cortadas, revestidas ou que possam ser adentradas, tocadas em suas paredes internas sugerem uma espacialidade geradora de uma língua pura, poética, que enfrenta travessias obscuras, especialmente quando se trata de atravessar o discurso que traz a morte, como vai dizer Celan em passagem da alocução de Bremen: "Ela, a língua, permaneceu não perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve de atravessar suas próprias impossibilidades de

[35] Com relação aos poemas celanianos publicados na revista *Agora,* em 1946 e 1947, conferir o catálogo de exposição: *Fremde Nähe* (Gellhaus; Bücher et al., 1997, orgs.).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

respostas, teve de atravessar o terrível emudecimento, as mil trevas do discurso que traz a morte" (Celan, 1983, vol. III, p. 186).[36]

Nas serrilhas, na fresta da porta, prensas a palavra

Observemos como a espacialidade e a plasticidade dos vocábulos celanianos tornam-se evidentes no poema "Nas serrilhas" ("*In die Rillen*"), do livro *Atemwende*:

> Nas serrilhas
> da moeda celeste, na fresta da porta,
> *prensas* a palavra,
> *de onde desenrolei-me*
> *ao demolir,* com punhos trêmulos,
> o teto sobre nós, telha a telha,
> *sílaba a sílaba*
> por amor ao cupri-
> radiante prato
> do mendigo lá no alto. (Celan, 1983, vol. II, p. 13, grifos meus)[37]

A palavra aceita a ação de ser prensada na fresta da porta, esta que também indica passagem, fora-dentro, interior-exterior. Neste poema, como observa Hans-Georg Gadamer, "o uso do termo 'desenrolei', assim como o demolir 'sílaba a sílaba', sugere a princípio a atividade de desenrolar um pergaminho e decifrar um texto original, que poderia ser, por exemplo, a palavra poética" (Gadamer, 1973, p. 30).[38] As imagens neste poema impressionam por sua potência tanto em termos topológicos quanto teológicos. A moeda celeste, assim como a sugestão do pergaminho (ou texto sagrado) evocam, para Gadamer, uma teologia do *Deus absconditus*:

> Quando se pergunta: como a moeda vem para a fresta da porta?, não se obtém resposta. Simplesmente a moeda está enfiada na fresta. Imagina-se que ela deva servir para abrir a porta, mas a porta não se abre, não oferece uma entrada real. E assim fica claro que as serrilhas da moeda tornam a porta permeável. [...] O que é certo é que a moeda celeste corresponde ao prato do mendigo lá no alto. Ambos se referem a um além inacessível. No prato do mendigo são recolhidas as moedas (moedas do céu? moedas para o céu?), e é em direção a este pobre tesouro que parece se movimentar aquele que deriva o seu destino da 'palavra', a única coisa que, de toda a riqueza do céu, está conosco. (...) Não há uma mensagem de salvação fluindo com abundância, mas sim uma palavra prensada com esforço; e, além do mais, esse esforço parece estranhamente invertido. Pois, ao que tudo indica, não somos nós que fazemos esforço para entrar ou sair, mas é a palavra evidentemente que deve sair. (Gadamer, 1973, p.

[36] Do original: "Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie musste nun hindurgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeit, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede".
[37] Do original: "In die Rillen / der Himmelsmünze im Türspalt / preßt du das Wort,/dem ich entrollte, / als ich mit bebenden Fausten / das Dach über uns / abtrug, Schiefer um Schiefer / Silbe um Silbe, dem Kupfer- / schimmer der Bettel- / schale dort oben / zulieb."
[38] Do original: Bei der Wendung 'entrollte' und im Abtragen 'Silbe um Silbe' denkt man zunächst an die Tätigkeit des Entrollens einer Schriftrolle und des Entzifferns eines Urtextes, wie er etwa das dichterische Wort sein könnte.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

28-29)[39]

Prosseguindo no trilho interpretativo de Gadamer, notemos que quem prensa a palavra na fresta da porta é o Tu, e esse ato possibilita que o "eu poético" se desvele no diálogo, ao se desenrolar dessa palavra prensada na fresta, à margem do poema. O Tu comparece como aquele que possibilita a entrada do eu na realidade do poema e, ao mesmo tempo, testemunha a inscrição de seu interlocutor na palavra prensada e agora compartilhada. Após prensada, a palavra *acontece* como o desenrolar de um pergaminho, como a expansão e a abertura de sua superfície no espaço. Mas, ao mesmo tempo, é o sujeito que se desenrola da palavra. Esse desenrolar-se parece condicionado ao gesto do Eu de demolir o teto comum sobre o Eu e o Tu, um teto que os coloca em comunhão, um teto de palavras, que é des-te-lha-do, sílaba a sílaba. Ao demolir o teto de palavras, o enunciador alarga ainda mais o espaço arquitetônico, digamos, agora em aberto, criado no interior da palavra: não há universalizações, não há lugares-comuns e nem explicações conceituais ou metafísicas estéreis. Não há um além-palavra, não há revelação alguma no limiar da porta, o que se revela é a presença de um sujeito no poema, em interlocução com um Tu. E isso remete a mais uma das afirmações de Celan em "O Meridiano" que, segundo Lyon, parece referir a Heidegger mas o contradizendo: "Então um poema poderia ser . . . a *língua-tornada-forma de um indivíduo*, e, conforme a sua mais íntima essência, presente e presença" (Celan *apud* Lyon, 2006, p. 131, grifo meu)[40].

Nos rios ao norte do futuro: a espacialização do tempo?

Frequentemente os versos celanianos fundem noções de tempo e espaço, e não raro situam objetos no espaço por meio de uma espécie de régua temporal, como se lê por exemplo nesses versos: "Nos rios ao *norte do futuro*" ("*In den Flüssen nördlich der Zukunft*") e "Diante do teu *rosto tardio*" ("*Vor dein spätes* Gesicht") (Celan, 1983, vol. II, p. 14-15, grifos meus), "Também nós queremos estar / onde o tempo diz a palavra-limiar" (*Auch wir wollen sein, / wo die Zeit das Schwellenwort spricht"* (Celan, 1983, vol. II, p. 24-25). As imagens

[39] Do original: "Wenn man fragt: wie kommt die Münze in den Türspalt?, so hat man keine Antwort. Genug, dass sie darinsteckt. Man stellt sich vor, dass sie dazu dienen sollte, die Tür zu öffnen, aber diese öffnet sich nicht, gibt keinen wirklichen Eintritt. Statt dessen dringt durch die Tür etwas heraus. (…) Gewiss ist freilich, dass die Himmelmünzen der Bettelschale dort oben entspricht. Beides hat auf ein unerreichbar Jenseitiges Bezug. In der Bettelschale werden Münzen gesammelt (Himmelmünzen? Münzen für den Himmel?), und zu diesem ärmlichen Schatz scheint der hinzustreben, der seine Bestimmung aus dem ‚Wort' herleitet, dem einzigen, das aus dem ganzen Reichtum des Himmels bei uns ist. (…) Es ist keine strömende Heilsbotschaft, sondern ein mühsam erpresstes Wort, und obendrein scheint es wie eine seltsam verkehrte Mühe. Denn offenbar sind nicht wir es, die sich mühen, da hineinzukommen oder da herauszukommen, sondern das Wort soll offenbar heraus."

[40] Do original: "Dann wäre das Gedicht . . . gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz" (Celan, 1983, vol. III, p. 197-198).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

espaciotemporais aí contidas adquirem excepcional grau de elevação e abstração.

Leiamos, na íntegra, o poema "Nos rios ao norte do futuro" (Celan, 2005, p. 61):

> NOS RIOS ao norte do futuro
> lanço a rede que tu
> hesitante lastreias
> de sombras escritas com
> pedras.
>
> *IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft*
> *werf ich das Netz aus, das du*
> *zögernd beschwerst*
> *mit von Steinen geschriebenen*
> *Schatten.*

O poema descreve um jogo de ações complementares: o lançamento da rede de pesca no rio pelo Eu e o lastreamento desta pelo Tu, "uma ação de pura expectativa", como vai dizer Gadamer (Gadamer, 2005, p. 63): "Ora, o arco artisticamente tensionado deste poema, que consiste de uma única e simples frase, repousa sobre o fato de que o Eu não esteja sozinho e que não possa, sozinho, conduzir a bom termo a pesca do peixe. Ele necessita do Tu". O tempo em que essa ação se realiza não é dito:

> Trata-se de uma espécie de presente gnômico, isto é, que continua sempre ocorrendo. Isso é sublinhado pelo plural "nos rios" – esta expressão não indica um lugar indeterminado, como as "águas" próximas, mas lugares bastante precisos que são procurados porque prometem uma boa pesca. Esses lugares se acham "ao norte do futuro", isto é, mais longe ainda na direção do exterior, fora dos caminhos e dos trajetos habituais, lá onde ninguém mais pesca. (...) Ele aguarda o que está por vir, lá onde nenhuma expectativa de experiência consegue alcançar. (...) A primeira linha, com sua construção "ao norte do futuro", que não pode ser convertida em algo sensível, já nos força a compreender a enunciação no seu sentido geral. A mesma função é exercida na segunda metade pela construção do lastreamento com sombras, ou mesmo com sombras escritas por pedras, não menos impossível de ser convertida de modo sensorial.

A não-imagem dos rios "ao norte do futuro"[41], dada a sua impossibilidade de conversão em algo sensível, aponta para um lugar em aberto, difuso, que contrasta com a presença deveras determinante do Tu neste poema, reforçada sonoramente por sua localização ao final do

[41] O verso "nos rios ao norte do futuro" é compreendido por O. Pöggeler, conforme informa Gadamer ao final de sua interpretação deste poema, "como uma paisagem de morte, pois cada futuro que se aproxima de nós já seria ultrapassado da perspectiva do 'abismo inapreensível' da morte – uma radicalização da experiência fundamental do homem, que exigiria que se compreendesse o Tu como o pensamento da morte, que dá seu peso a toda existência (Dasein)". (Gadamer, 2005, p.65). A interpretação de Pöggeler, como se observa, contrapõe-se à concepção gadameriana da pesca – entendida como a relação entre Eu e Tu – enquando ação fundada na pura expectativa, caracterizada por um movimento contínuo de lastreamento de pedras que assegura o equilíbrio e flutuação da rede, configurando um presente gnômico em constante movimento e orientado para o exterior e para o porvir.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

segundo verso, o que exige uma quebra de tempo na leitura, uma pausa marcante com a sua entrada no jogo da pesca compartilhada. Como a continuação dos versos conduz a mais uma imagem não realizável, de sombras escritas com pedras, o Tu, ao intermediar essas duas não-imagens, adquire um grau ainda maior de concretude na medida em que, ao lastrear a rede, introduz peso e densidade material, embora se trate de um lastreamento de "*sombras* escritas com pedras". Isso confere ao Tu uma singular intensidade de presença.

Os rios indicados pelo poeta ganham definição a partir de uma marcação espacial (localizam-se ao norte, ao alto) em um tempo que ainda há de vir (o futuro). No entanto, na contramão do que acabou de ser aqui afirmado, não podemos deixar de reconhecer que essa definição dos rios poderia ser perfeitamente entendida como um movimento de "temporalização do espaço", ou seja, a localização dos rios depende do tempo vindouro, uma vez que o norte só pode ser localizado em função do futuro. Qualquer que seja o eixo escolhido, o espaço ou o tempo, ao serem evocados, os rios dissipam-se, uma vez que se tornam quase etéreos e inimagináveis. Sua visualização e intelecção são alcançáveis apenas imprecisamente. A fusão espaciotemporal e a distância entre os elementos em "nos rios ao norte do futuro" provocam uma efusão afetivo-conceitual mas não presentificam o objeto, negando portanto a própria imagem, e assim dizendo mais do que a função referencial da linguagem seria capaz de dizer. A ocupação com as indicações espaciais e sentidos direcionais nessa poesia parece se sobrepor à necessidade (ou à possibilidade) de presentificação dos objetos e das imagens –que não raro se mostra irrealizável.

Rumo a ti: partículas de direção, de ruptura, de negação

Há uma riqueza de partículas de direções nos poemas de Celan, conforme destacamos nesses versos: "No negro / raio da memória / tu escalaste *rumo ao* dia" (*"*am schwarzen / Strahl Gedächtnis / klommst du zutag") (Celan, 1983, vol. II, p. 27); "Na garganta do dia, ver- / tical e estreita, / o barco a vara / arrancando *para o alto://* ele trans- / porta o que foi lido até ferir" (Die in der senk- / rechten, schmalen / Tagschlucht nach oben / stakende Fähre: // sie setzt / Wundgelesenes über) (24); "tateio por / um lugar onde / possa *vigilar-me rumo a* ti" ("abtaste nach / einer Stelle, durch die ich / mich zu dir heranwachen kann") (Celan, 1983, vol. II, p. 30).

O último exemplo evidencia a procura extremada do poeta por direções, uma vez que cria um neologismo *(heranwachen)* para imprimir ao verbo vigilar *(wachen)* um sentido direcional: vigilar rumo a. O advérbio *heran* (para cá), empregado como prefixo do verbo *wachen,* indica um movimento para o local em que se encontra o enunciador, que é simultaneamente onde se encontra também o interlocutor (literalmente, os versos poderiam ser

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

assim traduzidos: “tateio por / um lugar onde / possa vigilar-me para cá rumo a ti”). Em sua consciente busca por orientação, o poeta acrescenta ao verbo vigilar (verbo que reúne o sentido de vigília e de vigiar), portanto, a indicação direcional de um movimento para um alvo determinado, para um Tu – que se torna cada vez mais presente em seus poemas tardios.

As metáforas geológicas, recorrentes em Celan, não só reforçam essa busca inevitável e fatal de orientação como também evidenciam a espacialização obtida em suas palavras poéticas e compostas, por exemplo, quando se lê: “Riscos de falhas, eixos de dobras, / pontos-de-/ ruptura: / teu terreno. // Nos dois polos / *da* rosa-dos-abismos, legível: / tua palavra desterrada. / Verdade-norte. Claro-sul” (“Harnischstriemen, Faltenachsen, / Durchstich- / punkte: / dein Gelände. // An beiden Polen / der Kluftrose, lesbar: / dein geächtetes Wort. / Nordwahr, Südhell)” (Celan, 1983, vol. II, p.28). Note-se que a espacialização é explorada inclusive gráfica e concretamente, nos versos 2 e 3: pontos-de-/ ruptura. Em alemão, *Durchstich-/ punkte* – uma palavra única, composta, dividida em dois versos, quebrada exatamente na palavra ruptura, furo: *Durchstich-*. Vale acrescentar que o interesse de Celan pela geologia não deixa de ser significativo, se considerarmos que em sua biblioteca de cerca de seis mil títulos contava dezessete volumes de livros técnicos de geologia, conforme informação de Werner (1996, 165).

A exploração gráfica do espaço em Celan (como nos versos 2 e 3 citados acima), no sentido de produzir rupturas e cortes abruptos em seu “terreno” poético, em sua investigação topológica, começa a se fazer visível em seu terceiro livro, *De limiar em limiar* (*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955)[42], por meio de cortes radicais dos versos. Em seu primeiro livro, *Areia das urnas* (*Der Sand aus den Urnen*, 1948)[43], percebe-se a intenção do poeta de manter rimas e métricas regulares. No segundo livro, *Papoula e memória* (*Mohn und Gedtichnis*, 1952), começa a haver uma flexibilização e maior liberdade em suas composições, embora os cortes de versos não produzam tantos impactos e dissonâncias.[44]

A partir de 1955, no entanto, sua poesia torna-se mais e mais condensada, complexa e consequentemente lida como hermética[45]. Nos livros *Sprachgitter* (*Grade de palavras*, 1959)[46] e *Niemandsrose* (*Rosa de ninguém*, 1963)[47], Celan acentua suas pesquisas topológicas.

[42] Celan, *Gesammelte Werke I*.
[43] Celan, *Gesammelte Werke I*.
[44] Para maiores informações sobre o desenrolar da poética celaniana ao longo de seus livros, conferir Abi-Sâmara (2004)
[45] Ver outros aspectos da condensação na poética de Celan em Harald Weinrich (1970).
[46] Celan, *Gesammelte Werke I*.
[47] Celan, *Gesammelte Werke I*.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

Mas é a partir de *Atemwende* (*Ar-reverso*, 1967)[48] que essa prática gráfica de espacialização, de projeção e quebras de planos da fala nos cortes de versos (e de partículas de direção) salta à vista, como podemos ver nos versos de *Atemwende*, que volto a citar: "Na garganta do dia, *ver- / tical* e estreita" ("Die in der senk- / rechten. schmalen / Tagschlucht nach oben"); "ele *trans- / porta* o que foi lido ate ferir" ("*sie setz /* Wundgelesenes *über*"). Os cortes entre um verso e outro reforçam os sentidos das direções, como a verticalidade (*senk-* / *rechten*; ver- / tical) no primeiro exemplo e, no segundo, as transposições ou os deslocamentos em saltos (*setz* / ... *über*; trans- / porta) que implicam níveis ou planos diferentes da fala. Além disso, são frequentes as partículas de negação (que em geral são posicionadas em versos separados do núcleo daquilo que a seguir negam, por exemplo, *un-* / *bewohnbar* (in- / habitável); *gegen-* / *schwimmerin* (contra- / nadadora)", que esvaziam, nadificam, contestam, lançam em abismo (no precipício entre um verso e outro) e duvidam daquilo que constroem.

Canção-de-madeira: a opacidade linguística em Celan

Ao sujeitar sua poesia a uma crescente condensação, tornando-a mais e mais econômica, Celan começa a criar palavras compostas de grande complexidade, que acabam apontando também para uma espacialidade, que se revela na materialidade bruta da própria palavra. Essas composições resultam da união de termos estranhamente díspares, como por exemplo o substantivo "canção-de-madeira" (Holzlied) e o adjetivo "sólido de canto" (liedfest), do poema "Com mastros cantados, apontados para a terra" ("Mit erdwarts gesungenen Masten"), que apresentamos a seguir (Gadamer, 2005, p. 82):

> COM MASTROS CANTADOS, APONTADOS PARA A TERRA
> seguem os destroços celestes.
>
> Nesta canção de madeira
> cravas os dentes com força.
>
> Tu és a flâmula
> sólida de canto
>
> MIT ERDWÄRTS GESUNGENEN MASTEN
> fahren die Himmelwracks.
>
> In dieses Holzlied
> beißt du dich fest mit den Zähnen.
>
> Du bist der liedfeste

[48] Celan, *Gesammelte Werke II*.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

Wimpel.

Neste poema, Celan evoca a cena de um naufrágio que, segundo Gadamer, se transforma em algo irreal (Gadamer, 2005, p. 83):

> (...) é um naufrágio que acontece no céu, uma desgraça com uma outra amplitude. Os mastros dos destroços apontam para a terra e não para o alto. Pensa-se na palavra profunda de Celan no discurso *O meridiano*: "Quem se equilibra sobre a cabeça vê o céu como um abismo sob si".[49]

A canção, que não ressoa por ser uma canção de madeira, aponta, na interpretação de Gadamer, para a terra, não se se dirige ao alto ou a um além. Apesar do naufrágio, há ainda a canção, agarrada com os dentes pelo poeta, como uma espécie de prancha de salvação, que o impede de afundar junto com os destroços celestes e todas as suas promessas. No caso, a flâmula sólida de canto, para o hermeneuta, é o modo como o poeta se autodefine: "Assim como a flâmula de um navio em naufrágio é o último elemento a submergir, da mesma forma o poeta é o último a anunciar e a prometer a vida com seu canto, o último a abandonar a esperança." (Gadamer, 2005, p. 84). A leitura gadameriana, como se evidencia, não apenas supera a opacidade linguística dos compósitos (*Komposita*) em Celan, mas também os transpõe, integrando-os em uma unidade poemática de sentido.

Essas palavras compostas apresentam imagens aparentemente irrealizáveis, atraindo assim o nosso olhar para a sua materialidade, para a sua cristalização em forma de palavra, para a sua superfície, o seu *tópos*. Os termos "canção-de-madeira" e "sólido-de-canto" podem sugerir um canto sem ecos – alocado num lugar compacto, materialmente preenchido, num lugar privado de acústica e de reverberação visual – impossível de ser visualizado ou escutado pelo leitor.

Esse entendimento está em consonância com a observação de Harald Weinrich, sobre o livro *Atemwende,* de que a pedra e as metáforas-satélites que evocam dureza e resistência consistem no motivo mais importante do livro: "a boca, de onde os versos a princípio soavam tão sonoros e repicavam como sinos, está agora 'petrificada e com os dentes cravados nas pedras'" (Weinrich, 1970, p. 216).

A caminho de um tópos em aberto, a caminho do Tu

[49] Em "O Meridiano", escreve Celan: "(…) *wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich*" (Celan, 1983, GW, vol.3, p. 195).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

Os poemas, como define Celan em seu discurso de Bremen, são dialógicos em sua essência, e estão sempre a caminho, como uma "mensagem na garrafa" (*Flashenpost*). "Para onde?", indaga o poeta, ao que responde: "Em direção a algo de aberto, de ocupável, talvez a um tu que se possa abordar, a uma realidade que se possa alcançar" (Celan, 1983, vol. II, p. 186)[50]. O encontro com o Tu é o que justifica a re-existência do poema, o que garante a sua respiração, o que transforma a mensagem na garrafa em voz humana, em testemunho, em perpetuação da memória e em resistência. Isso nos convida a refletir em um dos compósitos mais expressivos da "investigação topológica" de Celan, retirado de "O Meridiano" e já mencionado no início deste artigo: "Poesia – talvez signifique uma *troca de ar*" (Dichtung: das kann eine *Atemwende* bedeuten) (Celan, 1983, vol. III, p. 195).

A palavra "*Atemwende*" (troca de ar)[51] indica o momento preciso de viragem, entre o silêncio e o argumento, entre o ar inspirado e o expirado, entre o mundo exterior e a interioridade. Ao tratar da tendência do poema moderno ao emudecimento, revela Celan: "O poema afirma-se às margens de si mesmo; ele evoca-se, busca-se incessantemente para continuar a existir, num movimento que vai do seu *já-não-mais ao seu ainda-e-sempre*"[52] (Celan, 1983, vol, III, p. 197, grifo meu) .

Como se percebe, vários neologismos (compósitos) criados por Celan para definir a poesia, tais como "Atemwende" (troca de ar); "Schon-nicht-mehr (já-não-mais); "Immer-noch-zurück" (ainda-e-sempre) indicam pontos de viragem que muitas vezes acontecem numa dimensão temporal, mas remetem também a um dimensão topológica, espacial: pensemos por exemplo no *momento-sítio* exato em que ocorre a troca de ar, remetendo assim às relações *dentro-fora* (o fluxo entre o ar que sai e o que entra).

Ao afirmar-se às margens de si mesmo, o poema celaniano apresenta-se como algo que "está sempre a caminho" (*unterwegs*), infinitamente, o que nos faz pensar aqui em uma estrutura aberta do poema, que precisa alcançar um Tu para continuar respirando, para continuar existindo como poema. Como se vê, há na poética de Celan uma proposição participativa. O poema, para continuar a existir, busca o outro, um Tu que lhe possa dar corpo, sopro e ar, que

[50] Do original (passagem completa): "Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu."

[51] A tradução de "Atemwende" por "troca de ar", no entanto, diz mais do "efeito" do fenômeno da respiração (a troca do ar que sai pelo ar que entra) do que do próprio fenômeno, dimensionado nesse instante do acontecimento da "mudança no fluxo do ar". Como mencionado em nota anterior, a expressão foi traduzida por Guilherme Flores por "Ar-reverso".

[52] (...) das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch-zurück (Celan, 1983, vol, III, p. 197).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

o possa acolher, escutar, testemunhar e, ao mesmo tempo, que lhe possa dar voz.

Do ponto de vista topológico, como vimos, os cortes, as rupturas, o uso recorrente das partículas de negação e a compactação lexical (sobretudo as palavras compostas) instauram silêncios e tangenciam o emudecimento, conduzindo inevitavelmente à reflexão de que a poesia, após o impacto da história, parece tornar-se impossível. Contudo, Celan insiste em fazer poesia. A questão que se coloca, então, é por que recorre à espacialização, à topologia e ao "meridiano" em seu discurso e em seus poemas. Estaria aí uma forma de mapear, projetar ou mesmo de se libertar da memória? Seria a busca do Tu condição fundamental de uma poética de testemunho, de uma troca de ar? Em última instância, importa indagar: em termos topológicos, como se configura a memória na obra de Paul Celan?

A memória em Celan como uma fita de Möbius

Recorremos à fita de Möbius (lemniscata), figura muito estudada na topologia matemática, para propor uma leitura que conjugue os procedimentos poético-topológicos de Celan com os aspectos semânticos de sua poesia. A fita, estudada pelo matemático alemão August Ferdinand Möbius (1790-1868), consiste em duas faces opostas de um plano retangular que se tornam numa só superfície contínua (Johnson; Glenn, 1972, p. 259). Como mostram os desenhos do artista gráfico M.C. Escher (1898-1972), inspirados em seus estudos matemáticos sobre a fita (ou a banda) de Möbius, uma formiga pode andar de qualquer ponto dessa faixa para um outro, sem cruzar uma aresta.[53] Diferentemente de uma folha de papel ou de uma tábua de mesa, a fita não tem frente e costas, ou parte superior e inferior.

A fita de Möbius, no caso, poderia ser tomada como a própria figuração da memória, o lugar a partir do qual Celan escreve poesia, onde acontece a "troca de ar" (entre a impossibilidade de saída do evento-limite Auschwitz e a busca de uma saída). Nos versos, o poeta encontra-se dentro e fora da palavra, como mostram muitos de seus poemas.

A proposta de reunir abordagens topológica e hermenêutica em Celan por meio da figuração da memória como uma banda de Möbius lembra a topologia pensada a partir da estratégia de Jacques Lacan, questão não abordada neste trabalho, mas que apontamos como possibilidade de caminho investigativo[54].

---

[53] Refiro-me à gravura "Möbius Strip II" de Escher.

[54] A banda de Möbius, a garrafa de Klein, o cross-cap e o nó borromeano consistem em objetos explorados na topologia lacaniana (Miller 78). O deslizamento constante do significado, a auto-diferenciação do sujeito, na medida em que este é representado de um significante para outro, indicam um caminho lacaniano para a exploração de uma poesia como a de Celan, criada a partir de elementos e também de destroços da memória – esta que figuramos aqui como uma fita de Möbius.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

Embora memória e esquecimento não existam um sem o outro, o que predomina na poesia de Celan, como afirma Harald Weinrich, é a memória, a "ferida da lembrança" não curada: o impossível esquecimento de Auschwitz (Weinrich, 2001, p. 244-247). A "ferida" na memória de Paul Celan é o trauma (que em grego, τραύμα, significa "ferida") de sua experiência da Shoah. Márcio Seligmann-Silva analisa a experiência da Shoah à luz da noção freudiana de trauma e de sua releitura lacaniana, mostrando como o relato dessa experiência exige um redimensionamento da relação entre linguagem e realidade:

> o testemunho seria a narração não tanto d[os] fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato da sua recepção. [...] Ao pensarmos Auschwitz fica claro que mais do que nunca a questão não está na existência ou não da 'realidade', mas na nossa capacidade de percebê-la e de simbolizá-la. (Seligmann-Silva, 1999, p. 43)

A literatura de testemunho apresenta-se, conforme Seligmann-Silva, como a literatura da memória *par excellence.* (Seligmann-Silva, 200lb, p. 365) Mas não se trata de memorialismo ou de gênero autobiográfico, já que aquilo que se procura rememorar e que simultaneamente se nega à rememoração é uma experiência traumática, impossível de ser completamente assimilada enquanto experimentada. Para Seligmann, pensar essa literatura pós-Auschwitz implica que se repense não só a questão da memória individual como também da coletiva, implica que se repense a própria história e sua suposta evolução linear:

> A literatura do testemunho apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado. A sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado *presente* para a elaboração do testemunho. A concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico: ou em um hipertexto. Como Celan mesmo definindo a sua poética afirmou, a sua poesia visa construir 'cercamentos [*Einfriedungen*] em torno do sem-palavra, do sem-limites': ele quer mapear o passado. Ao invés de visar uma representação do passado, a literatura do testemunho tem em mira a sua *construção* a partir de um presente. (Seligmann-Silva, 2001a, p. 116)

A poesia de Paul Celan é assim a própria impossibilidade da não-memória da Shoah. E ainda que não procure "representar" o passado, dada a inviabilidade do gesto em razão da questão traumática, ao mapeá-lo, não deixa de construí-lo. Isto porém não é tudo. Pode-se entender a construção da poesia celaniana (ou seu "projeto de realidade", conforme a nomeia o poeta) não como um mapeamento estritamente mnemônico, mas sim em termos de investigação topológica. Com isso, a memória deixaria de ser o alvo exclusivo dessa poética para se tomar,

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

como numa fita de Moebius, o lugar-limite onde ocorre a "troca de ar", a busca de uma saída para uma herança, para uma recordação.

Palavras (in)conclusivas: o diálogo infinito do Eu e do Tu

Acrescento aqui, em forma de conclusão em aberto, o fato de que Hans-Georg Gadamer, nos comentários a "Atemkristall", conquanto realce o vínculo celaniano com a literatura do testemunho, centra-se fundamentalmente na interpretação do laço interlocutório entre Eu e Tu, cujo mistério lhe parece bastante mais rico e sedutor. Simultaneamente, sua abordagem tende a identificar na linguagem um personagem participante da constituição do significado dos poemas que não pode ser omitido em nenhuma *démarche* analítica.

No poema "Diante do teu rosto tardio" analisamos justamente a participação do Tu como condição *sine qua non* na constituição do significado e do significante topológico:

> DIANTE DO TEU ROSTO TARDIO
> único –
> caminhando entre
> noites que também me transformam,
> algo veio para ficar
> que já esteve uma vez conosco, in-
> tocado por pensamentos.
> (Celan, 1983, vol. II)[55]

O poema é concebido em uma única frase, cujo núcleo central é o sujeito indeterminado "algo" (*etwas*). A oração principal, "algo veio para ficar", é acrescida das seguintes informações: esse algo veio caminhando sozinho, diante do teu rosto tardio, entre noites que também me transformam, algo que já esteve uma vez conosco, (in)tocado por pensamentos. A tentativa de determinação desse "algo" é feita estritamente a partir da existência do Tu: 1) quanto à localização espacial e temporal – diante do rosto *tardio* do *tu*, algo caminha entre noites que *também* me transformam. Note-se a condição de equivalência entre tu e eu no que se refere à transformação de ambos pelas noites, o que se evidencia no uso das palavras "tardio" (*spätes*) e "também" (*auch*), no primeiro e no quarto versos, respectivamente; 2) quanto à qualificação – algo que já *nos* é conhecido – a *ti* e a mim -, pois já esteve uma vez *conosco*. De que modo esse "algo" veio para ficar? – In-/tocado por pensamentos. Aqui, o "algo" sobra diante da linguagem, não é determinado pelo pensamento, localiza-se na borda de impensado que há em torno da experiência humana do encontro entre Tu e Eu. Esse "algo" que, na realidade

[55] Do original: *VOR DEIN SPÄTES GESICHT/ allein-/gängerisch zwischen / auch mich verwandelnden Nächten, / kam etwas zu stehn, / das schon einmal bei uns war, un- / berührt von Gedanken.*

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

poética, só pode existir e ser localizado a partir da existência do Tu, é como um núcleo infraturável da relação humana, e parece indicar o inesgotável dessa relação, evocando assim a figuração do infinito na banda de Möbius.

Quando Celan busca o lugar do poema, no discurso "O Meridiano", e pergunta-se se esta seria uma "investigação topológica", não estaria ele indicando pistas para o entendimento de sua poesia? Um recorte topológico da poética de Paul Celan pode significar um caminho frutífero para a investigação dessa poesia advinda de traumas históricos relativamente recentes, uma poesia que parece expor superfícies, membranas, magmas e ossos da linguagem. E encerre-se aqui com uma afirmação crítica de Celan, relacionada à crise da representação da arte, que, em vez de caráter conclusivo, funciona aqui como provocação para a continuidade da investigação topológica na poética de Celan: "A poesia não mais se impõe, ela se expõe" (*La Poésie ne s'impose pas elle s'expose*).[56]

[56] Frase de Paul Celan publicada em *L'Ephémère*, vol. 14, p. 184, 1970.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

Referências

ABI-SÂMARA, Raquel. *Quem sou Eu, Quem és Tu? Hans-Georg Gadamer: Leitor de Paul Celan*. 2004. Tese de Doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BUCK, Theo. Muttersprache, Mördersprache. *Celan Studien I.* Aachen: Rimbaud, 1993.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. A obscuridade do poético em Paul Celan. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, vol. 15, núm. 19, p. 82-108, 2012.

CELAN, Paul. *Ar-reverso (Atemwende).* Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2021.

CELAN, Paul. *Arte poética. O Meridiano e outros textos.* Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro, posfácio e notas de João Barrento, Lisboa: Cotovia, 1996.

CELAN, Paul. *Atemkristall*. Paris: Brunidor, 1965.

CELAN, Paul. *Atemwende.* Frankfurt: Suhrkamp, 1967.

CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden.* Editado por Beda Allemann e Stefan Reichert, com a colaboração de Rolf Bücher, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1983.

CHALFEN, Israel. *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.

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

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

GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*, vol 9, Ästhetik und Poetik. Hermeneutik im Vollzug. Tübingen: Mohr Siebeck, 1993.

GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem és tu? Comentário sobre o ciclo de poemas "Hausto-Cristal*" de Paul Celan. Traduzido por Raquel Abi-Sâmara, Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans*

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

Gedichtfolge "Atemkristall". Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

GELLHAUS, Axel; BÜCHER, Rolf; FILALI, Sabria; GOSSENS, Peter; HARBUSCH, Ute; HECK, Thomas; IVANOVIC, Christine; LOHR, Andreas; WIEDERMANN, Barbara; PLÄTTNER, Petra (orgs.). *Fremde Nähe: Celan als Übersetzer.* Marbach: Offizin Chr. Scheufele, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Neske, 1959.

JOHNSON, Donovan A.; GLENN, William H. O estranho mundo da topologia. *In: Matemática sem problemas VI*. Rio de Janeiro: José Olympio e Editora Melhoramentos, 1972, p. 249-264.

KIEDAISCH, Petra. *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter.* Stuttgart: Philipp Reclam, 1995.

KLINK, Joanna. You. An Introduction to Paul Celan. *The Iowa Review*, vol. 30, núm. 1, p. 1-18, 2000. Doi: https://doi.org/10.17077/0021-065X.5234

KREMER, Paola Santi. Desde la frontera, suena el grito del borderline: escuchas de Waly Salomão. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, p. 449-463, 2020.

LYON, James K. The Meridian. An "Implicit Dialogue with Heidegger," 1960. *In: Paul Celan and Martin Heidegger: An Unresolved Conversation, 1951-1970,* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006, p. 122-134.

MEINER, Carsten. Modernizando a topologia literária: convenção, contingência e história. Tradução de Caetano W. Galindo. *Revista Versalete*, vol.6, núm. 11, 2018.

MILLER, Jacques-Alain. A topologia no Ensino de Lacan. Tradução de Sérgio Laia. *In: Matemas I*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora e Campo Freudiano no Brasil, 1996, p. 73-89.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. Dossiê Literatura de Testemunho. *Cult* - Revista brasileira de literatura, vol. 23, p. 40-47,1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, vol. 3, p. 103-118, 2001a.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora. Sobre Walter Benjamin e a escritura da memória. *In:* DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Vera (org.).

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

Mímesis e expressão. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 200lb, p. 364-380.

WEINRICH, Harald. Kontrationen. *In:* MEINECKE, Dietlind (org.). *Über Paul Celan.* Frankfurt: Suhrkamp, 1970, p. 214-225.

WEINRICH, Harald. *Lete. Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WERNER, Uta. Das Grab. im Text. Paul Celans Lyrik im Imaginationsraum der Geologie. *In:* BERG, Nicolas; JOCHIMSEN, Jess; STIEGLER, Bernd (org.). *Shoah - Formen der Erinnerung - Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst.* München: Fink, 1996, p. 159-182.

SciELO Preprints - Este documento é um preprint e sua situação atual está disponível em: https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15582

Declaração de conflito de interesse:

O autor declara que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa:

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração de uso de IA

Não houve utilização de ferramentas de Inteligência Artificial.

Editor-chefe dos Estudos de Literatura:

Silvio Renato Jorge

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença Creative Commons CC-BY.
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.