



IR PELO EU PARA ALÉM DO EU: A POÉTICA EM CURSO DE PAUL CELAN

**Gleydson André da Silva
Ferreira***

* ja_ainda@hotmail.com
Mestrando em Teoria da Literatura.

RESUMO: Paul Celan concebe *O meridiano* como discurso de agradecimento ao Prêmio Georg Büchner, de 1960. Porém, o texto de Celan transcende o caráter laudatório da ocasião com uma reflexão ampla sobre a arte. Para tanto, Celan incorpora a obra do próprio Georg Büchner, como meio e objeto de seus comentários. Na superfície, *O meridiano* assemelha-se a um tratado de arte poética, mas com a diferença marcante de que emprega, simultaneamente, os preceitos que elabora. No presente artigo *O meridiano* é debatido em sua relação com o drama de Büchner, bem como analisado em seus desdobramentos internos, como poética em curso.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia moderna; Paul Celan; *O meridiano*

ABSTRACT: Paul Celan conceives *The Meridian* as a thankful discourse for the Georg Büchner Prize in 1960. Nevertheless, the text transcends the laudatory character of the occasion with a broad reflexion regarding to art. For that purpose Celan incorporates the work of the very George Büchner as means and object of his comments. On the surface, *The Meridian* resembles as a poetical art treaty with a making difference that simultaneously employs the precepts that elaborates. In this article, *The Meridian* is discussed within its relation to Büchner's drama as well as studied in its inner outspreads as such poetic in course.

KEYWORDS: Modern poetry; Paul Celan; *The Meridian*

Por mais que o poeta possa querer ultrapassar a si mesmo, ele jamais se abandona. É bem possível que se caia nas alturas ou nas profundezas. Essa última queda, só a elasticidade do espírito pode evitar, ao passo que a primeira só se deixa impedir pela gravidade própria de uma sóbria lucidez.

Friedrich Hölderlin

Agraciado com o Prêmio Georg Büchner de 1960, Paul Celan concebe, como discurso de agradecimento, *O meridiano*. Apesar de cerimonioso, o discurso não adota um tom laudatório, conveniente à ocasião; Celan tampouco relata os horrores vividos no campo de trabalho forçado, durante a Segunda Guerra Mundial. *O meridiano*, na superfície, assemelha-se a um tratado de arte poética. Porém, ganha outros contornos, que transcendem a estética, em camadas menos imediatas. Plano como a face de um lago, *O meridiano* é suavizado em profundidade pela linguagem pálida, como um abismo pavimentado por águas turvas. Interpolado por citações e alusões, o discurso alterna referenciais de difícil apreensão. O passado, no entanto, não é apenas insinuado pelo poeta, de sorte que a tradição literária torna-se parte indissolúvel de sua arquitetura textual. Assim, em resposta ao Prêmio Georg Büchner, Celan assume, em suas considerações, trechos escritos pelo próprio Büchner, seja de maneira direta ou não. Desse modo, ele se apropria da memória legada pelo dramaturgo a fim de discorrer sobre o estatuto de sua poesia, independentemente da distância temporal e a despeito da diferença entre as duas obras.

A relação de Paul Celan com a obra de Georg Büchner assinala uma apoderação literária típica da modernidade. O poeta assim não procede com base na natureza nem cristaliza representações subjetivas. Em *O meridiano*, Celan apossa-se da tradição literária como origem de seus comentários, isto é, transforma Büchner em emissário de sua mensagem. De posse das diferentes vozes do dramaturgo, o “eu” textual é posto em perspectiva. Em outras palavras, Celan não recorre à efetividade, tampouco a sua subjetividade para configurar seu discurso, visto que ele encarna as várias máscaras da dramaturgia de Büchner. Com efeito, Celan pede emprestada a palavra alheia para advogar em causa própria, assim como aborda a arte com figuras ficcionais, distanciando de si mesmo.

Paul de Man, em “Poesia lírica e modernidade”, chama a atenção para obras poéticas que não se enquadram na bipartição de M. H. Abrams. Em *O espelho e a lâmpada*, Abrams recorre às metáforas do espelho e da lâmpada para distinguir dois modos de concepção literária. O espelho define as obras de cunho mimético, em geral clássicas, que procuram copiar e refletir o mundo em suas formas. A lâmpada, por seu turno, caracteriza as manifestações modernas do espírito, cuja criação é uma espécie de emanção subjetiva nas formas. Para De Man, contudo, a poesia moderna não pode ser reduzida ao espelho do mundo, nem sequer ao eu, como lâmpada. Isso porque a lâmpada de Abrams opera como unidade fechada, subjetivamente soberana. Entretanto, o poeta

encontra ainda outra camada, também interna, que De Man chama, com base na poesia de Yeats, a alma:

a lâmpada de Yeats não é todavia a do eu, mas a daquilo que se chama “alma”, e eu e alma, como sabemos pela sua poesia, são antitéticos. A alma não pertence de modo algum ao domínio da luz natural ou artificial (isto é, representada ou imitada), mas ao do sono e ao da escuridão. Não reside na natureza, real ou copiada, mas antes no tipo de visão que está oculta nos livros. Na medida em que é privativa e interior, a alma se assemelha ao eu, e só através do eu (e não através da natureza) é possível aceder a ela.¹

Segundo De Man, o equivalente da lâmpada, na poesia de Yeats, seria a alma e não o eu do poeta. Fora do alcance da luz artificial ou natural, a alma pertence ao domínio do sono e da escuridão, para além do manipulável e do consciente. Aos poucos, De Man sugere o afastamento do eu de um conteúdo igualmente interior, relativo à alma. Portanto, a alma torna-se uma terceira via, uma vez que não corresponde de todo à subjetividade do poeta, como a lâmpada de Abrams, muito menos ao seu espelho, posto que subjetiva. Contudo, se a alma é privativa, a princípio parece estranho que possa ser análoga à determinada visão exterior, que diz respeito aos livros. De Man nos dá mais detalhes sobre a poesia verdadeiramente moderna:

mas é preciso ir pelo eu para além do eu; a poesia verdadeiramente moderna é uma poesia que se tornou consciente do conflito incessante que opõe um eu, ainda implicado no mundo diurno da realidade, da representação e da vida, àquilo que Yeats chama a alma. Traduzido em termos de dicção poética, isso implica que a poesia moderna usa imagens que são ao mesmo tempo símbolo e alegoria, que representam objectos da natureza mas que são de fato retiradas de fontes puramente literárias. A tensão entre estes dois modos de linguagem põe também em questão a autonomia do eu. A poesia moderna é descrita por Yeats como a expressão consciente de um conflito no interior da função da linguagem enquanto representação e no interior da concepção da linguagem como acto de uma vontade autónoma.²

Para De Man, a poesia moderna usa imagens que são a um só tempo símbolo e alegoria. As imagens da poesia moderna representam objetos da natureza, que se remetem, porém, a outras fontes. O símbolo representa a natureza em suas manifestações mais concretas e imediatas. Todavia, se esses símbolos são de origem ficcional, eles apontam para além de si mesmos, ou seja, quando retirados da literatura, os símbolos perdem seu carácter primário e passam a designar objetos secundários, tornando-se alegorias. A tensão entre símbolo e alegoria põe em questão também a autonomia do eu, uma vez que a poesia é uma função que se dá no seio da

1. DE MAN, 1999, p.192.

2. DE MAN, 1999, p.192-193.

linguagem, como arranjo, que compila mais do que cria. O primado da linguagem promove a despersonalização do eu na poesia, já que a palavra lírica deixa de ser a expressão da unidade entre a obra e o sujeito empírico, tornando-se uma totalidade puramente literária. A despersonalização poética inicia-se em Baudelaire e dentre em pouco domina a produção moderna, que se volta à caixa-preta da poesia e abandona a representação do real. Assim, a poesia encarna a memória poética, elidindo o eu na constelação de vozes da tradição literária. Essa sedimentação estética é a alma, que se opõe à unicidade do sujeito como pluralidade conflituosa. Desse modo, em paralelo à subjetividade, assomam-se outras camadas, de resquícios que a linguagem carrega. A ambivalência de símbolo e alegoria decorre desse acúmulo, que converte símbolos a alegorias por meio de imagens que não cessam de apontar para uma infinidade de referências textuais. Por isso, a alma só pode ser acessada pelo eu, e com o eu ela estará em embate no ato poético autônomo. Portanto, ir pelo eu para além do eu, para De Man, significa avançar por meio do eu em direção à alma da pura linguagem literária. Dito por Celan: “O poema é solitário. É solitário e vai a caminho. Quem o escreve torna-se parte integrante dele”.³

No ensaio “Tradição e talento individual”, T. S. Eliot também teceu considerações acerca do vínculo entre tradição literária e poeta moderno. Para Eliot, o apuramento estético

depende da consciência do passado. O senso canônico alarga as perspectivas do poeta ao mesmo tempo em que relativiza as suas impressões particulares: “a evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade”.⁴ Gradualmente, o passado funde-se ao artista, tornando-o porta-voz de uma tradição ampla, que transcende as limitações pessoais. Sem menções explícitas, Eliot contesta a concepção imanente do “gênio” romântico como portador de um talento natural, substituindo-a pela sua antítese, isto é, pela multiplicidade do artista despersonalizado em função da arte. Além disso, ele mapeia uma interação objetiva entre passado e presente. Segundo Eliot, na medida em que o presente modifica o passado, há também um rearranjo da tradição, que é repensada pelo escritor. A diferença entre presente e passado reside, então, na consciência temporal, caracteristicamente moderna: “a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar”.⁵

Na modernidade, a consciência define a poesia. A poesia moderna empreende um diálogo com o passado literário, que ela arrasta para frente e além. Assim, a arte é posta em xeque por cada nova obra que avança a partir de um limite anterior. Celan retoma Mallarmé, ponta de lança da tradição

3. CELAN, *Arte poética*, p.57.

4. ELIOT, *Ensaio*, p.42.

5. ELIOT, *Ensaio*, p. 40.

6. CELAN, *Arte poética*, p.50.

poética: “devemos nós, para colocar a questão de forma bem concreta, acima de tudo, digamos, levar às suas últimas consequências o pensamento de Mallarmé?”.⁶ A figura de Mallarmé aparece na indagação, como espectro a ser levado ou não adiante. Logo, *O meridiano* tanto reconhece a tradição em que se inscreve quanto explicita as possibilidades de progressão desse marco. Com isso, o passado não só pode ser superado na progressão temporal, mas também repensado em seus próprios termos. Para ascender ao limite de um pensamento cristalizado, Celan parte do pressuposto de sua incompletude no passado, ou de sua insuficiência no presente. Dessa maneira, seria como se Mallarmé não tivesse, ele mesmo, chegado às últimas consequências do que pensou, ou como se Celan, de onde se encontra, pudesse elevar a potência de um pensamento que alcançou, em tempos atrás, seu paroxismo. Para António Guerreiro, “pensar Mallarmé até às últimas consequências é um programa coerente com o anti-“idealismo” da arte, em suma, com o princípio de que ela não é “algo dado e um pressuposto incondicional”.⁷

Porém, muito do que reserva *O meridiano* permanece oculto, e não vem à tona imediatamente. O diálogo subterrâneo com a tradição acarreta a ambivalência da poesia moderna. A memória da literatura é parte essencial nesse processo, subsidiando meios e contextos. Vale lembrar que se ombreando a Mallarmé, Celan está munido de máscaras passadistas,

advindas da dramaturgia de Büchner. Dessa maneira, Celan avança, mas de costas, com os olhos voltados para trás. A todo o momento, *O meridiano* é ameaçado pelo esquecimento, isto é, pela ambivalência das imagens que, apesar dos pequenos rasantes interpretativos, estão condenadas à opacidade. Em “Wordsworth e a profanação das palavras”, Thomas Weiskel nota uma ambiguidade semelhante na obra do poeta inglês. Conforme observa Weiskel,

uma nova forma ou imagem pode instalar-se, ou no domínio do imaginativo, ou no simbólico. Existe um mundo de diferenças entre os dois, mas a diferenciação jamais pode ser encontrada dentro da própria imagem. Se uma imagem é simbólica, esse fato é sinalizado pelo que livremente chamamos de “contexto” — sua inscrição é uma ordem ou uma linguagem cuja estrutura é anterior ao seu sentido (significado) e que o determina. Por outro lado, uma imagem (fantasia ou percepção) pode ficar desprovida do simbólico, caso permaneça, em si, opaca e sem sentido. Anteriormente, falamos da rememoração como confrontação com o significante, mas, estritamente falando, uma imagem se torna um significante somente quando é reconhecida como tal, o que pode imputar uma intencionalidade à imagem.⁸

Para Weiskel, uma imagem pode instalar-se no domínio do imaginativo ou no domínio do simbólico. A diferença

7. GUERREIRO, *O acento agudo do presente*, p.55.

8. WEISKEL, 1994, p. 260.

entre um e outro depende do contexto, que é externo às imagens. Isto é, para uma imagem simbólica, preexiste uma estrutura anterior, de uma ordem ou linguagem que antecede ao seu sentido. No entanto, uma imagem fica desprovida do simbólico, caso permaneça, em si, sem sentido. A opacidade ocorre, portanto, quando uma imagem dotada de símbolo passa despercebida. Em decorrência disso, uma imagem só se torna significativa se reconhecida como tal. Ao passo que reconhecida, a imagem adquire intencionalidade, proveniente de um contexto anterior, que interfere no atual. Weiskel apresenta uma noção de ambiguidade análoga à de Paul de Man. Se para o último a tensão da poesia moderna se dá entre símbolo e alegoria, para o primeiro, ela será entre símbolo e fantasia (percepção reconhecida), respectivamente. Apesar disso, a noção de contexto, essencial para o debate aqui proposto, está mais clara em Weiskel.

O meridiano está condenado ao emudecimento pelas imagens opacas. Celan compartilha uma memória alusiva, por meio de uma linguagem gasta, que se encobre mais do que insinua. Posto em pé de igualdade, o interlocutor dificilmente partilha os referências do poeta, que desampara a sua poesia de um contexto claro. Dessa comunhão improvável decorre a maior dificuldade da prosa e da poesia de Celan. A partir de um fato passado, o eu poético empreende um diálogo, cujo pano de fundo escapa ao receptor, então incapaz de

decifrar a palavra poética contrabandeada. Não identificada, a palavra que deveria apontar para o além permanece rasteira. Quando distinguidas, as imagens concorrem à proporção de sua percepção com o contexto original. Já no início de *O meridiano*, a arte é definida alusivamente por Celan:

Minhas Senhoras e meus Senhores!

A arte, estão lembrados, a arte é como uma marioneta[e], um ser jâmbico de cinco pés e — esta característica, por via da alusão a Pigmalião e à sua criatura, está também mitologicamente documentada — sem descendência.⁹

Celan dirige-se ao público do Prêmio Georg Büchner e ilustra como a arte é. No entanto, antes mesmo de terminar a primeira frase, ele recorre à memória daqueles a quem se dirige. Em todo o discurso o tom permanece igual, Celan alude a uma memória que ele trata de domínio comum. Exemplificada como uma marionete, a arte assume o caráter artificial e estéril do títere. De imediato, a dramaturgia de Büchner é requisitada. A fim de caracterizar a arte, Celan cita *A morte de Danton*. Na peça, a atenção dispensada à arte é criticada por uma das personagens, Camille. Vejamos a cena:

Camille – Eu lhes digo, se não receberem tudo em cópias de madeira, distribuído em teatros, concertos e exposições de arte, então eles não têm olhos para ver, nem ouvidos para es-

9. CELAN, 1996, p. 41.

cutar. Se alguém talhar uma marionete, em que se vê pendurado dentro fio pelo qual ele é puxado e cujos engonços rangem a cada passo em versos jâmbicos... que caráter, que coerência! Se alguém tomar um sentimentozinho, uma sentença, um conceito e lhe vestir calças e casaco, lhe fizer mãos e pés, pintar seu rosto e deixar que a coisa passe contorcendo-se durante três atos até que ao final se case ou se mate... um ideal! Se alguém toca no violino uma ópera que reproduza o fluxo e refluxo da índole humana, como um cachimbo de barro com água pode reproduzir o canto de um rouxinol... ah, a arte!¹⁰

Camille discorre sobre a arte, que fascina mais do que a realidade. Por meio de sua personagem, Büchner censura o desinteresse pelas causas concretas em prol de expressões estéticas precárias. Não obstante, a reprimenda parte da própria arte, que para tanto se transveste de realidade. O real, então, é sugerido por meio de um efeito da linguagem. Celan emprega o mesmo princípio, só que, ao trocar a linguagem corrente pela literária, ele o radicaliza. Se a linguagem fornece, para Büchner, a ilusão do real, para Celan, a literatura subsidia tal efeito, porém a partir de uma distância consideravelmente maior. Assim, Büchner fala por meio de sua personagem sobre a arte, afastado da realidade; por sua vez, Celan fala algo semelhante por meio do que Büchner escreveu para sua personagem, ainda de mais longe. Lido em paralelo, o drama de Büchner causa um acúmulo de significação, uma

espécie de curto-circuito no discurso de Celan. A crítica de Camille, ou seja, de Büchner, preenche as lacunas do novo contexto ao mesmo tempo em que o distende, pois usa o passado como caixa-amplificada, ressoando a concepção de Celan sobre a arte.

Para Celan, Büchner ilustra determinada concepção estética com uma vida concreta, a do dramaturgo Jakob Michael Reinhold Lenz. Todavia, Lenz não é biografado por Büchner, nem sequer é objeto de algum estudo, mas protagonista de sua novela homônima. Com isso, Celan explora a simultaneidade do Lenz histórico e literário:

Lenz, ou seja Büchner, usa — “ah, a arte!” — palavras muito desprezíveis ao referir-se ao “idealismo” e às suas “marionetas[es]” de pau. E contrapõe-lhes — seguem as linhas inesquecíveis sobre a “vida das mais ínfimas criaturas”, “os estremecimentos”, as “alusões”, o “jogo expressivo tão sutil que mal dá por ele” — o natural e o criatura. E ilustra esta sua concepção da arte com uma vivência.¹¹

Segundo Celan, Büchner contrapõe as esferas do natural e do criatural. Essa dicotomia retoma a crítica feita por Camille, em *A morte de Danton*. Desse modo, o poeta resgata o embate inicial de seu discurso, que opõe arte e real. Pouco a pouco Celan funde real e ficção, e ficção consigo mesma, desmantelando a crítica de Camille tanto na superfície textual

10. BÜCHNER, 2004, p. 115.

11. CELAN, 1996, p. 48.

quanto no subterrâneo formal. Acima, o epíteto “ah, a arte!” é imputado a Lenz, ou melhor, a Büchner, que o escreveu para sua personagem. Contudo, como vimos anteriormente, essa é uma das falas de Camille. Embaralhados, criaturas ficcionais e autor partilham da mesma palavra, que é indistintamente deslocada entre sujeitos e contextos. Na sequência da citação acima, Celan transcreve *ipsis litteris* uma passagem da novela *Lenz* como ilustração da arte pela vivência concreta. Assim, Celan invoca a figura concreta de Lenz, mas a exemplifica esteticamente, com impressões retiradas da literatura.

O exemplo de Celan, por sua vez, retoma a tensão entre o histórico e o ficcional, agora em um contexto paralelo. A refração da citação, que aborda uma questão análoga, só que literariamente, provoca um efeito de recursividade, que afasta cada vez mais a literatura do real. Ao subir um vale, Lenz depara-se com duas jovens sentadas numa pedra. A primeira delas, de rosto severo e pálido, que supomos bela, penteia o cabelo enquanto é auxiliada pela segunda. Ante essa visão, a personagem deseja ser uma cabeça de Medusa, haja vista que a cena parece-lhe inigualável em beleza até mesmo se comparada às obras dos velhos mestres alemães. Contudo, a imagem não vale por si só, dispersa na natureza. Com a cabeça de Medusa, Lenz deseja concretar o natural em arte. A esse respeito, afirma Celan:

Reparem bem, minhas Senhoras e meus Senhores:

“Desejar-se-ia ser uma cabeça de Medusa”, para... apreender o natural enquanto natural por meio da arte!

Desejar-*se-ia*, atente-se, é o que se diz nesta passagem, e não *eu* desejaria.

Isso significa uma retirada da esfera do humano, uma saída para o domínio voltado para o humano e inquietante — o mesmo onde a figura do macaco, os autómatos, e com eles... ah, também a arte, parecem estar em casa.¹²

A partir dos comentários da novela de Büchner, Celan discute alguns aspectos do afastamento da arte. Ele nos lembra de que o natural, enquanto natural, não pode ser apreendido artisticamente. No entanto, a natureza aqui apresentada não é real, mas parte integrante do ficcional. Logo, o natural enquanto tal não passa, ele próprio, de literatura, criada por Büchner e tomada de empréstimo por Celan. Além disso, Celan ressalta a maneira como o sujeito está distante do objeto que ele crê parte da realidade. O resultado deste recuo é determinado pelo emprego do discurso indireto “desejar-se-ia”, que atribui um pensamento à personagem, em vez do discurso direto “eu desejaria”, que simularia uma frase dita pelo próprio Lenz. Por conseguinte, a retirada da esfera do humano, além de configurada por Celan, é também colocada em curso, como explicação.

12. CELAN, 1996, p. 49.

Em *O meridiano*, arte e realidade se tocam ao longe. Isso ocorre quando Celan aplica uma lógica da efetividade ao estético. Contudo, o efeito desta aproximação não torna mais realista o literário, pelo contrário, acirra sua irrealidade. Escreve Büchner que, a vinte de janeiro, Lenz atravessava as montanhas, e assim “ele prosseguiu indiferente, pouco lhe importava o caminho, ora para cima, ora para baixo. Cansaço ele não tinha, apenas lhe era desagradável, às vezes, não poder andar de ponta cabeça”.¹³ Celan cita e comenta *Lenz*:

“...mas às vezes era-lhe desagradável não poder andar de cabeça pra baixo.” — É este o Lenz. É verdadeiramente, creio, ele e o seu passo, ele e o seu “Viva o Rei!”

“...mas às vezes era-lhe desagradável não poder andar de cabeça pra baixo.”

Quem anda de cabeça para baixo, minhas Senhoras e meus Senhores, quem anda de cabeça para baixo tem o céu por abismo debaixo de si.¹⁴

Na novela, Lenz vaga pelas montanhas, inquieto por não poder caminhar de cabeça para baixo. Büchner descreve um desejo de todo inverossímil, sobretudo dado o caráter histórico de sua personagem. De seu lado, Celan aplica um princípio da realidade ao episódio fictício, uma da lei da gravidade às avessas, que transforma o céu, para o caminhante de ponta-cabeça, num abismo.

O afastamento estético, usado como recurso e abordado como objeto, despersonaliza *O meridiano*. “A arte provoca um distanciamento do Eu”¹⁵, assevera Celan. Ao assimilar as personagens de Büchner, Celan prescinde de particularidade subjetiva, cedendo lugar a figuras alheias. Logo, o poeta distancia-se da própria essência, encarnando características de outrem. No espaço aberto à tradição adentra também o leitor, que ocupa o vazio deixado pelo poeta. Foi o que observou Hans-Georg Gadamer:

uma das grandes metáforas que fundam a modernidade (*gesamte Neuzeit*) é a que pretende que o fazer do poeta seja como um exemplo do ser mesmo do humano. A palavra que o poeta realiza e à qual ele empresta consciência não representa seu êxito especial e artístico, mas é sobretudo a essência das possibilidades de experiências humanas que permite ao leitor ser o Eu que é o poeta.¹⁶

Para Gadamer, a palavra poética deixa de representar o êxito especial e artístico — particular —, para se tornar a essência de experiências humanas mais abrangentes, permitindo ao leitor ser o eu do poeta. Com isso, o eu retorna a sua função básica de pronome, que pode ser ocupado por qualquer um de posse do poema. Para tanto, o texto poético faz-se a partir de recortes da tradição, sem um núcleo definido.

13. BÜCHNER, *Büchner*, p.169.

14. CELAN, 1996, 53.

15. CELAN, *Arte poética*, p.51.

16. GADAMER, 2005, p.65.

Assim, a figura do poeta renuncia a sua unicidade, a fim de tornar-se uma posição cambiável dentro da linguagem:

Ele: o verdadeiro Lenz, o Lenz de Büchner, a figura de Büchner, a personagem que tivemos oportunidade de conhecer na primeira página da narrativa, aquele Lenz que “a vinte de Janeiro atravessava a montanha” ele — não o artista, não aquele que se ocupa das coisas da arte, ele enquanto Eu.¹⁷

Acima, Lenz é deslocado em perspectivas variadas. Celan segue utilizando os preceitos que apresenta, e à medida que se apossa do Lenz ficcional afirma seu procedimento: “ele enquanto eu”. O “ele”, pronome e figura distanciada de Lenz, permite a Celan transitar por pontos diversos da linguagem. Destarte, o poeta aponta para o Lenz histórico, para o Lenz de Büchner, para a figura de Büchner que dá voz ao Lenz da novela, para a personagem que atravessava a montanha a vinte de janeiro, e, por fim, para o Lenz do próprio Celan. Assim, o eu é descentralizado e cambiado dentro da linguagem. Guerreiro observa que “o lugar a partir do qual o poeta se orienta e projecta a realidade é a própria linguagem. O que significa que o poema faz um percurso — é ele próprio esse percurso — que não consiste em integrar ou reelaborar os dados do vivido, as circunstâncias históricas”.¹⁸ Portanto, a linguagem detém sujeitos e impressões da realidade, sem qualquer fidelidade referencial. O poema proporciona uma

experiência estética radical, resgatando, pela trilha aberta na linguagem, o percurso do poeta. Contudo, se por um lado Celan nos dá acesso aos acontecimentos poetizados, por outro ele abdica de esclarecê-los. De uma perspectiva à outra da linguagem, os passos do poeta são seguidos como que na companhia de alguém emudecido, que se limita a apontar uma direção. Com isso, Celan se furta ao testemunho objetivo da realidade, com uma linguagem dotada de memória, em todo caso desprovida de juízos claros.

O meridiano nasce da consciência moderna, como arte poética em curso, que emprega as regras que aborda. Ao assimilar a obra de Georg Büchner, Paul Celan recorre à linguagem plasmada para compor, com recortes da tradição literária, seu discurso. O passado literário é, então, suporte de uma elaboração que movimenta a própria literatura em seus propósitos. Com efeito, o real é afastado dentro das dobras da linguagem, fundindo-se ao domínio estético. No entanto, Celan embaralha e oculta às fontes retomadas, de modo que nem sempre fica claro quando e como a ficção é contrabandeada para o novo contexto. A um só tempo fenômeno e conceito poético, *O meridiano* aponta para os procedimentos que incorpora. Assim, o distanciamento provocado pela arte afeta, em vários níveis, a estruturação textual de Celan. Caso esse, por exemplo, do distanciamento subjetivo, que é tanto afirmado e analisado quanto posto em movimento por meio

17. CELAN, 1996, p.52.

18. GUERREIRO, *O acento agudo do presente*, p.52.

das máscaras de Büchner, assumidas pelo poeta. Marcado pela complexidade e opacidade, *O meridiano* é a expressão poética genuína da modernidade, época em que o excesso de conteúdos parece ameaçar a inteligibilidade estética sob a superfície rasa e calma da trivialidade.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, Meyer Howard. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unifesp.

BÜCHNER, Georg. **Büchner**: na pena e na cena. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CELAN, Paul. **Arte poética**: O meridiano e outros textos. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996.

DE MAN, Paul. **O ponto de vista da cegueira**: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1999.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

GADAMER, Hans-Georg. **Quem sou eu, quem és tu?** Trad. Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.

GUERREIRO, António. **O acento agudo do presente**. Lisboa: Cotovia, 2000.

WEISKEL, Thomas. **O sublime romântico**: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.