

## POESIA APÓS AUSCHWITZ: PAUL CELAN EM TADEUSZ RÓŻEWICZ

### POETRY AFTER AUSCHWITZ: PAUL CELAN IN TADEUSZ RÓŻEWICZ

Hugo Simões  
Mestre em Letras<sup>1</sup>  
Universidade Federal do Paraná<sup>2</sup>  
(hsimoes.90@gmail.com)

**RESUMO:** Tadeusz Różewicz (1921 – 2014) é um nome central para se pensar a poesia polonesa escrita no pós-guerra, bem como para se refletir sobre uma ideia mais geral de “poesia de testemunho”. Ainda que pouco conhecido e traduzido no Brasil, a sua obra dialoga com personagens históricos a nós bastante conhecidos, como Paul Celan e Martin Heidegger. Em um poema de tradução inédita, intitulado *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, Różewicz utiliza da técnica musical da fuga para cruzar a sua voz com as de Celan, Heidegger e Hölderlin, em busca de respostas a uma famosa pergunta hölderliniana-heideggeriana: “para quê poetas em tempos indigentes/ruins?” Neste artigo leio e investigo o poema de Różewicz a partir das ideias de lembrança e testemunho, tendo Giorgio Agamben e sua ideia de “resto” como um interlocutor central. Em uma poesia escrita décadas após Auschwitz, nos anos 1990, ainda vemos cicatrizes de um passado que não cessa de fazer morrer; uma poesia escrita em um passado recente, mas que ainda ecoa em um mundo que (se) esquece.

**Palavras-chave:** Różewicz. Celan. Heidegger. Hölderlin. Auschwitz.

**ABSTRACT:** Tadeusz Różewicz (1921 – 2014) is not only a central author when one thinks about Polish poetry written after World War II, but he is also an important name in the general field of “poetry of testimony”. Although almost unknown and little translated in Brazil, his oeuvres dialogue with historical figures well-known to us, as Paul Celan and Martin Heidegger. In a poem yet unpublished in Portuguese entitled *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, Różewicz makes use of the musical technique of the Fugue to bring his voice together with those of Celan, Heidegger and Friedrich Hölderlin, in order to answer a famous hölderlinian-heideggerian question: “What use are poets in destitute / bad times?”. In this article, we attentively read and investigate Różewicz's poem using the idea of remembrance and testimony. In order to do so we turn to Giorgio Agamben and his idea of “remnant” as a central interlocutor. In a poem written decades after Auschwitz, we still see scars from a past that does not stop imposing death; despite having been written in 1990s, Różewicz's poem is still an echo of a world that forgets (itself).

**Keywords:** Różewicz. Celan. Heidegger. Hölderlin. Auschwitz

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos Literários, ênfase em Tradução, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, bolsista CAPES.

<sup>2</sup> Pesquisa desenvolvida com incentivo da CAPES.

## Introdução

nehm ich dich auf,  
statt aller  
Ruhe<sup>3</sup>

Os estudos contemporâneos da memória, bem como de uma de “suas modalidades”, o testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 73), têm ganhado novo fôlego com análises comparativas<sup>4</sup>, que têm posto em diálogo diferentes tipos de feridas. Certas feridas nunca cessam de sangrar: reabrem-se, expõem o vislumbre de um interior e trazem novamente à memória algo que dói. Por outro lado, feridas também estão suscetíveis a se tornar apenas marcas de um evento distante à beira do esquecimento. Lembrar a força dessas marcas parecia uma das “tarefas” da poesia que restou nos escombros da Segunda Grande Guerra e da *Shoah*<sup>5</sup>. Por meio dessa força, o próprio ato de lembrar, que aqui analisaremos um poema ainda inédito no Brasil de Tadeusz Różewicz (1921-2014), um dos maiores poetas poloneses da geração que sobreviveu às ocupações nazista e soviética. O poema a ser analisado se chama “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, presente no volume “*Płaskorzeźba*”, de 1990, o qual foi escrito em memória de Paul Celan (1920-1970), celebre poeta judeu da região da Bukovina que escreveu em língua alemã (mesmo após esta ter corroborado no assassinato de seus pais e de uma parcela significativa de sua comunidade). O poema de Różewicz tem como título um verso memorável de *Todesfuge*, poema escrito por Celan ainda no período da II Guerra Mundial que viria a ser um de seus textos mais conhecidos. “A morte é um mestre na Alemanha” é um

<sup>3</sup> Trecho do poema “WIRK NICHT VORAUS”, de Paul Celan. Temos, na tradução de Flávio R. Khote (1985): “mas eu assumo a ti,/ ao invés de todo/ sossego.”

<sup>4</sup> Márcio Seligmann-Silva, uma das maiores referências no Brasil nos estudos de memória e testemunho, especialmente no que tange às remanências e reminiscências do pós-guerra, destaca a virada “culturalista” pela qual os estudos da memória têm passado no mundo (2008). Estudos desenvolvidos por autores como Michael Rothberg, Elizabeth Jelin, Aleida Assmann, e também o já referido Seligmann-Silva são exemplos muito interessantes dessas investigações. Devido à limitação espacial, o tema não poderá ser aprofundado neste estudo.

<sup>5</sup> Preferimos utilizar o termo *Shoah* ao termo *holocausto*, pelos mesmos motivos de diversos autores que se dedicam ao tempo, como Seligmann-Silva e Giorgio Agamben. O motivo é simples: uma aderência à terminologia judaica que retira a possibilidade de interpretação do evento como algo voluntarista ou um martírio devido. Cito Agamben, em seu “O que resta de Auschwitz”, que nos acompanhará neste estudo (2010, p. 40): “Inclusive os judeus recorreram a um eufemismo para indicar o extermínio. Trata-se do termo *shoá*, que significa ‘devastação, catástrofe’ e, na Bíblia, implica muitas vezes a ideia de uma punição divina [...]. Pelo contrário, no caso do termo ‘holocausto’, estabelecer uma vinculação, mesmo distante, entre Auschwitz e o *Olah* bíblico, e entre a morte nas câmaras de gás e a ‘entrega total a causas sagradas e superiores’ não pode deixar de soar como zombaria. O tempo não só supõe uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares, mas acolhe uma herança semântica que desde o início traz uma conotação antijudaica”.

verso ainda fantasmagórico quando pensamos em *Shoah*. Ainda que não haja grande relação semântica entre o poema de Różewicz e o poema celaniano “Fuga da Morte” (*Todesfuge*), a técnica rítmica – a fuga (peça musical em que múltiplas vozes se entrecruzam) – utilizada por Celan é emulada por Różewicz a fim de reimaginar um famoso “diálogo” (ou um cruzar de silêncios) ocorrido nos anos 1960 entre o poeta Paul Celan e o célebre filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976). Como se sabe contemporaneamente, o famoso escritor de “Ser e Tempo” foi apoiador da ascensão do regime nazista, o que o torna, como veremos em seguida, pertencente ao mesmo campo semântico da “mestre Morte” que geriu a Alemanha no poema de Tadeusz Różewicz. Ao mesmo passo em que se encena esse diálogo entre Celan e Heidegger, invoca-se um poeta anterior, influência direta aos dois colocados em relação, Friedrich Hölderlin (1770-1843), o qual se apresenta no poema por meio de sua famosa reflexão: para que servem poetas em tempos ruins, indigentes? Percebe-se, portanto, a coexistência de muitas vozes em tensão no poema, inclusive a do próprio poeta polonês, que não se isenta de rememorar o seu passado e de escrever sobre essa lembrança através das figuras invocadas.

“*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” foi escrito quarenta e cinco anos após o final da guerra e vinte após o (provável) suicídio de Paul Celan. A distância temporal, todavia, não é suficiente para a redenção de culpados ou para qualquer entrega do passado ao esquecimento na poética do polonês Tadeusz Różewicz. Dentro dela, percebe-se a insistência em se examinar profundamente uma ferida que nunca se fechou completamente, ao mesmo passo que nos faz lembrar os porquês e os “comos” do grande desastre que foi e é a guerra. O porquê dessa insistência e a homenagem a Paul Celan serão os nossos objetos de estudo nas páginas a seguir, atentando-nos ao testemunho que surge do que ainda resta do Horror. No tangente aos estudos do testemunho, a obra “O que resta de Auschwitz” é nossa maior interlocutora, embora esta seja apenas uma perspectiva possível em um campo vasto de pesquisa<sup>6</sup>. Antes, porém, da análise do poema é necessário que se apresente a

---

<sup>6</sup> Para uma introdução a tais estudos, partindo ou não da realidade brasileira, a obra de Márcio Seligmann-Silva sem dúvidas é uma grande referência. Como neste artigo o foco é apresentar o poema de Tadeusz Różewicz, conjuntamente com algumas de suas ideias poéticas e convergências e divergências com as figuras com quem interage no poema, não faremos grandes aprofundamentos sobre os grandes temas da memória e do testemunho.

sua tradução inédita ao português brasileiro, feita pela poeta e editora Luci Ramos Mendes, com revisões do Professor e tradutor Marcelo Paiva de Souza:

**“Der Tod ist ein Meister aus Deutschland” “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”**

*em memória de Paul Celan*

*pamięci Paula Celana*

“E os poetas em tempos ruins?”  
os deuses abandonaram o mundo  
deixaram nele os poetas  
mas a fonte  
bebeu a boca  
levando-nos a fala

“I cóż po poecie w czasie marnym?”  
bogowie opuścili świat  
pozostawili na nim poetów  
ale źródło  
wypiło usta  
odjęło nam mowę

viajamos e moramos  
pelos caminhos  
cá e lá

podróżujemy i mieszkamy  
w drodze  
to tu to tam

O judeu Ancel  
errante vagou muito  
de Bukovina a Paris  
pelo caminho colheu ervas  
para as palavras Heidekraut  
Erika Arnika  
arranjou-as para o sono  
colocou-as na escuridão

Anczel Żyd  
tułacz wędrował długo  
z Bukowiny do Paryża  
po drodze zbierał zioła  
do słów Heidekraut  
Erika Arnika  
słowa układał do snu  
wkładał do ciemności

in der Hütte  
Celan encontrou  
Martin Heidegger

in der Hütte  
Celan spotkał  
Martina Heideggera

entrou  
numa clareira na floresta  
ficou lá sob as estrelas  
saiu da noite  
“Der Tod ist ein Meister  
aus Deutschland”  
ficou no vão  
na mão grama e flores

wszedł  
na polanę leśną  
stał tam pod gwiazdami  
wyszedł z nocy  
“Der Tod ist ein Meister  
aus Deutschland”  
stał w prześwicie  
z garścią traw kwiatów

mas a água do Sena corria  
por debaixo das pontes de pedra  
uma bela desconhecida  
esperava com um sorriso indizível

ale wody Sekwany toczyły  
się pod kamiennymi mostami  
piękna Nieznajoma  
czekała z niewysłowionym uśmiechem

Máscara mortuária

Maska pośmiertna

e ele amadureceu  
caiu no seio aberto  
do rio  
da morte do esquecimento

a on dojrzewał  
spadał w otwarte łono  
rzeki  
śmierci zapomnienia

no mundo

que os deuses abandonaram  
tocou-o a poesia viva  
e ele partiu-se com eles

que pergunta  
o poeta fez ao filósofo  
qual pedra  
filosofal  
ficou pelo caminho  
da cabana na floresta

“Der Tod  
ist ein Meister  
aus Deutschland

No tempo que chegou  
depois do vil

depois da partida dos deuses  
partem os poetas

Sei que morro inteiro  
e vem daí  
o ténue consolo

que dá força para  
durar além da poesia

w świecie  
z którego bogowie odeszli  
dotknęła go poezja żywa  
i odszedł za nimi

jakie pytanie  
poeta zadał filozofowi  
jaki kamień  
filozoficzny  
leży przy drodze  
do leśnej chaty

“Der Tod  
ist ein Meister  
aus Deutschland”

W czasie który nastał  
po czasie marnym

po odejściu bogów  
odchodzą poeci

Wiem że umrę cały  
i stąd płynie  
ta słaba pociecha

która daje siłę  
trwania poza poezją

### Różewicz: testemunho e melancolia

“Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”, antes de qualquer coisa, é fruto de reminiscências de longos anos de regimes totalitários. Seu questionamento central, uma citação de Hölderlin – “e os poetas em tempos ruins?” – joga luzes sobre o que é aqui debatido: o que resta aos poetas em tempos de penúria. Paul Celan, por meio de Różewicz, confronta a palavra (logos) que se exprime filosoficamente e que embasa um regime de Horror – eis a figura de Martin Heidegger; com a poética (poiesis) que remanesce no mundo “abandonado por deuses”. O abandono divino que inicia o poema não é mera metáfora das ruínas das guerras, mas também uma incursão direta no famoso ensaio “Para quê poetas?”, de Martin Heidegger, em que o filósofo dialoga com Friedrich Hölderlin e Rainer Maria Rilke (poeta que retoma o questionamento hölderliniano). Para Heidegger (2002), o poeta seria, nesse cenário de abandono dos deuses, o legatário do divino. Ocorre que não estamos na cena heideggeriana, mas sim numa fuga em um concerto różewicziano. Assim, no mundo abandonado pelos deuses, a fala “secou” (“levando-nos a fala”) e os silêncios ditarão

a poética do que resta. É entre o silêncio biográfico de um encontro entre Paul Celan e Martin Heidegger e o silêncio como possibilidade de escrita (como advogada pelo próprio Celan), que “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland” é tecido. A estrofe seguinte (“viajamos e moramos / pelos caminhos / cá e lá) liga o poeta polonês ao poeta refugiado da Bukovina que morreu em Paris, afogado no Rio Sena. Para entendermos um pouco essa ligação, há que se conhecer um pouco sobre Różewicz.

Tadeusz Różewicz, ao lado de poetas como Czesław Miłosz, Wisława Szymborska e Zbigniew Herbert, é um nome incontroverso da poesia polonesa que se reconstruiu após os drásticos eventos da II Guerra Mundial e da *Shoah*. Toda a miséria das décadas de 1930/40 levou a mudanças profundas em todo o mundo, em especial na Europa, desde reformulações e redefinições político-geográficas até o advento novas e complexas questões ético-filosóficas. O impacto do horror vivido naqueles anos também se manifestou na produção literária e, como não podia deixar de ser, em sua crítica. A famosa máxima de Theodor Adorno de que seria um “ato bárbaro” escrever uma poesia após Auschwitz (muitas vezes interpretada com pouco cuidado e sem considerar a revisão posterior dessa máxima pelo próprio Adorno, como lembra Shoshana Felman<sup>7</sup>), ou seja, de que haveria uma necessidade de *desestetização* da catástrofe (FELMAN, 2000, p. 46) após toda a destruição da guerra, paradoxalmente conviveu com o surgimento de novas poéticas, muitas das quais umbilicalmente ligadas à memória da catástrofe e da experiência traumática. Sobre a “catástrofe” que habitava o mundo, é interessante retomarmos a etimologia da palavra. Para tanto, utilizamo-nos de palavras de Arthur Nestrovski e Márcio Seligman-Silva na introdução da coletânea “Catástrofe e Representação”:

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata* + *strophé*). Outra tradução possível é “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”,

<sup>7</sup> “O próprio Adorno, no entanto, retornará a seu enunciado sobre poesia e Auschwitz em um ensaio posterior, para redefinir sua ênfase, para sublinhar a intenção aporética, e não simplesmente negativa, de seu pronunciamento radical e para enfatizar o fato (pouco conhecido e mais complexo) de que, paradoxalmente, a arte é a única que poderá, a partir de então, igualar-se à sua própria impossibilidade histórica, de que apenas a arte pode satisfazer a tarefa do pensamento contemporâneo e satisfazer as incriveis exigências do sofrimento, da política e da consciência contemporânea, escapando ainda assim à sutil onipresença e à quase inevitável traição cultural, tanto da história quanto das vítimas.” (FELMAN, 2000, p. 47)



“passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa (2000, p. 8).

Um mundo “virado para baixo”, produto de catástrofe, é o que se desenha desde o início na poética de Różewicz. Há que se lembrar que a Polônia – o “meio do caminho” entre a Europa Central e a Rússia – não foi propriamente liberta ao final da guerra, mas anexada à União Soviética, dando início a um novo período de controle totalitário e de violências. Não houve, portanto, nenhuma espécie de “retorno” à normalidade (por mais falaciosa que tenha sido a ideia de retorno a uma vida comum nos momentos que se sucederam ao final dos confrontos, como bem lembram os sobreviventes dos campos de concentração<sup>8</sup>). Różewicz tematizou isso em sua poesia. O emblemático poema “No meio da vida”, escrito em 1955, retrata um lugar “depois do fim do mundo” em que a voz poética passa a criar a si mesma ao mesmo passo em que “construía a vida”. Essa construção acontece por um misto de (re)nomeações adâmicas e um duro embate ético no qual se procura enfatizar a importância absoluta da vida humana. O poema dá nome às coisas simples do cotidiano e termina com o “eu-lírico” ouvindo uma voz outra, que reconhece como humana. O ambiente tem algo de mítico, ao mesmo tempo que carrega a singeleza da vida comum, pobre, mas carregada de fortes memórias. A mais importante destas, sem dúvidas, é a do valor da vida (humana), do outro.

Assim como muitos de seus contemporâneos, Różewicz não desvinculava a questão estética da ética. “No meio da vida” é um poema emblemático por trazer explicitamente uma das grandes questões que atravessam a poesia do pós-guerra: como dar palavras após a catástrofe? Como escrever poesia após todo o ocorrido? Como se vê, é a mesma pergunta de “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”. Talvez a resposta de Różewicz esteja justamente na escuta da voz do outro, ou do que se imagina como a voz do outro. A poesia se torna, assim, um atravessamento de testemunhos, sofrimentos e perspectivas sobre e para a arte e a sociedade, sendo o silêncio um ponto de encontro possível entre essas muitas vozes em um mundo arruinado (inclusive passando-se a criar a possibilidade de um elo “silencioso” entre

---

<sup>8</sup> A obra de Primo Levi traz bons exemplos dessas expectativas e frustrações no pós-guerra. Tanto Primo Levi, quanto Paul Celan e seus tantos contemporâneos sofreram com o final de uma guerra que não trouxe uma vida necessariamente melhor.

as poéticas de Różewicz e Celan), ou melhor: certo trabalho em cima do silêncio e do que foi silenciado. Nas palavras de John Osborne:

A geração de Różewicz de poetas poloneses chegou a uma simplicidade idêntica, mas pela rota oposta, não despindo a poesia até o puramente essencial, mas pacientemente a construindo, silaba à silaba, depois da aniquilação do significado em Sobibor, Treblinka e Katyń. “Não pode haver poesia após Auschwitz”, insistiu o filósofo Adorno, e estes poetas escreveram no limiar do silêncio, testando cada vocábulo contra uma realidade tão monstruosa que exauria todo enunciado. “O que eu produzi”, disse Różewicz, “é poesia para os atingidos pelo horror. Para aqueles abandonados à chacina. Para sobreviventes. Nós aprendemos uma linguagem pelos cortes, aquelas pessoas e eu” (2008, p. 351, tradução nossa).

A poética de Różewicz, portanto, é feita por uma linguagem de sobreviventes para sobreviventes, em um país devastado e marcado pelos horrores do *Lager*<sup>9</sup>. Um território invadido por todos os cantos e por todos os interesses, em que milhões de judeus, civis e soldados perderam as vidas. Um lugar onde se fez genocídio, em que a biopolítica nazista de produção de “muçulmanos”<sup>10</sup> analisada por Giorgio Agamben (2010) foi mais acentuada:

Em 1937, durante a celebração de uma reunião secreta, Hitler formula pela primeira vez um conceito biopolítico extremo, que é necessário comentar. Referindo-se à Europa centro-oriental, ele declara que precisa de um *volkloser Raum*, de um espaço sem povo. Como compreender esta singular formulação? Não se trata simplesmente de algo parecido com um deserto, de um espaço geográfico desprovido de habitantes (a região a que ele se referia era densa de povos e nacionalidades diferentes). Designa, isso sim, uma intensidade biopolítica fundamental, que pode pesar sobre qualquer espaço, e por meio da qual os povos se transmutam em populações e as populações em muçulmanos. O que o *volkloser Raum* nomeia é o motor interno do campo, entendido como máquina biopolítica que, uma vez implantada em um espaço biopolítico absoluto, ao mesmo tempo *Lebensraum* e *Todesraum* [espaço de vida e espaço de morte], no qual a vida humana passa a estar além de qualquer identidade biopolítica atribuível. A morte é, nesse ponto, um simples epifenômeno (p. 91).

<sup>9</sup> Campos de concentração nazistas.

<sup>10</sup> A referência aqui é aos *Muselmann*, prisioneiros dos *Lager* que chegavam a um estágio de não-vida e não-morte, os quais, conforme longamente explana AGAMBEN, 2010, eram uma figura que tanto algozes quanto vítimas evitavam, por ser uma espécie de “real” do que se produzia ali onde sobreviviam. Ao mesmo tempo, o “muçulmano” seria uma espécie de testemunha “verdadeira”, por ter chegado ao fundo do processo de produção destrutiva dos *Lager*. “O que resta de Auschwitz” é centralmente um estudo sobre os *Muselmann*, figuras pouco abordadas por historiadores ou filósofos, mas que frequentemente aparece, de forma pavorosa, nos testemunhos de sobreviventes.



A morte, nesse cenário catastrófico, além de epifenômeno é comando e comandante, como se lê no verso de Celan tornado título do poema analisado: “A morte é um mestre na Alemanha”. Não apenas na Alemanha, entretanto. Nesse cenário devastado, novamente a pergunta que abre o poema ecoa: e os poetas em tempos ruins? A Polônia faz parte de um continente em que, conforme Czesław Miłosz (2012, p. 60), “mais ou menos desde a metade do século XIX, o poeta tem sido um estranho, um indivíduo **associal**, na melhor das hipóteses um membro de uma subcultura. Surgiu dessa **maneira um abismo entre o poeta e a grande família humana**”. Para quê poetas, então? Longe de uma resposta simplória, o que parecem ter nos deixado tanto Paul Celan, quanto Tadeusz Różewicz é a possibilidade da *poiesis* no mundo abandonado pelos deuses, de um novo “fazer” e “dizer”. Miłosz, ao analisar a poética de Różewicz em “*The History of Polish Literature*”, afirma que ele expressa toda uma geração “contaminada pela morte”, passando a construir uma poética que se opunha a métricas, rimas e metáforas com significado moral (1983, p. 462). Seguindo numa análise um tanto dura e enviesada, Miłosz afirma que:

Różewicz é um poeta do caos com uma nostalgia pela ordem. Em volta dele e nele mesmo ele só vê fragmentos quebrados, uma agitação sem sentido. É verdade que ele escreveu um certo número de poemas tenros sobre as pessoas mais inocentes – crianças, homens muito velhos – mas o seu mundo está situado entre o holocausto da última guerra e a ameaça de futura aniquilação por armas nucleares (1983, p. 464, tradução nossa).

O “testemunho da poesia” de Miłosz parece ignorar que talvez a poética rózewicziana se assemelhe a alguns relatos testemunhais dos sobreviventes da *Shoá*, nos quais o ressentimento não quer deixar de ressoar. É uma poética que não queria simplesmente esquecer e reconstruir o mundo com resignação. Nas palavras de Jean Améry, citadas por Agamben em “O que resta de Auschwitz”:

Os ressentimentos como dominante existencial são, para os meus pares, o êxito de uma longa evolução pessoal e histórica... Meus ressentimentos existem para que o delito se torne realidade moral para os criminosos, para que seja confrontado com a verdade de seu malfeito. Nos dois decênios dedicados à reflexão sobre o que me aconteceu, acredito ter compreendido que a remissão e o esquecimento provocados por uma pressão social são imorais... O sentido natural do tempo encontra realmente suas raízes no processo fisiológico de cicatrização das feridas e passou a fazer parte da representação social da realidade. Precisamente por tal motivo, ele tem um caráter não apenas extra moral, mas *antimoral*. É direito e

privilégio do ser humano não se declarar de acordo com todo acontecimento natural e, por conseguinte, nem mesmo com a cicatrização biológica provocada pelo tempo (*apud* 2010, p. 105-106).

Agamben adiciona logo em seguida que “não se pode querer que Auschwitz retorne eternamente, porque, na verdade, nunca deixou de acontecer, já está se repetindo sempre” (2010, p. 106). Essa repetição, a dor da ferida – ainda que cicatrizada – se faz muito presente na *poiesis* de Różewicz. A “memória” escrita na epígrafe do poema “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” é dedicada a Paul Celan, mas não diz respeito apenas ao poeta sobrevivente: Różewicz escreve **em memória** e **por memória** de todo um mundo perdido, por tudo que lhe faz *ressentir*. Um ressentimento que se mescla, num Różewicz já maduro, a um forte sentimento de melancolia. Nas palavras de Alina Świeściak:

Różewicz usa as palavras de Konwicki: “Było, minęło” (“Passado e acabado”) como um lema para seu poema sem título que começa com as palavras “I znów zaczyna się / przeszłość” (“e mais uma vez / o passado começa”) e termina com “kiedy wreszcie skończy się / przeszłość” (“quando o passado / finalmente acabará”). A impossibilidade de se livrar do que costumava ser, afundar-se no passado, são talvez as impressões mais fortes comunicadas pelos últimos volumes de poesia de Różewicz. Estes estão cheios de diálogos com aqueles que ele conhecera e com aqueles que ele não havia conhecido, com os vivos e com os mortos (“w snach mówią do mnie zmarli żywi” – “em sonhos eles falam comigo / os mortos os vivos” – “Na Wyspiańską nutę” em *Wyjście*; “ja poeta – pasterz życia / zostałem pasterzem umarłych” – “eu poeta – pastor da vida / tornei-me pastor dos mortos” – “budzik” em *szara strefa*), meditações na zona expansiva do silêncio, reavaliações e queixas sobre o tempo presente que o autor vê como uma bagunça, uma pilha de lixo, uma sopa cósmica (“Regression in die Ursuppe” em *szara strefa*). Memória nos últimos poemas é uma vida substituta e um modo de compensação ao mesmo tempo; por conta da memória, o eu-lírico não pode se envolver com o presente, mas é graças à mesma memória que ele pode lidar com presente. Desde *nożyk profesora*, a memória é, antes de tudo, uma “hemorragia interna” (Freud) de pessoas próximas. Como todos eles são “faltas” (na poesia de Różewicz eles são quase exclusivamente mortos ou “partidos”), nenhum pode suprimir o buraco na vida do narrador e por suas relações um com o outro, eles apenas fazem esse buraco maior. Como resultado, o narrador está quase hibernando: em resposta ao progresso civilizacional exagerado ele retorna, abstém-se de participação. A forma deste mundo se torna opaca (2014, p. 213, tradução nossa).

Essa melancolia em função da memória, que impulsiona o ressentimento à construção sem fim de uma nova poética, de testemunhos atravessados e de perdas, é o solo em que se funda “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”. A invocação

nominal de Celan e Heidegger não é gratuita, mas um mergulho em silêncios específicos que, de alguma forma, responderam à catástrofe.

### Em memória de Paul Celan

O porquê da existência de poetas em um tempo sem valor, vil, é uma das grandes buscas de Różewicz em sua obra, conforme Świeściak (2014, p. 221). Em “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” essa busca é também uma espécie de resposta a Martin Heidegger em memória de Paul Celan, tanto a um ensaio específico do filósofo – “Para quê poetas?”, escrito em 1946 –, quanto à questão de seu incômodo apoio direto ao nazismo na década de 1930. Tanto Świeściak em seu “*Melancholy in the Later Works of Tadeusz Różewicz*”, quanto Aleksandra Ubertowska em seu “*Różewiczs Celan*”, apontam que a figura do filósofo é central à construção do poema, não apenas pelo seu famoso encontro com Celan – do qual resultaria, inclusive, algo diretamente referenciado por Różewicz em “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, o poema *Todtnauberg* – mas pelos próprios questionamentos heideggerianos sobre a função dos poetas. No ensaio “Para quê poetas?”, Heidegger parte do já citado verso de Hölderlin – *und wozu Dichter in dürftiger Zeit?* (“e para quê poetas em tempos ruins/indigentes?”) – a fim de meditar sobre o ser, o ente e o “papal” do poeta num tempo indigente, “sem deuses” (esta é uma nova referência a Hölderlin e sua “noite do mundo”). Isto é feito por meio de poemas do próprio Hölderlin, mas principalmente de Rilke, visto por Heidegger como uma espécie de *poeta em tempo indigente*. No final do referido ensaio, seguindo uma análise da Elegia IX de Rilke, Heidegger escreve:

Apenas os poetas, que pertencem à índole dos que arriscam mais, caminham no rasto do sagrado, pois experienciam a incúria como tal. [...]

Os que arriscam mais experienciam na incúria o desamparo. Trazem aos mortais o rasto dos deuses foragidos, na negridão da noite do mundo. Os que arriscam mais, como os cantores do são, são “poetas em tempo indigente”.

A característica destes poetas consiste em que, para eles, a essência da poesia se torna digna de ser questionada, pois encontram-se, de forma poética, no rasto que leva àquilo que, para eles, necessita ser dito. Encontrando-se no rasto que conduz ao são [*Heile*], Rilke chega à questão poética: Quando é que existe o canto que canta de modo essencial? Esta questão não se coloca no começo do caminho poético, mas lá onde o dizer de Rilke alcança verdadeiramente a vocação poética, que corresponde à era do mundo prestes a chegar.

Esta era não é nem ocaso nem decadência. Enquanto destino, repousa no ser, e apela ao Homem.

[...]

Se Rilke é “poeta em tempo indigente”, então somente a sua poesia responderá à questão: Para que é ele poeta, qual é o rumo do seu canto, onde pertence o poeta no destino da noite do mundo? É este destino que decide sobre aquilo que, dentro desta poesia, permanece dócil ao seu destino (2002, p. 366-367).

Como vemos por esse pequeno excerto, o ensaio de Heidegger também termina com perguntas irresolutas – à forma da questão hölderliniana que o provoca. Cabe ressaltar que além de trabalhar a questão do “poeta em tempo indigente”, o filósofo alemão também se dedica ao “abandono divino na noite do mundo” (a questão do divino é um tema hölderliniano de interesse). Para Heidegger, o poeta assume um papel divino após os deuses se ausentarem do mundo, sendo isto a “noite do mundo” de que fala Hölderlin. Como já se notou até aqui, essas temáticas estão presentes no poema de Różewicz, sendo uma espécie de “localização” de onde fala a voz poética. Lê-se, em “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland” que “os deuses abandonaram o mundo / deixaram nele os poetas”; nesse momento, algo ocorreu com a fala (“mas a fonte / bebeu a boca / levando-nos a fala”) ao mesmo tempo que possibilitou a poesia. Há, portanto, uma espécie de contraposição entre a fala e a poética, que permeia o poema através do ponto comum entre essas duas formas de enunciação: o silêncio. É apenas através do silêncio que se faz possível o resgate do encontro entre Heidegger e Celan, afinal, entre a *logos* e a *poiesis*, entre a *palavra* e o *fazer* após a catástrofe. Foi por meio do silêncio, como também já dito, que o encontro entre essas duas figuras se desenrolou, deixando uma irresolução, como veremos.

O encontro de Celan com Heidegger não foi gratuito – Paul Celan era um grande leitor de filosofia e tinha interesse pela filosofia de Martin Heidegger, desconfortando-o a aproximação deste com o nazismo. Esse encontro, retratado por Różewicz na quase totalidade do poema “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, é também remissão a um poema desiludido de Paul Celan, *Todtnauberg* (“Montanha da Morte” – localização geográfica do encontro de Celan e Heidegger, mas também um nome potencialmente poético), escrito originariamente num livro de visitas do filósofo e posteriormente, já em 1967, remodelado para a forma conhecida de poema, após duras reflexão e trabalho de Celan sobre o encontro. Diversas imagens de “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” são encontradas naquele poema, desde as ervas no

processo de constituição (não apenas) pictórica<sup>11</sup>, até o verso *in der Hütte*, extraído diretamente de *Todtnauberg* (a tradução aqui utilizada é de Adalberto Müller):

## TODDNAUBERG

Arnica, eufrásia, o  
gole da fonte com o  
dado de estrelas acima,

na  
cabana

aquela, no livro  
– de quem os nomes tomou  
antes do meu? –,  
aquela, no livro,  
escrita linha de

uma esperança, hoje  
de um Pensante ente  
a palavra  
no coração.

capim de floresta, não aplainado  
satirião e satirião, solitário,

cru, mais tarde, na estrada,  
claro,

o que nos conduziu, o homem,  
o que ia na escuta,

as meio per-  
corridas trilhas  
de madeira, nas veredas,

úmido,  
muito.

## TODTNAUBERG

Arnika, Augentrost, der  
Trunk aus dem Brunnen mit dem  
Sternwürfel drauf,

in der  
Hütte,

die in das Buch  
–wessen Namen nahm's auf  
vor dem meinen?-,  
die in dies Buch  
geschriebenen Zeile von

einer Hoffnung, heute  
auf eines Denkenden  
kommendes  
Wort  
im Herzen,

Waldwasen, uneingebnet,  
Orchis und Orchis, einzeln,

Krudes, später, im Fahren,  
deutlich,

der uns fährt, der Mensch  
der's mit anhört,

die halbbeschrifteten

Knüppel-  
pfadeim Hochmoor,

Feuchtes,  
viel.

A *Hütte* presente em ambos os poemas é a famosa cabana de Heidegger na Floresta Negra, onde o filósofo desenvolveu muitas de suas ideias e teve tantos de seus famosos encontros, entre eles o com o poeta judeu e leitor de sua obra, Paul Celan. É interessante notarmos que para além do verso-título de *Todesfuge* que se repete pelo poema de Różewicz, esse é o único verso (excluindo-se o elenco de

<sup>11</sup> Como nos lembra Pierre Joris (1988), Celan não era apenas um grande conhecedor de filosofia, mas também de botânica



plantas, que é modificado por Różewicz) que se mantém em alemão, criando uma conexão entre a morte-mestre na/da Alemanha e a cabana de Martin Heidegger através da língua alemã. Além disso, é interessante mencionar que esse lugar pacato em que o filósofo meditava foi também sede de encontros formativos sobre o nazismo. Vejamos algumas palavras do tradutor de Paul Celan para o inglês, Pierre Jorris, tanto sobre a *Hütte*, quanto sobre o caráter do poema celaniano em geral:

A “Hütte” mesma, que Heidegger construiu em 1922, não era apenas sua casa de veraneio nas montanhas, mas também seu lugar essencial de trabalho e pensamento, talvez mais importante, o refúgio para o qual ele ia em tempos problemáticos. Foi de lá que, abandonando seu trabalho sobre pré-socráticos, que ele desceu a Freiburg para aceitar a função de reitor em 1933 e militar pelo que pode ser melhor descrito como sua própria indiossincrática versão da Alemanha hitlerista. Mas, talvez essencial nesse contexto, e Celan quase certamente o sabia, seja pelo livro de Schneeberger ou por amigos, é que foi lá também que, em 1933, Heidegger ministrou sessões de doutrinação nazista.

Não qualquer choupana ou cabana ou refúgio nas montanhas, portanto. [...] Antes de Celan realmente entrar, uma última hesitação: quem mais gravou seu nome no livro antes dele? O que escrever em um livro que provavelmente carrega o nome daqueles nazistas que tomaram parte, em 1933, de sessões de doutrinação?

O que ele realmente escreveu no livro é citado por Pöggeler: “Ins Hüttenbuch, mit dem Blick auf Brunnenstern, mit einer Hoffnung auf ein kommendes Wort im Herzen. Am 25. Juli 1967 / Paul Celan”. [No livro da Hütte, com a vista da Brunnenstern, com uma esperança por uma palavra vindoura no coração. Em 25 de Julho, 1967 / Paul Celan] No poema, exceto algumas mudanças sintáticas necessárias, Celan transforma pouco a inscrição originária (1988, tradução nossa).

A busca por uma palavra de Heidegger sobre o nazismo, de algum pedido de perdão ou ao menos de reconhecimento de erro por um dos filósofos mais lidos por Celan e demais intelectuais do pós-guerra é frustrada e relegada a um calar que esvai as vãs esperanças do poeta. Ainda sobre *Todtnauberg*, vejamos o que diz Adalberto Müller ao rapidamente analisar o livro *Lichtzwang* (lançado postumamente, em que *Todtnauberg* está localizado):

“Todtnauberg” é o nome do local, mas seu nome evoca as palavras “Tod” (morte) e “Berg” (monte). “Eufrásia”, planta medicinal usada em infecções nos olhos, em alemão se diz “Augentrost”, que literalmente significa “consolo para os olhos”. [...] Vários comentadores do poema acreditam que Celan esperava que Heidegger falasse do seu erro ao acreditar em Hitler em 1933, mas, ao que tudo indica, a conversa não teria ido nessa direção. Alguns comentadores inclusive dizem que Celan – admirador profundo da filosofia Heideggeriana – teria se



suicidado no Rio Sena devido a esse encontro malogrado. [...] Hadrian France-Lanord, no excelente *Paul Celan et Martin Heidegger*, desmente essas especulações e superinterpretações (2014).

Ainda que a morte de Celan não esteja ligada diretamente à ausência de resposta pela parte do filósofo, o poema de Różewicz não deixa de ligar a morte (mestre na Alemanha) à língua alemã, à *Hütte* de Heidegger, ao encontro desafortunado entre a *palavra* e o *fazer* cindidos, a filosofia e a poética que não conseguiam conversar, em que pese as tantas incursões filosóficas heideggerianas em poemas. Para Różewicz, durante o encontro com Heidegger, Celan “entrou numa clareira na floresta / ficou lá sob as estrelas / saiu com a noite / ‘Der Tod ist ein Meister / aus Deutschland’ / ficou no vão / na mão grama e flores”: a lembrança da morte e do poema escrito durante a guerra percorrem o poeta em meio à noite da floresta negra. A noite, como bem lembra Ubertowska (2003, p. 218) é temática de Hölderlin (e de Heidegger), dentro do mesmo campo dos “tempos ruins/indigentes”: a noite é o tempo da morte do divino em que a poética dos tempos indigentes se localiza. Różewicz, portanto, claramente caracteriza Paul Celan e a si mesmo como poetas desses tempos sobre o qual Heidegger meditava. Logo após a imagem da noite é o rio Sena que aparece, local de suposto suicídio de Celan, premeditado aqui como uma espécie de força que traga a vida do poeta. À percepção do Sena acomete a morte: “e ele percebeu / caiu no seio aberto / do rio / o esquecimento da morte / / no mundo / que os deuses abandonaram / tocou-o a poesia viva / e ele partiu-se com eles”; o esquecimento da morte belamente ligado à vida pela poesia. Interessante notar que Celan partiu com os deuses, o que remete à tese de Heidegger de que os poetas de tempos indigentes localizam os rastros do divino. O judeu Ancel/Celan, que surge no poema quase como a figura mítica do “judeu errante” (“o judeu Ancel/ errante vagou muito/ de Bukovina a Paris), deixa o mundo através do rastro dos deuses depois do toque da vida (“tocou-o a poesia viva”).

A morte pela poesia viva é uma morte ligada ao fazer poético, inapreensível pela *logos* de Heidegger: “que pergunta / o poeta fez ao filósofo / qual pedra / filosofal / ficou pelo / caminho / da cabana na floresta”; a pedra, além de símbolo importante à cultura judaica, diversas vezes reiterada na poética celaniana, aqui é filosofal: tanto o objeto mítico jamais alcançado pelos alquimistas, quanto pertencente à filosofia – talvez uma espécie de representação fundacional ou de fim desta, como as pedras funerárias judias. Algo que “ficou pelo caminho”, não chegou a lugar algum. O poeta

fala algo em Różewicz e é ignorado; resta apenas uma pedra filosfal, inexata, fantasiosa, pretensamente potente, mas jogada no meio do caminho (uma possível referência dantesca que dramatizaria ainda mais as incertezas desses encontro e morte). Heidegger e sua *logos* perguntam para quê poetas, Różewicz replica a pergunta, traduzindo-a do alemão ao polonês, à língua massacrada pelo *Meister*. A resposta é uma morte por inteiro, uma morte impossível ao mestre e à palavra assassina, uma morte que fosse o cessar de todas as mortes.

### Morte por inteiro

Różewicz termina “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, após repetir uma vez mais o consagrado verso de Celan, com uma reflexão sobre a morte, não apenas a de Celan, mas a sua própria, enquanto poeta em tempo ruim/indigente (que deveria tomar o lugar dos deuses mortos, portanto): “No tempo que apareceu / num tempo ruim // depois da partida dos deuses / se vão os poetas // Sei que morro inteiro / e vem daí / o tenue consolo // que dá força para / durar além da poesia”. A reflexão toma um caráter melancólico, como é comum na poética tardia de Różewicz, segundo Świeściak. Os deuses já se foram, mas isto desde a poesia de Hölderlin e das reflexões de Friedrich Nietzsche e seus herdeiros (como o próprio Heidegger); os poetas agora estão também partindo pela ação da implacável mestra morte que reina na Alemanha. A memória ressentida é uma forma de resposta ao “para quê poetas?”, de Heidegger, uma resposta silenciosa e também silenciada pela ação do genocídio. Aos poetas, o último refúgio parece ser a poesia, com a qual Różewicz, todavia, não parece se satisfazer. Morte e poesia são os temas finais e também centrais de “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”. Ainda conforme Świeściak lemos:

É interessante que Celan, de quem Hans Georg Gadamer afirmou que não se pode interpretar sem a experiência com o divino, não teve forças para “existir fora da poesia”. Różewicz, por sua vez, encontrou esse poder, embora fosse difícil encontrar uma fundação estável do divino em sua poesia. E ele a encontrou no conceito de perda final, morte completa (incluindo a memória das gerações do porvir, porque “Sei que morro inteiro” é o inverso da ideia horaciana). Melancolia – um estado de especial sensibilidade para partir, de esperar pela própria morte prefigurada em mortes encontradas pelo caminho – se torna o espaço de encontro heroico na poesia tardia de Różewicz. É o encontro com sua própria ansiedade e sofrimento, mas também com o vazio da linguagem. Como Foucault diz, falar como um modo de escapar da morte já perdeu o sentido há algum tempo. O sujeito da poesia tardia de Różewicz não fala “contra a morte”, mas direciona

seu discurso a esta abstenção original (e final) (2014, p. 222, tradução nossa).

Como “falar contra a morte” perdeu o sentido em um mundo que ela governa, a abstenção e a poética entre silêncios se tornam possibilidades de criar alguma mensagem **em memória** do horror passado. Ao analisar a dor intrínseca à poesia de Celan, Mariana Camilo de Oliveira escreve em seu “A dor dorme com as palavras”, que “O silêncio é, talvez, uma das únicas formas de tornar a dor mais partilhável” (2011, p. 119), complementando posteriormente:

Um *silêncio que fala*: o conflito e a ambivalência desta ideia devem ser sustentados para não se reduzir a poesia celaniana ao fechamento obscuro e silencioso do hermetismo (do absolutamente incomunicável) ou à abertura dialógica e comunicativa de uma linguagem que pode abarcar[...] (OLIVEIRA, 2011, p. 137).

Esse “silêncio que fala” é o que resta ao “poeta em tempo indigente” encontrado tanto em Celan, quanto em Różewicz. O silêncio ou “obscuro”, é também uma espécie de *shibboleth*, como diria Jacques Derrida, em seu pelo *Shibboleth pour Paul Celan* (2005): uma palavra-passe só reconhecível por aqueles que também passaram pela dor e carregam as memórias do horror e do extermínio. Não um “para quê poetas?”, mas um **para quem poetas?** O apelo de Celan, ignorado por Heidegger, seguiu como um monumento estético ao filósofo<sup>12</sup>, incompreensível, calado. Assim como o filósofo se calou frente ao apelo do poeta, assim como a *logos* se calou frente à poesia do tempo indigente, a poesia não disse nada a quem não soube ouvir. Os deuses deixaram o mundo e os poetas deixaram o mundo daqueles que cultuaram a morte. A “morte por inteiro”, o cessar de toda morte — algo como a vida — surge como uma resposta à biopolítica nazista, que transforma, segundo Agamben, o mundo num “espaço sem povo”, habitado pelo *Muselman*, nem vivo, nem morto, antes uma gárgula invisível, uma ausência ambulante. Os poetas do tempo ruim não se rendem à biopolítica nazista e carregam em si o que resta de Auschwitz:

No conceito de resto, a aporia do testemunho coincide com a messiânica. Assim como o resto de Israel não é todo o povo, nem uma parcela dele, mas significa precisamente a impossibilidade, para o todo e para a parte, de coincidir consigo mesmos e entre eles; e

<sup>12</sup> “Heidegger mesmo, por exemplo, não pode ter lido o poema – a poética pensada incrustada nele – daquele jeito, ou de que forma ele poderia ter ficado tão agradecido que, de acordo com vários relatos, ele amava mostrar a seus visitantes sua cópia da edição limitada para bibliófilos?” (JORIS, 1988, tradução nossa)

assim como o tempo messiânico não é nem o tempo histórico, nem a eternidade, mas a separação que os divide; assim também o resto de Auschwitz – as testemunhas – não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles (AGAMBEN, 2008, p. 162).

**Para quem poetas**, afinal? O testemunho, a memória, o resto que deambula entre silêncios que falam, tudo isso se coloca em frente à palavra imperiosa, à *logos* que rejeita qualquer reconhecimento sobre seus mais tristes frutos<sup>13</sup>. A morte é um mestre a que os poetas não se curvam. Morrer por completo, inteiro, é deixar a sequência infinita de mortes de um mundo devastado de adoradores do esquecimento; é deixar o tempo que carrega a morte sem fim, a morte mestra, e não se render à dessubjetivação última da biopolítica dos *Lager* e de sua *logos*. Celan e Różewicz morrem por completo, pois encontraram o fazer (*poiesis*) que lembrava o tempo de vida. Foram poetas em tempos ruins. “*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” resta e fica para dizer. Różewicz tocou a poesia viva e encontrou refúgio nos versos do judeu Ancel, que já havia escrito, pouco antes de morrer, em uma “pressão de luz”<sup>14</sup>:

UMA VEZ, a morte corria solta,  
você se escondeu em mim.

EINMAL, der Tod hatte Zulauf,  
verbargst du dich in mir.

## Referências

AGAMBEN, G. **A potência do pensamento**: Ensaio e conferências. Traduzido por: Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz**. Traduzido por: Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

CELAN, P. **Die Gedichte**: Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

<sup>13</sup> É oportuno lembrar aqui uma passagem do texto “Heidegger e o nazismo”, de Giorgio Agamben: “O homem do nazismo partilha assim com o Ser-aí a assunção incondicionada da facticidade, a experiência de um ser sem essência que tem de ser apenas seus modos de ser. Isso significa, porém, que a proximidade entre o nazismo e a filosofia do século XX consiste precisamente no que faz a novidade e a atualidade desta em relação à tradição política. do Ocidente, com sua clara distinção entre essência e existência, direito e fato, *oikos* e *polis*. A dimensão que se abre nesse ponto é exatamente o oposto do que Arendt sempre entendeu como espaço público e esfera política. Compreende-se então por que a anedota sobre a raposa que construiu como covil uma armadilha talvez fosse para ela tão importante: ela não contém apenas uma indicação sobre a ontologia de Heidegger, mas é também uma parábola sobre o espaço político da modernidade.” (2015, p. 286)

<sup>14</sup> Tanto a tradução de Lichtzwang por “pressão de luz”, quanto a tradução do poema são de autoria de Adalberto Müller.

DERRIDA, J. **Sovereignities in Question: The poetics of Paul Celan**. New York: Fordham University Press, 2005.

HEIDEGGER, M. **Caminhos da Floresta**. Traduzido por: Irene Borges-Duarte (coord.) et. al. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HERBERT, Z.; MIŁOSZ, C.; RÓŻEWICZ, T.; SZYMBORSKA, W. **Quatro Poetas Poloneses**. Traduzido por: Henryk Siewierski e José Santiago Naud. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

JORRIS, P. **Celan / Heidegger: Translations at the Mountain of Death**. Disponível em: <<https://wings.buffalo.edu/epc/authors/joris/todtnauberg.html>>, acesso em 01/03/2018.

KOTHE, F. R. **Hermetismo e hermenêutica (Paul Celan - Poemas II)**. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1985.

MIŁOSZ, C. **O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições do nosso século**. Traduzido por: Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

\_\_\_\_\_. **The History of Polish Literature**. Berkeley: University of California Press, 1983.

MÜLLER, A. **Torre de Babel 1 – Paul Celan**. Revista Zunái, 2014. Disponível em: <<http://zunai.com.br/post/106405321983/torre-de-babel-1-paul-celan>>, acesso em 01/03/2019.

NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. Traduzido por: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2006.

OLIVEIRA, M. C. **A dor dorme com as palavras**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

OSBORN, J. **Tadeusz Różewicz: “pigtail”**, in RÓŻEWICZ, Tadeusz. **Selected Poems**. Traduzido por: Adam Czerniawski, Richard Sokoloski, Barbara Bogoczek e Tony Howard. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma — A questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. In.: Revista de Psicologia Clínica. Rio de Janeiro. v. 20, n. 1, 2008 p. 65-82. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05>>, acesso em 25/05/2019.

UBERTOWSKA, A. **Różewicz Celan**, in LAWATY, Andreas; ZYBURA, Marek (orgs.). **Tadeusz Różewicz und die Deutschen**. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003.

ŚWIEŚCIAK, A. **Melancholy in the Later Works of Tadeusz Różewicz**. Cracóvia: Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis, v. 9 n. 3, 2014, p. 209–225.

Recebido em 08 de março de 2019  
Aprovado em 12 de agosto de 2019

