

## **A POÉTICA DE HANS-GEORG GADAMER E A POESIA DE PAUL CELAN**

**Raquel Abi-Sâmara**

O reconhecimento internacional da obra do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002) *Verdade e método* – que fundamenta com forte originalidade a hermenêutica filosófica – tornou-a referência canônica nos cursos de filosofia e literatura, desde sua publicação em 1960. Esse prestígio, no entanto, não a isenta de apresentar opacidades, zonas de sombra que dificultam o manuseio de seu arcabouço conceitual. De que forma operacionalizar, por exemplo, conceitos tais como “fusão de horizontes”, “círculo hermenêutico” e “lógica de pergunta e resposta” na prática interpretativa de um texto poético?

Não é uma pergunta simples de ser respondida, dado o caráter difuso da obra. Como afirma Hans Ulrich Gumbrecht, em texto comemorativo do centésimo aniversário de Gadamer, o fato de *Verdade e método* não desenvolver uma doutrina com delimitações precisas interfere no reconhecimento e na efetividade de seus elementos em uma história da recepção. Para Gumbrecht, é difícil imaginar o que possa ter sido a teoria da literatura (*Literaturwissenschaft*) nas universidades de língua alemã antes da recepção da obra de Gadamer. No entanto, paradoxalmente, é ainda mais difícil compreender precisamente o efeito de Gadamer em nossa atividade acadêmica relacionada à literatura (GUMBRECHT, 2001, p. 107).

Interessado na ontologia existencial de Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer entende o ato de interpretar o mundo, em *Verdade e método*, como um componente central da existência humana. Seu lugar de intérprete seguramente não é o de um sujeito pesquisador face a um objeto literário. A interpretação do mundo e dos textos encontra-se, em oposição ao que preconiza a crítica do Esclarecimento, guiada por um pré-julgamento (*Vor-Urteil*). A tarefa do hermeneuta consiste em fundir horizontes – o horizonte do mundo passado (ou do texto analisado) com o horizonte do mundo presente (no qual se encontra o analista).

Dessa “fusão de horizontes” advém a compreensão. O sujeito que compreende o faz como *agente* de um acontecimento da tradição, dialogando com o texto, colocando-se “em jogo” com ele. Esse sujeito, definido por Gumbrecht como um “sujeito fraco”, é, em última instância, o sujeito das ciências humanas para Gadamer; na tarefa interpretativa, ele conta não somente com a razão pura como também com a formação (*Bildung*), o gosto e o juízo (GUMBRECHT, 2001, p. 111).

Ainda que difusa, a obra magna gadameriana, como se vê, não impede que nela se reconheça um projeto de construção, que nela se destaquem eixos estruturais em sua arquitetura hermenêutica como, por exemplo, o posicionamento e a ação do intérprete face ao texto literário. O que não fica claro no entanto é o *modus operandi* do intérprete, a práxis e operacionalização dessa hermenêutica filosófica. Como isso não pode ser examinado em *Verdade e método*, a leitura do livro *Quem sou eu, quem és tu?* Comentário ao ciclo de poemas ‘Hausto-Cristal’ de Paul Celan (GADAMER, 2005) constitui excelente oportunidade para se focalizar o próprio autor em ação, com seus próprios conceitos, no campo hermenêutico. Nesse livro, Gadamer comenta, um a um, os 21 poemas curtos e herméticos do ciclo de poemas “Hausto-Cristal” de Paul Celan. A análise gadameriana dos poemas de “Hausto-Cristal” torna-se assim exemplar quanto às estratégias hermenêuticas de Gadamer, à concretização do que ele entende por compreensão e também por poesia.

A partir dessas duas relevantes obras de Hans-Georg Gadamer (*Verdade e método* e *Quem sou eu, quem és tu?*), em que aborda a teoria e a prática hermenêutica, respectivamente, além de outros ensaios específicos do autor sobre poesia, o presente artigo busca delinear uma poética de Gadamer, e, mais especificamente, busca destacar uma singular e rica leitura de Gadamer para os poemas de Paul Celan.

## TEXTOS DE GADAMER SOBRE PAUL CELAN

Em ensaios escritos entre 1968 e 1991, Gadamer referiu-se várias vezes a Paul Celan, ora de modo ilustrativo, como faz em duas passagens de *Verdade e método*, ao levantar a problemática da hermenêutica frente a determinadas modalidades de linguagem, como por exemplo a poesia moderna e seu hermetismo, ora de modo específico, ao eleger a poesia celaniana como tema dos ensaios “Sentido e ocultamento do sentido em Paul Celan” (*Sinn und Sinnverhüllung bei Paul Celan*, 1975) e “Abordagem fenomenológica e semântica de Celan?” (*Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?*, 1991).

Se *Verdade e método* é por excelência a obra gadameriana recebida pelos leitores brasileiros, relembremos portanto, com breve contextualização, as duas referências que faz a Paul Celan. Em seguida, citemos outros ensaios gadamerianos posteriores a 1967 (ocasião do célebre encontro de Heidegger e Celan na Floresta Negra), que expressam o interesse do filósofo pelo poeta, com o objetivo de mapearmos as principais ocorrências de Celan na obra de Gadamer, revelando assim concepções poéticas do filósofo ainda pouco divulgadas para o público interessado na obra de Gadamer e também de Celan.

Embora Gadamer tenha se referido algumas vezes a *Quem sou Eu, quem és Tu?* como o “livrinho” (*Büchlein*) de comentários sobre a poesia de Celan, não se deve pensar que o diminutivo queira depreciar o valor que atribui ao próprio texto. Prova disso encontra-se na conclusão de sua auto apresentação, terminada em 1975, que inclui como último anexo de *Verdade e método*, volume II: nas linhas finais do último parágrafo, o filósofo menciona *Quem sou Eu, quem és Tu* como um dos dois trabalhos significativos que desenvolveu após a publicação do primeiro volume de *Verdade e método*.

A autonomia do texto poético, questão que percorre grande parte de seus ensaios, provoca, em sua recepção, uma mudança específica na relação hermenêutica básica de pergunta e resposta: “A recepção e interpretação da poesia parece implicar uma relação dialogal *sui generis*” (VM 2, 580). A explicação conceitual, como lembra Gadamer, não pode esgotar o conteúdo de uma produção poética. Outros modos de linguagem, segundo o autor, e não só o poético, alteram a dialética da pergunta, que sustenta o processo hermenêutico:

Refiro-me às diversas formas de linguagem religiosa, como a proclamação, a oração, o sermão, a bênção. Cito a “lenda” mítica, o texto jurídico e até a linguagem mais ou menos balbuciante da filosofia. Essas modalidades formam uma

problemática da hermenêutica aplicada, à qual dediquei-me cada vez mais desde a aparição de *Verdade e método I*. Penso ter-me aproximado do tema a partir de dois ângulos: meus estudos sobre Hegel, nos quais abordei o papel do elemento da linguagem na sua relação com o elemento lógico, e [a] poesia hermética moderna, que analisei em um comentário ao *Atemkristall* de Paul Celan. A relação entre filosofia e poesia ocupa o centro dessas investigações (VM 2: 580).

Em outro ensaio de *Verdade e método II*, intitulado “Texto e interpretação” (1984), Gadamer refere-se novamente à poesia de Celan. Uma vez alcançada a compreensão de um texto, o intérprete, acredita o filósofo, não teria outra função senão a de desaparecer. O discurso do intérprete não se constituiria propriamente em um texto, mas *serviria* ao texto. Esse discurso, ou linguagem mediadora, possui uma estrutura dialogal, e o “intermediador do discurso” seria uma espécie de “negociador”:

Creio que se dá uma relação muito parecida entre o texto e o leitor. Após superar o elemento estranho de um texto, ajudando assim o leitor a compreendê-lo, a retirada do intérprete não significa desaparecimento em sentido negativo. Significa antes sua entrada na comunicação, resolvendo assim a tensão entre o horizonte do texto e o horizonte do leitor. É o que chamo de  *fusão de horizontes*. Os horizontes separados como pontos de vista diferentes fundem-se num. Por isso a compreensão de um texto tende a integrar o leitor no que diz o texto. É justamente o texto que desaparece (VM 2: 405).

No entanto, nem todos os textos desaparecem ao serem compreendidos: é o caso do “fenômeno chamado *literatura*”. Os textos literários não podem ser entendidos como mera fixação de um discurso falado, pois dispõem de um *status* especial. Dada a auto apresentação (*Selbstpräsentation*) da palavra literária, sua interpretação não se reduz simplesmente a uma mediação entre enunciado e leitor: “(...) um texto literário exige estar presente em sua manifestação de linguagem e não somente cumprir sua função comunicativa. Não basta lê-lo, é preciso ouvi-lo, mesmo que só com o ouvido interior” (VM 2: 407).

Ouvem-se ressonâncias nas frases literárias – são relações de significado anexas, evocadas entre os significados principais, conferindo-lhes volume (*Volumen*), entenda-se: independência e corporalidade. Serão esses sentidos adicionais, produzidos muitas vezes em relação de oposição, que convertem um texto em literário? A questão, sem dúvida, é muito mais complexa. Como lembra Gadamer, palavras não necessariamente literárias também desfrutam de sentidos anexas ou independentes, como ocorre por exemplo no *jogo de palavras*, que acaba quebrando a univocidade de sentido do discurso como um todo. E ele analisa os diferentes efeitos do jogo de palavras em um discurso corrente e na poesia moderna, como a de Paul Celan:

O uso reiterado de jogos de palavras e trocadilhos nos irrita, porque rompe a unidade do discurso. O princípio desarticulador do jogo de palavras dificilmente será eficaz numa canção ou num poema lírico, ou seja, sempre que prevaleça a figuração melódica da linguagem. [...] é diferente o caso em que o discurso poético não origina o fluxo da narração, a desenvoltura do canto nem a representação dramática, mas se move conscientemente no jogo da reflexão, de cujos jogos especulativos faz parte a desarticulação de expectativas do discurso. O jogo de palavras pode exercer assim uma função fecunda numa lírica muito reflexiva. É o que ocorre na lírica hermética de Paul Celan (VM 2: 410-1).

Em ensaio de 1968 sobre Stefan George, Gadamer cita pela primeira vez, embora não se aprofunde, a poesia celaniana. Fala da força epigramática da linguagem do poeta que repercute em Gottfried Benn e Paul Celan (GW 9: 216). O interesse de Gadamer por sua poesia foi despertado em razão do célebre encontro de Celan com Heidegger na Floresta Negra, em 25 de julho de 1967, ocasião que leva o poeta a escrever “Todtnauberg”.

Com a leitura de “Todtnauberg”, Gadamer conclui o texto comemorativo dos 85 anos de Heidegger, em 1974. No parágrafo final, anterior à citação do poema, relata a visita de Paul Celan à aldeia de Todtnauberg, onde ficava a cabana do filósofo: “Pensemos: um judeu perseguido, um poeta, que não morava na Alemanha, e sim em Paris, mas um poeta alemão, arrisca-se, oprimido, a essa visita” (GW 3: 269). Comenta uma passagem do poema: associa os versos “Brenhas do bosque, solo irregular / Orquídea e orquídea, isoladas” à caminhada de Heidegger com Celan na relva próxima à cabana, “solitários, os dois – como as flores solitárias no caminho (‘orquídea e orquídea’)” (GW 3: 269).

Em “À sombra do niilismo” (*Im Schatten des Nihilismus*), ensaio de 1990, Paul Celan é comparado novamente a Gottfried Benn: “são os dois grandes poetas que, no período que sucedeu à Segunda Guerra, deram expressão ao sentimento de vida (*Lebensgefühl*) alemão, ao destino alemão, à posição instável entre fé e incredulidade, entre esperança e desespero” (GW 9: 368). A argumentação gadameriana de proximidade entre Benn e Celan não necessariamente convencerá o leitor. O poema de Benn, melodioso e harmônico, consiste em oito quadras rigorosamente regulares, de versos heptassílabos com rimas ABAB, CDCD, etc. E o que se lê nos versos de Celan produz efeitos marcadamente dissonantes – poema irregular, quebras inesperadas de linhas, sentido de difícil reconstrução, etc. Embora compartilhem de temática comum – niilismo, denegação de Deus apresentam “sentimentos de vida” ou gestos poéticos absolutamente diversos. A relação de Paul Celan com a linguagem é mais íntima e ao mesmo tempo mais estranhada do que a de Benn. Celan, como ele próprio expressa, “vai ao encontro da língua com a sua existência” (CELAN, 1996,

p. 34), e o resultado poético desse encontro é dissonante, enquanto Benn fala de coisas terríveis em seu poema de forma assumidamente melódica e harmoniosa, marcando clara dualidade entre vida e arte.

Outro poema celaniano analisado no mesmo ensaio é, novamente, “Todtnauberg”. Após descrição de elementos evocados no poema, como a cabana (onde por várias vezes Gadamer se hospedou) e o poço (junto ao qual repetidas vezes Gadamer se barbeou na companhia de Heidegger)<sup>1</sup> na Floresta Negra, Gadamer examina as estrofes finais, em que Celan fala dos caminhos de toras (*Knüppelpfade*) no brejo, semipercorridos:

É assim, de fato, nas altas montanhas. Os caminhos alagados no brejo tornam-se de certo modo viáveis por meio de toras. Fala-se dos caminhos de toras semipercorridos, o que quer dizer: onde não se atravessa e se é obrigado a retornar. São como trilhas perdidas (*Holzwege*). Há uma associação aqui com o fato de Heidegger não ter pretendido e nem conseguido dizer [ao poeta] uma “palavra vindoura” (*kommendes Wort*), uma “esperança, hoje” (...). Então, pode ser que o obscuro poeta não tenha experimentado nessa visita nenhuma transformação em esperança e clareza (GW 9: 377).

As observações de Gadamer sobre o poema “Todtnauberg”, embora apenas esboçadas aqui, revelam não somente seu interesse pelo diálogo entre realidade empírica (a visita de Celan a Heidegger) e linguagem poética, como também o diálogo entre filosofia e poesia (a palavra vindoura que o poeta espera do filósofo). Percebe-se, no entanto, que o enfoque histórico – a barbárie dos crimes de guerra contra os judeus, pouco mencionada embora não esquecida em seus ensaios – é preterido em favor da importância da palavra do filósofo (“entendida pelo poeta somente ao voltar para casa”, como consta no poema), da palavra vindoura de Heidegger, não dita a Celan, e não “daquilo que se calou entre os dois”<sup>2</sup>.

A poesia de Celan é privilegiada por Gadamer como *locus* perfeito para se discutir o problema do mutismo da modernidade, o que se verifica no ensaio “*Verstummen die Dichter?*” (“Calaram-se os poetas?”), escrito em 1970. Na lírica moderna, segundo Gadamer, em vez de se perguntar se os poetas se calaram, deve-se perguntar, como no caso dos poemas de Celan, se nossos ouvidos estão aguçados o suficiente

<sup>1</sup> Gadamer descreve detalhes sobre a cabana de Heidegger, a qual visitou diversas vezes, e a localização do poço evocado no poema de Celan (Cf. GW 9, p. 376).

<sup>2</sup> Referência à carta de Heidegger, de 30 de janeiro de 1968, em que agradece a Celan plaquete com o poema “Todtnauberg”. Nela se lê: “Desde então, calamos muitas coisas um ao outro” (Apud COSTA LIMA, 2000, p. 275).

para ouvi-los (GW 9: 363). Como se percebe, os versos celanianos provocam em Gadamer uma série de perguntas que poderiam continuar sendo enumeradas aqui. Mapeadas as ocorrências de Celan na obra de Gadamer, busquemos foco mais preciso. Pergunta-se: o que o filósofo entende por poesia moderna e, mais especificamente, como compreende a poética de Celan?

## A POÉTICA DE GADAMER

Apresentada a diferenciação, para Gadamer, entre linguagem cotidiana e linguagem poética, pretende-se destacar seu entendimento da poesia celaniana em perspectiva comparatista com as artes plásticas e a música modernas. A força gravitacional da palavra poética, a tendência à concentração e à condensação na música e na poesia modernas, assim como a dissonância musical e poética, questões levantadas pelo filósofo, remetem-nos à reflexão sobre as palavras compostas (*Komposita*) em Celan.

Para Gadamer, o auto esquecimento (*Selbstvergessenheit*) é o que diferencia fundamentalmente a linguagem cotidiana da linguagem poética. Em outros termos, na fala comunicativa, a palavra como tal sempre desaparece face ao objeto que evoca, ao referente, e é esse apagamento do significante (ou esse auto esquecimento da linguagem) que torna possível a compreensão. Os elementos formais de um discurso ou de um texto precisam ser esquecidos no ato da compreensão, devem neutralizar sua presença como se fossem diáfanos e sem espessura (GW 9: 362). A poesia, por sua vez, seria a *recordação da linguagem*, a recuperação da sua materialidade, de sua potência enunciativa.

Ao comparar as duas formas, Gadamer recorre frequentemente à metáfora de Paul Valéry: a palavra poética como a moeda de ouro – com o valor intrínseco à sua materialidade, e a palavra da linguagem cotidiana como papel-moeda, em que o valor é meramente simbólico. O texto poético, auto apresentativo, não se deixa apagar pela intenção significativa. É isso que Gadamer nomeia “texto eminente”: “uma configuração autônoma, consolidada sobre si mesma, que quer continuar sempre a ser lida, embora já tivesse sido compreendida” (GW 8: 289). A correspondência total entre som e sentido, segundo Gadamer, também faz com que o texto se torne eminente (GW 8: 291).

Como definir a eminência e a singular “recordação da linguagem” de um poeta como Paul Celan – judeu, de língua alemã, perseguido pelo regime nazista – que, como frequentemente é lembrado em ensaios



críticos<sup>3</sup>, compôs poemas em alemão: a língua assassina (*Mördersprache*) de seus pais? Escutemos o poeta:

Alcançável, próxima e não-perdida, uma coisa restou em meio das perdas: a língua. Ela, a língua, permaneceu não perdida, sim, apesar de tudo. Mas teve de atravessar o seu próprio vazio de respostas, o terrível emudecimento, as mil trevas do discurso que traz a morte (CELAN, 1983, p. 185-6).

Gadamer certamente não deixa de considerar a inscrição do Holocausto (ou, sob a ótica judaica, da *Shoah*) na poesia de Paul Celan, embora não privilegie esse enfoque:

O que a mensagem de Celan expressa tem sua gravidade própria e certamente também seu apogeu dramático nas atemoridades dos crimes cometidos na Segunda Guerra Mundial. Mas, do ponto de vista histórico-formal e filosófico-artístico, tem igualmente sua preparação já desde o começo deste século (GW 9: 379).

As análises comparadas que Gadamer faz da obra de Celan, relativamente às artes plásticas e à música modernas, não são infrequentes. A revolução da pintura moderna nas primeiras décadas do século 20 e as invenções revolucionárias similares que ocorreram na teoria e na prática musical na mesma época irão preparar e possibilitar a poesia celaniana. A desintegração de formas no cubismo e a simultaneidade de múltiplas perspectivas, exemplificadas com os retratos de Picasso, são para Gadamer como um corpo estilhaçado em centenas de fragmentos que fazem com que nosso olhar, acostumado ao figurativismo clássico, passe a reconstituir e atribuir aos fragmentos semânticos da arte moderna, após uma reeducação da sensibilidade, o sentido do conjunto.

Essa reconstrução semântica – das frações à unidade da obra – é exigida igualmente na leitura de Celan, acredita Gadamer. Ao examinar, no mesmo ensaio, poema celaniano em que a primeira estrofe constituiu-se de três frases imperativas, aparentemente desconexas (“Não age por antecipação, / não transmite, / entra”), dirigidas a um “tu” indefinido (é um recurso recorrente em Celan iniciar poemas com o uso do imperativo), comenta:

---

<sup>3</sup> Lembre-se, por exemplo, do livro de Theo Buck: *Muttersprache. Mördersprache* (Língua materna. Língua assassina). Cf. BUCK, Theo. *Muttersprache. Mördersprache*. Celan Studien I. Aachen: Rimbaud, 1993.



Os fragmentos de sentido subitamente reconhecidos em um retrato de Picasso – um nariz, alguns lábios ou um olho – são como o imperativo no começo do poema. Após serem identificados, inicia-se a busca formal de diversas camadas desse conjunto fracionado, até que se tenha diante dos olhos um conjunto estruturado em si e monumentalmente formado por meio dessa estruturação (GW 9: 380).

Há certa impropriedade na comparação da poesia de Celan com os retratos de Picasso, pois a técnica cubista do pintor, desenvolvida a partir de linhas e planos, apresenta elementos figurativos sob vários pontos de vista, isto é, perspectivas simultâneas de um objeto; a busca de orientação do poeta é mais urgente (ou mais angustiada) do que qualquer lógica ou pesquisa de fragmentação ou desdobramento de planos: o poeta está sempre em busca de um lugar, ou de lugares, “à luz da utopia”, como diz no discurso “O meridiano”, “procurando no atlas, com um dedo muito impreciso, pois inquieto” (CELAN, 1983, p. 202), lugares (ou pontos de vista) que não existem, mas que deveriam existir. O poeta expressa a demanda por um além de que a realidade não pode dar suporte.

A desconexão aparente de frases imperativas no poema celaniano pode ser melhor comparada à arte surrealista, em que a lógica do sonho e do inconsciente prevalecem sobre qualquer lógica espacial. Os comandos, desarticulados entre si, nos versos, podem ser entendidos como imagens de campos semânticos díspares reunidas em conjunto menos estruturado espacialmente do que os retratos cubistas de Picasso. No entanto, soa também inadequada a associação da poesia de Celan, num sentido amplo, com obras surrealistas, pois, embora frequentemente apareçam unidas em seus poemas palavras radicalmente heterogêneas (tomemos alguns exemplos de *Hausto-Cristal*: pinça + têmporas; canção + madeira; espelho + feridas; hausto + cristal), um dos princípios que norteiam a poética surrealista, há um veio existencial em sua poesia que raramente permitiria que ela fosse lida em associação direta com o automatismo do inconsciente preconizado pelo surrealismo. Vejamos o que Celan diz da arte de escrever poemas, em discurso proferido ao receber o prêmio literário de Bremen, em 1958: “São os esforços de quem (...) vai ao encontro da língua com a sua existência, ferido de realidade e buscando por ela” (CELAN, 1983, p. 186).

Vale lembrar que o poeta participou, de 1945 a 1947, do círculo de autores e artistas surrealistas em Bucareste. A vanguarda romena, mais do que outros grupos europeus, esteve em contato direto e constante

com os protagonistas do movimento internacional – o grupo fundador parisiense<sup>4</sup>. No final de 1947, Celan mudou-se para Viena (onde morou até 1948 – antes de ir definitivamente para Paris), tendo participado também, junto com Edgar Jené, do curto florescimento do Surrealismo vienense. Na ocasião, foi publicado seu primeiro livro, *Der Sand aus den Urnen* (Areia das urnas, 1948). Nesse livro, em particular, encontram-se motivos surrealistas, como por exemplo no poema *Erinnerung an Frankreich* (Recordação da França), onde fala do vizinho *Monsieur Le Songe* – que seria a personificação do “sonho”. Vale lembrar que Celan escreveu “Edgar Jené e o sonho do sonho” para o catálogo de exposição do artista, texto que acompanhava 30 pinturas. Bárbara Wiedermann, em ensaio sobre as publicações surrealistas em Viena, comenta que Celan, em carta ao amigo e mentor de Bucareste Margul-Sperber, não se refere com tanto entusiasmo à vanguarda vienense, e cita trecho da carta em que o poeta descreve, com ironia, sua relação com o movimento:

Ele [Jené] é aqui, digamos, o “papa” do surrealismo, e eu, apenas seu cardeal único, mais influente. No entanto, eu lhe disse, profeticamente, que seu superior, São Pedro, isto é, André Breton, certamente não o reconhecerá como seu preposto em Viena, e muito menos a mim, que fiz coisas tão condenáveis, como, por exemplo, rimas (*Fremde Nähe*, p.127).

A partir de 1950, Celan recusou veementemente a vinculação de sua obra ao Surrealismo (GOßENS, 2001, p. 70).

Ainda no que se refere à aproximação da poesia com as artes plásticas, Gadamer não se limita expressamente à bidimensionalidade dos quadros. Em *“Philosophie und Literatur”* (1981), diz que o poema, em oposição à gramática e à sintaxe que regulam o “uso” da linguagem, cria espaço para a força gravitacional das palavras:

A encarnação (*Inkarnation*) poética do sentido na linguagem não precisa se adaptar à unidimensionalidade das coerências argumentativas ou encadeamentos lógicos. O efeito de plurilocalização (*Vielstelligkeit*) de cada palavra confere ao poema – assim como Celan definiu uma vez – a terceira dimensão (GW 8: 253-4).

A leitura de um poema, considera Gadamer, convida a que se o associe não tanto a desenhos quanto a esculturas, e até mesmo a espaços sonoros

---

<sup>4</sup> Entre os artistas romenos ligados à vanguarda surrealista, encontram-se, entre outros: Tristan Tzara, Marcel Janco, Constantin Brancusi, Victor Brauner e Gherasim Luca (GOßENS, 2001, p. 67).

pluridimensionais da música. “Há uma reciprocidade”, afirma, “entre a singularidade da manifestação sonora e a polifonia, que agrega à palavra isolada todo um sistema de referências e nos revela o conjunto como uma trama única” (GW 8: 254).

A gravitação da palavra poética, quase sempre mencionada pelo filósofo junto com a *poésie pure* de Mallarmé, é em seguida examinada em relação à revolução modernista na música:

Uma palavra irradia, desenvolve poderes gramaticais e semânticos. Um grupo de palavras irradia e desenvolve poderes sintáticos. Se se quiser nomear esse princípio que é trabalhado aqui, se se quiser compreender a unidade especial do conjunto, então ele poderia ser chamado de princípio da dissonância harmônica (*Prinzip der harmonischen Dissonanz*). Ao contrário das formas habituais mais antigas da poesia, que contêm muito do brilho retórico, as dissonâncias alcançam aqui até os elementos da composição e desfazem unidades de palavras. Em uma e mesma palavra: “soa em discordância” (*klingt es auseinander*). [...] Soar em discordância significa dissonância (*Auseinanderklingen heißt Dissonanz*) (GW 9: 378).

Antes de comentar a relação da palavra poética com a dissonância musical, um breve parêntese sobre a circularidade da compreensão subjacente à fala gadameriana. Embora compreenda o poema a partir de terminologia e conceito modernos, diga-se, o poema como constelação de palavras – uma menção à *poésie pure* de Mallarmé – Gadamer não dispensa a regra hermenêutica, procedente da antiga retórica, da circularidade da compreensão (VM 1: 436). Quando se refere à irradiação da palavra e, a seguir, à irradiação de um grupo de palavras para o entendimento da unidade especial do conjunto, não deixa de se assemelhar à explicação de Schleiermacher ao movimento da compreensão: “(...) assim como a palavra está para a frase, e a frase particular para a sua articulação mais próxima, e esta para a obra mesma, como um elemento em relação a um conjunto e uma parte ao todo, assim, por sua vez, cada discurso e cada obra escrita é um particular que apenas pode ser compreendido completamente a partir de um todo ainda maior” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 53). O que Gadamer, no entanto, acrescenta a essa circularidade é o reconhecimento da força relacional entre as palavras que, na poesia moderna, tem precedência sobre as regras gramaticais e sintáticas, ou seja, a palavra não está tanto para a frase, como explica o hermeneuta romântico – a palavra está para a palavra. Como afirma Gadamer, no ensaio “*Von der Wahrheit des Wortes*” (“Sobre a verdade da palavra”, 1971), ao se referir novamente à *poésie pure*: “a palavra fala como palavra” (GW 8: 49).

E, retomando a relação entre música e poesia modernas, cabe a pergunta: em termos práticos, que relações haveria entre o “princípio da dissonância harmônica” e a poesia de Paul Celan? O comentário de Gadamer ao analisar um poema críptico de Celan explicita:

O poema reflete a grande mudança no sentido da supressão e da concentração, e com isso também da condensação, que conhecemos de forma semelhante na música moderna desde Schönberg e Webern. Essas características impregnaram fortemente a lírica alemã do pós-guerra – não apenas porque a lírica alemã fala em uma língua que só é alcançada, pelo que sei, em termos de liberdade de colocação das palavras, pelo grego clássico. A língua alemã possibilita ao verso lírico peculiar concentração. As expressões de funções sintáticas da fala, os meios retóricos e prosaicos que dão unidade lógica à fala são quase totalmente eliminados. O poema confia unicamente na atração gravitacional das palavras (GW 9: 371).

Peças dodecafônicas extraordinariamente curtas de Schönberg e Anton von Webern, recebidas como novidade provocadora, sustentavam, segundo Gadamer, em sua forma compacta, uma irradiação enérgica própria. Nelas percebe-se certa espessura (*Dickicht*) de dissonâncias que raramente prometem alguma harmonia (GW 9: 380). Dos versos efetivamente condensados e concentrados de Paul Celan, igualmente pouco se espera em termos de soluções sonoras ou semânticas harmônicas ou de fácil assimilação. Retomemos o “princípio da dissonância harmônica” de Gadamer – que, conforme afirma, embora não desenvolva, afeta até mesmo os elementos da composição poética – para avaliar aquilo que consideramos verdadeiras dissonâncias ou nós hermenêuticos na poesia celaniana: as palavras compostas não dicionarizadas. Muitas vezes, uma palavra composta constitui um verso inteiro em Celan – verso, claro, sumariamente concentrado, e bastante difícil, como por exemplo a composição *Schläfenzange*, que traduzi por “pinça de têmporas”, um dos poemas do ciclo “Hausto-Cristal” (GADAMER, 2005, p. 109). Por ora, seria interessante comentar a justaposição inesperada das palavras *Schläfen* (têmporas) e *Zange* (fórceps, pinça). Em termos estritamente linguísticos, a composição *Schläfenzange* não provoca estranheza, pois está de acordo com as normas do idioma alemão para a formação de palavras compostas (*Wortbildung*). Nessa área específica, o alemão, muito mais do que a língua portuguesa, apresenta enorme plasticidade – desde que as regras para a junção de vocábulos sejam seguidas, não há restrições de composição. Um dos motivos da singular condensação, mencionada por Gadamer, na poesia alemã, consiste, no nosso entender, na liberdade da formação de palavras compostas, o que é verificável na poesia de Celan. Dado o elevado grau de heterogeneidade das imagens “pinça” e “têmporas”, sua justaposição não

deixa de ser abrupta e dissonante, dificultando inclusive a imaginação de possíveis referentes e significados. Em termos gadamerianos, a composição “soa em discordância” (*klingt auseinander*). Será que no caso de *Schläfenzange*, em que os elementos da composição, em vez de exercerem atração mútua, parecem se repelir em uma justaposição instável e nervosa, deve se pensar ainda em força gravitacional da palavra poética?

Em vários ensaios, Gadamer associa a poesia de Celan aos experimentos revolucionários da arte moderna no campo plástico, musical ou poético – daí a recorrente referência à poesia de Mallarmé. Na sequência do curto comentário sobre o poema *Todtnauberg*, após identificar seus elementos empíricos – a cabana de Heidegger na Floresta Negra, o livro de hóspedes em que Celan deixou uma inscrição significativa<sup>5</sup>, o poço com a estrela esculpida, o caminho de toras etc. – Gadamer diz que o texto, como descrição (*Schilderung*)<sup>6</sup> da visita que ocorreu realmente a Todtnauberg, não é o único – há vários outros poemas de circunstância (*situationsgebundene Gedichte*) na obra de Celan (GW 9: 378). De fato, não são raras as marcas empíricas – datas ou acontecimentos históricos – em vários poemas herméticos de Celan, que, quando identificadas, proporcionam, sem dúvida, valiosas entradas interpretativas.<sup>7</sup> E é exatamente esse aspecto empírico presente em sua poesia o que a diferencia, no ponto de vista gadameriano, da poesia de Mallarmé:

Em seu discurso do Prêmio Büchner, ele [Celan] diferenciou seus próprios poemas, precisamente por causa dessa referência “existencial”, da poética simbolista de Mallarmé. Isso não é no entanto um convite à pesquisa bibliográfica. Também essa circunstancialidade, que empresta ao poema algo de ocasional e parece exigir preenchimento por meio do conhecimento de ocasiões específicas, elevou-se, na verdade, a uma esfera do significativo e do verdadeiro, fazendo com que o poema se tornasse um autêntico poema. Um poema que fala a todos nós (GW 9: 378).

<sup>5</sup> A inscrição, traduzida por Luiz Costa Lima: “No livro da cabana, com o olhar sobre a estrela do poço, com a esperança, no coração, de uma palavra por vir” (COSTA LIMA: 271).

<sup>6</sup> O entedimento do poema como “descritivo” é bastante infeliz. Basta que se lembre que não foi um encontro qualquer. Foi o encontro de um poeta judeu (que havia sofrido as atrocidades do regime nazista) com o mais eminente filósofo alemão na época (conivente com o regime por alguns anos, tendo assumido em 1933 a reitoria da Universidade de Freiburg). Sobre sua atuação como reitor e as repercussões de seu primeiro discurso no cargo, em maio de 1927, conferir SAFRANSKI: 2000, pp 297-313.

<sup>7</sup> É o caso do poema “*Du liegst*” (“Tu jazes”, in GADAMER, 2005, p. 153-4) do ciclo “Hausto-Cristal”, em cuja interpretação Gadamer questiona a necessidade de informações exteriores ao texto para sua compreensão.

Para concluir o que se apresenta em linhas gerais sobre a poética de Gadamer e seu entendimento da poesia celaniana, e antes de prosseguir em abordagens específicas do livro *Wer bin Ich, wer bist Du?*, citemos uma passagem do ensaio “*Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute*” (“Fim da arte? Sobre a doutrina hegeliana do caráter pretérito da arte à anti-arte dos dias atuais”, de 1985) a respeito da poética de Celan, “cuja força figurativa” (*gestalterische Kraft*), segundo Gadamer, “se consumiu formalmente em sua tarefa”:

a tarefa de deixar surgir dos fragmentos de sentido, dos fragmentos de sons, que se encontram como ruínas ao lado uns dos outros, algo como uma música, um novo jogo de relações (*Ineinanderspiel*) entre coisas incompatíveis (GW 8: 213).

## A VERDADE DA PALAVRA POÉTICA

Poesia e filosofia, ora próximas, ora distantes, encontram-se na origem do pensamento ocidental e a relação entre poesia e verdade constitui tradição temática na filosofia alemã. Em vários momentos o pensamento filosófico alemão parece querer se inscrever como herdeiro da tradição filosófica grega, como uma continuidade do pensamento pré-socrático, em que ser e pensar constituíam um mesmo movimento criador e ainda não haviam sido separados. Reflexões sobre unidade/cisão, entre conceitos e imagens (entendendo-se conceitos como resultantes do pensamento filosófico e imagens como matéria-prima e nobre da arte de compor em versos), estão presentes, sob denominações diversas, em Goethe, Schlegel e os primeiros românticos alemães, assim como em Nietzsche e Heidegger. Sob esse aspecto, a tradição alemã predominante conflita com a famosa passagem de *A República*, em que Platão desenvolve uma ordem ideal para o Estado e seu programa de educação, estabelecendo a desarmonia entre poesia e filosofia, chegando mesmo a expulsar a primeira da sociedade organizada pela segunda.

Na filosofia moderna, como afirma Benedito Nunes, o interesse pela poesia e pela arte prosperou a partir de Kant, interesse “pela poesia como meio de conhecimento”. E o Romantismo, por sua vez, concebeu a associação entre o filosófico e o poético de modo peculiar, ao ver na intuição lírica um caminho que levava o eu a entrar em contato com a natureza e a verdade das coisas.

A questão do conteúdo de verdade da palavra poética é desenvolvida por Gadamer em ensaios escritos entre 1971 e 1986. Para o hermeneuta, a linguagem poética tem uma relação especial e totalmente própria com a verdade: “O que significa ‘verdade’ ali onde uma configuração linguística cortou todas as conexões com uma realidade normativa e se completa em si mesma? (...) Um texto poético diz o verdadeiro e o falso sem distingui-los entre si. Ele é ‘verdadeiro’ a seu modo” (GW 8: 292).

A verdade, segundo Gadamer, não se encontra somente naquilo que é deduzido e assegurado metodicamente: a compreensão do mundo na arte e na literatura envolve também a noção de verdade e a verdade das ciências humanas é medida por outros critérios que os das ciências naturais. Não se trata do domínio de um objeto; o objetivo é muito mais, segundo Gadamer, a “participação no sentido” – a exploração de sentido nas múltiplas manifestações da vida humana.

Como lembra Gadamer no ensaio “Die Aktualität des Schönen” (A atualidade do Belo), a poesia hermética sempre despertou especial interesse dos filósofos porque ali, onde nenhum outro compreende, o filósofo parece ser chamado: “a poesia de nosso tempo está de fato na fronteira do compreensível” (GW 8: 100). É exatamente o hermetismo, a posição-limite entre o compreensível e o críptico da poesia de Paul Celan que instiga Gadamer a comentá-la e nela buscar o seu conteúdo de verdade.

Como observa Gadamer em outro ensaio, “Filosofia e poesia” (“*Philosophie und Poesie*”), desde Herder e os românticos alemães vigora uma proximidade enigmática entre filosofar e poetar. A mesma constatação, numa outra clave, é reinterpretaada por Heidegger:

Segundo “A origem da obra de arte” (Heidegger), a arte é um *acontecer* da verdade, o que sugere um retorno à tradição do classicismo, que harmonizou a arte com a verdade, através da bela imitação da natureza, ou uma retomada da intuição romântica, que igualou o belo artístico e a verdade, mas tanto num caso como no outro, admite-se que a arte expressa a verdade, racional para os clássicos, supra-racional para os românticos, mas não que seja o seu *acontecer* (NUNES, 1999, p. 20-1).

Não tem sido estranho à maioria dos comentaristas a presença do léxico heideggeriano nas reflexões de Celan sobre a poesia. *Ereignis* (acontecimento), *Bewegung* (movimento), *Unterwegssein* (ser a caminho), termos usados por Heidegger para esclarecer a questão do pensamento surgem aqui e ali nas postulações celanianas a exemplo do que acontece em seu discurso de Bremen. Assim como Heidegger, em *Holzwege*, mostra que a poesia está “a caminho” da verdade na linguagem, Celan naquele discurso diz que o poema, como uma mensagem na garrafa, está



“a caminho” – tem um rumo (CELAN, 1983, p. 186. “*Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu*”).

## GADAMER: LEITOR DE CELAN. ABORDAGEM DE UM *OUTSIDER*?

Em conversa com Hans-Georg Gadamer, na ocasião em que o entrevistei em sua casa, em Heidelberg, indaguei sobre o que achava da interpretação de Heidegger sobre Hölderlin, ao que ele me respondeu que não se tratava de interpretação mas sim de filosofia o que Heidegger escrevera sobre o poeta, e disse ter expressado isso algumas vezes ao filósofo. Pergunta-se aqui: os comentários gadamerianos sobre os poemas de Celan seriam também filosofia? Que tipo de abordagem Gadamer faz de “Hausto-Cristal”?

Na abertura do ensaio “Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?” (Abordagem fenomenológica e semântica na poesia de Celan?), de 1991, Gadamer narra sua participação em colóquio sobre Paul Celan, realizado em Heidelberg em 1987, dizendo que se encontrava no papel de leitor e apreciador (*Liebhaber*) do poeta: “No círculo de germanistas, com seus métodos científicos para dominar o difícil poeta, me mantive como um *outsider*, aquele que almeja apenas fazer com que os poemas que o tocam e que lhe dizem alguma coisa possam continuar a ser sempre reconstruídos” (GW 9: 461). Sua análise, embora não científica, consiste na finalidade última, acredita o filósofo, de qualquer abordagem científica relativa à arte (GW 9: 461). Gadamer assim define seu procedimento interpretativo face aos poemas de Celan:

Não procuro um “método hermenêutico”. De fato, não sei realmente o que seria um método como esse. Procuro apenas tornar consciente o que faz fundamentalmente todo leitor. E também não prefiro, digamos, um método fenomenológico a um método semântico. Certamente o aspecto semântico dos textos de Celan é especialmente importante (GW 9: 461).

Se não há um método hermenêutico para Gadamer, existem ao menos determinados princípios hermenêuticos que orientam sua leitura de *Atemkristall*. No início da análise do poema “Caminhos nas dobras-de-sombras”, explicita: “Seguindo o princípio hermenêutico, começarei pelo verso final, que contém o acento. É nele que se encontra, parece evidente, o núcleo deste poema curto” (GADAMER, 2005, p. 101). A lógica de pergunta e resposta que, para Gadamer, estrutura o fenômeno da compreensão (VM 1: 544), consiste em outro princípio hermenêutico dominante em

sua leitura de Paul Celan. Seus comentários são fartamente pontuados por perguntas, ora respondidas ao longo do texto, ora inseridas de modo a sugerir apenas outros horizontes interpretativos. E, frequentemente, o filósofo encerra a interpretação dos poemas com a colocação de uma série de perguntas: conclui deixando suas ideias em aberto, prontas para a continuidade do diálogo.

Conforme Gadamer, para que um texto transmitido se converta em objeto da interpretação é necessário antes de mais nada que formule ao intérprete uma pergunta (VM 1: 544). Os poemas de Celan, no caso, colocam a Gadamer a questão: “Quem sou eu, quem és tu?”, que não só dá título ao livro como também estrutura a abordagem poética. No entanto, por não serem textos meramente informativos, os poemas não se convertem simplesmente em objeto para o intérprete mas sim num evento de auto apresentação. O que se percebe no comentário gadameriano é uma abordagem dialógica dos poemas, que vão ganhando unidade de sentido à medida que o intérprete entra “em jogo” com eles. Entrar “em jogo” significa dialogar com o texto e construir seu sentido, partindo de seus aspectos familiares para iluminar o que nele se apresenta como estranho ou obscuro. Em muitos casos, como reconhece o próprio Gadamer, em seu papel de leitor, “decifrou apenas algumas passagens e fez vagas conjeturas sobre como completar as lacunas de sua compreensão (e não a do texto)”.

À procura da unidade de sentido do poema, ainda que ciente de não se tratar de um sentido unívoco ou completo, o filósofo acaba buscando por vezes sentido maior, o que se exemplifica com sua interpretação de “Tu podes” (*Du darfst*), primeiro da série “Hausto-Cristal”. Os elementos do poema são: um enunciador que dirige a fala a um “tu”, conjeturando que o receba com neve; sempre que o “eu” percorre o verão, o faz ao lado de uma amoreira, continuamente acompanhado do grito de sua folha mais jovem. A interpretação gadameriana parte de considerações tais como similaridades, contrastes internos do poema e análise vocabular. Aponta contrastes: a presença da neve no verão, o acolhimento do enunciador por algo que não acolhe, a neve.

O exposto conhecimento da consciência linguística do poeta incentiva Gadamer a decompor semanticamente a palavra “amoreira” (*Maulbeerbaum*), tornando-a articulação central de sua análise. Essas primeiras considerações, digamos, “materiais” conduzem a interpretação a um nível extramaterial, metafísico. A amoreira, entendida por Gadamer como “símbolo da sede insaciável de vida”, remete à vida, à sede de vida, à vida em excesso, à angústia de vida. A neve é identificada ao “ser silencioso depois de muitas palavras”, à mudança de ar, à “experiência sensível do momento silencioso, imóvel, entre inspirar e expirar. O “tu” é igualado ao

Outro que seria sempre o mesmo. A disposição do “eu” de aceitação do Outro/mesmo seria a “disposição para morte”. Ao final do comentário sobre “Tu podes”, o filósofo escreve genericamente sobre os textos do ciclo:

Os poemas da sequência são na verdade tão silenciosos e quase imperceptíveis como uma mudança de ar. Dão testemunho de uma “última angústia de vida e ao mesmo tempo apresentam sua solução, ou melhor, não uma solução, mas sua ascensão à forma fixa da linguagem. Ouvem-se esses poemas quando se ouve o silêncio profundo do inverno, que tudo envolve. Alguma coisa, a mais silenciosa, torna-se cristal, a menor coisa, a mais leve e ao mesmo tempo a mais precisa: a palavra verdadeira (GADAMER, 2005, p. 74).

Ao identificar os poemas de “Hausto-Cristal” com a “palavra verdadeira”, o hermenêuta imprime uma dimensão metafísica aos poemas celanianos. Neles, ser e linguagem são aproximados, até mesmo confundidos, remetendo assim à célebre e polêmica frase de Hans-Georg Gadamer: “O Ser que pode ser compreendido é linguagem” (VM 1: 687). Destacar aqui uma vertente filosófica no comentário gadameriano de “Tu podes” não significa, no entanto, que todos os poemas do ciclo “Hausto-Cristal” tenham sido abordados sob essa perspectiva. Fundamentalmente, o comentário de Gadamer focaliza a relação instável entre o “eu” e o “tu” – relação de intimidade mediada pela estranheza – nos textos de Celan, nesses textos que, como uma “mensagem na garrafa”, nos interceptam e, ainda assim, não os encontramos.

## O QUE DEVE SABER O LEITOR?

Paul Celan, enquanto *poeta doctus*, como afirma o próprio Gadamer, possuía um saber técnico incomum. Termos especializados dos diversos domínios do conhecimento como medicina, botânica e geologia são enredados em seus poemas. Mesmo ciente disso, o filósofo leu e interpretou os poemas de “Hausto-Cristal” sem o uso de dicionário, contando raras vezes com informações suplementares relativas à tradição religiosa judaica e à mística da Cabala, que pouco conhecia, apesar de admiti-las como fonte de inspiração poética em Celan. Gadamer seguiu o conselho do poeta: ler e reler sempre os poemas, o que resultará em sua compreensão. Importa ressaltar que, como vai se referir no posfácio da segunda edição de *Wer bin Ich und wer bist Du?* (1986), o conhecimento de termos geológicos adquiridos após a publicação da primeira edição o levou a reformular radicalmente a interpretação de um poema do ciclo, “Riscos de falhas” (*Harnischstriemen*).

O filósofo reconhece que, se quisesse interpretar poemas de Celan posteriores a 1965, teria de ampliar seus conhecimentos científicos e culturais: “Mesmo na série de poemas que se segue a “Hausto-Cristal”, em *Mudança de ar (Atemwende)*, eu teria certamente necessidade de alargar meu saber até mesmo para passar com sucesso pelo primeiro nível, o nível semântico. Graças à escolha de “Hausto-Cristal”, pude de certo modo me orientar sem qualquer ajuda erudita” (GADAMER, 2005, p. 162).

Gadamer acredita que o fato de não dominar suficientemente a tradição e o misticismo judaicos não o impediu de compreender os poemas celanianos, e reforça que conhecimentos específicos do judaísmo na Europa oriental não garantem necessariamente interpretações convincentes. O filósofo refere-se à leitura de Celan por um intérprete que tem “as chaves da tradição judaica”, Otto Pöggeler, e que nem por isso o convence ao abordar problemas retóricos na lírica de Celan (GW 9: 467-8).

## EU E TU

Nos poemas de “Hausto-Cristal”, Paul Celan funde e desfunde as pessoas envolvidas na enunciação, tornando-as muitas vezes – “eu” e “tu” – indistintos entre si. O escopo de Gadamer não consiste na busca de identidade dessas pessoas do discurso, e sim na relação de simultânea intimidade e estranhamento entre elas. Isso contribui para a construção de uma intrigante poesia que se aproxima cada vez mais de um mutismo, ao mesmo tempo em que continua a caminho, dirigindo-se a nós. Muitas vezes essa relação revela, para Gadamer, a teoria do *deus absconditus* na obra de Celan. Ao interpretar o poema “Diante do teu rosto tardio”, observa o autor: “Se este Tu traz o rosto do próximo ou aquele, inteiramente outro, do divino, o que se enuncia aqui é que, com toda a intimidade entre os dois, eles se tornam cada vez mais conscientes da distância entre eles” (GADAMER, 2005, p. 93). No ensaio “Im Schatten des Nihilismus” (À sombra do niilismo), o filósofo também comenta sobre o “eu” e o “tu” nos poemas celanianos:

Em Celan, nunca se pode dizer corretamente – na verdade isso é válido para todo poeta lírico verdadeiro – quem é o “eu” do poema. O poeta não fala apenas de si mesmo, e por isso é um poema. Eu, como leitor, não posso me diferenciar dele, como locutor. Trata-se de um poema, pois este “eu” somos todos nós. O que é então o “tu” para este “eu”? (...) Certamente estamos acostumados a dizer “tu” para nós mesmos, e não seria impossível, sob o ponto de vista puramente gramatical e sintático, ler o conjunto como um monólogo hermético. Alguém é abordado e alguém responde, e ambos podem ser uma só e mesma pessoa. A princípio, esta questão está em aberto (GW 9: 373).

A título de ilustração, destaquemos um verso e um trecho de fala de Celan, em que expressa a relação eu-tu e indica a relevância do “tu” em sua poesia. No poema “Elogio da distância” (“Lob der Ferne”), do livro *Papoula e memória* (1952), Paul Celan escreve: “Sou tu quando sou eu” – *ich bin du, wenn ich ich bin* (CELAN, 1983, p. 56). É o verso que aborda mais diretamente em sua obra a relação de identidade, e no caso, de identidade absoluta, entre as duas pessoas poéticas. Curiosamente, essa fusão acontece em um poema intitulado “elogio da distância” – nele, o “eu”, que é “tu”, abre-se para uma discussão ampla sobre a relação entre arte e subjetividade, apontada pelo poeta em seu discurso “O Meridiano” (1960), quando afirma: “Arte provoca um distanciamento do Eu” (CELAN, 1996, p. 51). A frase certamente não deve ser um parâmetro exclusivo de entendimento do que sejam “tu” e “eu” em outros poemas.

Em outro discurso, proferido em Bremen 1958, o poeta dimensiona o lugar, ou a importância do “tu” no caminho de realização da poesia:

O poema, sendo como é uma forma de manifestação da linguagem e, por conseguinte, na sua essência, dialógico, pode ser uma mensagem na garrafa, lançada ao mar na convicção – decerto nem sempre muito esperanças – de um dia ir dar a alguma praia, talvez a uma praia do coração. Também neste sentido os poemas estão a caminho – têm um rumo.

Para onde? Em direção a algo de aberto, de ocupável, talvez a um tu apostrofável, a uma realidade apostrofável. Penso que, para o poema, o que conta são essas realidades (CELAN, 1996, p. 51).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hans-Georg Gadamer abre uma nova e instigante perspectiva de leitura e de entendimento da poesia de Paul Celan ao analisá-la a partir da relação dialógica entre “eu” e “tu”, e ainda aponta caminhos dessa poesia que merecem continuar sendo explorados, ao associá-la aos experimentos revolucionários da arte moderna no campo plástico, musical e poético (seja com relação à pintura cubista e expressionista, à gravitação da palavra poética de Mallarmé, à música dodecafônica e àquilo que Gadamer denomina de princípio da dissonância harmônica). Gadamer certamente não deixa de considerar a inscrição do Holocausto (ou Shoah) na poesia de Celan, embora não privilegie esse enfoque. E suas concepções poéticas, além dos rendimentos fecundos para reflexões sobre a poesia de Paul Celan, como se pretendeu mostrar aqui, inspiram novos caminhos e perspectivas de exploração da poesia moderna num sentido mais amplo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABI-SÂMARA, R. Uma das últimas entrevistas concedidas por Hans-Georg Gadamer (setembro de 2001). In: KESTLER, Izabela M.F.; DURÃO, Fabio Akcelrud (org.) *Forum Deutsch*. Revista Brasileira de Estudos Germânicos. Vol. IX, 2005.
- BUCK, Theo. Muttersprache. Mördersprache. In: BUCK, Theo. *Celan Studien I*. Aachen: Rimbaud, 1993.
- CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. 5 vol. (I-V). Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf [Bd.I: Rudolf] Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983. Vol. III.
- 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.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- FREMDE NÄHE. Celan als Übersetzer. GELLHAUS, Axel; BÜCHER, Rolf et al. (ed.). Machbach am Neckar: Offizin Chr. Scheufele, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg. *Wer bin Ich und wer bist Du*. Kommentar zu Celans Gedichtsfolge 'Atemkristall'; 1. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
- GADAMER, Hans-Georg. *Wer bin Ich und wer bist Du*. Kommentar zu Celans Gedichtsfolge 'Atemkristall'. 2. ed. revista e ampliada. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.
- GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou Eu, quem és Tu?* Comentário sobre o ciclo de poemas "Hausto-Cristal" de Paul Celan. Trad. Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3. Ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II*. Complementos e índice. Trad. Ênio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. 10 vol. (I-10). Tübingen: Mohr Siebeck, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg. "Martin Heidegger – 85 Jahre", in *Gesammelte Werke 3: Neuere Philosophie I*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 262-270, 1974.
- GADAMER, Hans-Georg. "Der 'eminente' Text und seine Wahrheit". In: *Gesammelte Werke*. V. 8. Ästhetik und Poetik I. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 286-295, [1986].
- GADAMER, Hans-Georg. "Von der Wahrheit des Wortes". In: *Gesammelte Werke*. V. 8. Ästhetik und Poetik I. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 37-57, [1971].
- GADAMER, Hans-Georg. "Verstummen die Dichter?". In: *Gesammelte Werke*. V. 9. Ästhetik und Poetik II. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 362-366, [1970].

- GADAMER, Hans-Georg. Im Schatten des Nihilismus. In: *Gesammelte Werke*. V. 9. Ästhetik und Poetik II. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 367-382, [1990].
- GADAMER, Hans-Georg. Sinn und Sinnverhüllung bei Paul Celan. In: *Gesammelte Werke*. V. 9. Ästhetik und Poetik II. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 452-460, [1975].
- GADAMER, Hans-Georg. Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?. In: *Gesammelte Werke*. V. 9. Ästhetik und Poetik II. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 461-469, [1991].
- GADAMER, Hans-Georg. Philosophie und Literatur, in *Gesammelte Werke*. V. 8. Ästhetik und Poetik I. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 240-257, [1981].
- GADAMER, Hans-Georg. Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute, In: *Gesammelte Werke*. V. 8. Ästhetik und Poetik I. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 206-220, [1985].
- GADAMER, Hans-Georg. Die Aktualität des Schönen – Kunst als Spiel, Symbol und Fest. In: *Gesammelte Werke*. V. 8. Ästhetik und Poetik I. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 94-142, [1974].
- GADAMER, Hans-Georg. Der Dichter Stefan George [1968], In: *Gesammelte Werke*. V. 9. Ästhetik und Poetik II. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 211-228.
- GOßENS, Peter. Herr Basil ist sehr nett zu mir. Ernst Schönwiese, Otto Basil und der 'Plan. In: GOßENS, Peter; PATKA, Marcus (org.). *Displaced*. Paul Celan in Wien - 1947-1948. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. p. 53-70.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Dekonstruierte Disziplin. Hans-Georg Gadamer's Hermeneutik in der Literaturwissenschaft. In: *Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*. Hommage an Hans-Georg Gadamer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. p. 107-114.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia*. O pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- SAFRANSKI, Rüdiger. Heidegger: Anti-Semita?, In: *Heidegger – Um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geração editorial, 2000, p. 297-313.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D.E. *Hermenêutica – Arte e técnica da interpretação*. 3. ed. Trad. Celso Reni Braida. Petrópolis: Vozes, 2001.