

A “FUGA DA MORTE” DE PAUL CELAN EM ANÁLISE

– RAFAEL ROCCA DOS SANTOS

RESUMO

Paul Celan é reconhecido como um dos autores sobreviventes mais influentes na literatura de expressão alemã. Este artigo apresenta uma proposta de tradução objetiva e leitura e análise do poema “Fuga da Morte”, relacionando-o ao tema do Holocausto judeu perpetrado pelo regime totalitário nacional-socialista da Alemanha. Pretende-se uma leitura linear que indique os principais temas e as principais imagens utilizadas no texto, relacionando-os à forma e ao conteúdo poético escritos por Celan.

Palavras-chave: holocausto; literatura alemã; tradução

ABSTRACT

Paul Celan is one of the most influential survivor-authors in German-speaking literature. This brief study is a proposal for an objective translation, and an analytical reading of the poem “Death Fugue”, relating it to the Jewish Holocaust carried out by the totalitarian Nazi regime in Germany. A linear reading indicating the main topics and the main images used in the text is intended by relating them to the form and the poetic content of Celan’s poem.

Keywords: Holocaust; German literature; translation

TODESFUGE

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland die goldenes Haar
Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift
seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Gran in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da
liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern spielt weiter zum
Tanz auf
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarz Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland

wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
 ein Mann wohnt im Haus die goldenes Haar Margarete
 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
 er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
 Deutschland

den goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith

FUGA DA MORTE

Leite preto da manhã nós o bebemos de noite
 nós o bebemos de tarde e de manhã nós o bebemos de madrugada
 nós bebemos e bebemos
 nós cavamos uma cova nos ares ali não aperta
 Um homem mora na casa ele brinca com as serpentes ele escreve
 ele escreve quando escurece à Alemanha teus cabelos de ouro Margarida
 ele o escreve e se adianta da casa e brilham as estrelas apita para junto
 seus cães
 ele apita seus judeus para frente manda cavar uma cova na terra
 ele nos ordena agora toca música

Leite preto da manhã nós te bebemos de madrugada
 nós te bebemos de manhã e de tarde nós te bebemos de noite
 nós bebemos e bebemos
 Um homem mora na casa ele brinca com as serpentes ele escreve
 ele escreve quando escurece à Alemanha teus cabelos de ouro Margarida
 Teus cabelos de cinza Sulamita nós cavamos uma cova nos ares lá não
 aperta

Ele grita enfia no solo vós uns e vós outros volta a tocar música
 ele pega no ferro no cinto ele o agita seus olhos são azuis
 enfia fundo as pás em vós uns e vós outros volta a tocar música

Leite preto da manhã nós te bebemos de madrugada
 nós te bebemos de tarde e de manhã nós te bebemos de noite
 nós bebemos e bebemos
 um homem mora na casa teus cabelos de ouro Margarida

teus cabelos de cinza Sulamita ele brinca com as serpentes

Ele grita brinca mais doce a morte a morte é um mestre da Alemanha
ele grita risca os violinos depois vos sobe como fumaça no ar
então vós tendes uma cova nas nuvens ali não aperta

Leite preto da manhã nós te bebemos de madrugada
nós te bebemos de tarde a morte é um mestre da Alemanha
nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos e bebemos
a morte é um mestre da Alemanha seu olho é azul
ele te acerta com esferas de chumbo ele te acerta em cheio
um homem mora na casa teus cabelos de ouro Margarita
ele incita seus cães em nós ele nos dá uma cova no ar
ele brinca com as serpentes e sonha a morte é um mestre da Alemanha

teus cabelos de ouro Margarida
teus cabelos de cinza Sulamita

Paul Celan (1920-1970) foi um poeta, tradutor e ensaísta romeno de expressão alemã nascido em uma família judia da região de Czernowitz (à época parte do império Austro-Húngaro). Foi preso em um gueto em sua cidade natal quando os alemães a invadiram em julho de 1941. Seu pai provavelmente morreu de tifo após sua deportação em 1942 e sua mãe foi sequestrada por um membro da SS e levada para um campo de concentração, local em que faleceu. O poeta permaneceu internado em um campo de prisioneiros até fevereiro de 1944, quando os soviéticos determinaram o desmonte dos campos na Romênia. A experiência de internamento no campo nazista e o sequestro e assassinato de seus pais pelos alemães têm um impacto muito grande em sua obra como um todo, assim como também o fato conhecido como “culpa do sobrevivente”, segundo a qual o sujeito se sente culpado por ter conseguido de alguma maneira sobreviver diante do testemunho das mortes de milhares de pessoas. Essas influências e essas questões psicológicas se deixam entrever especialmente no poema “Fuga da Morte”, escrito em alemão provavelmente entre 1944 e 1945, porém publicado primeiramente em tradução romena no ano de 1948. Integra em alemão seu primeiro livro de poesia, *Der Sand aus den Urnen* [A areia das urnas], de 1948.

Em linhas gerais, o poema não possui métrica definida; possui versos longos, de linguagem próxima à prosaica, léxico simples, porém altamente sugestivo em imagens, fazendo remeter ao expressionismo e ao surrealismo. É composto de 36 versos brancos, sem rima (com exceção dos versos que repetem seus termos finais), sem regularidade de estrofes, e, principalmente,

sem pontuação. A falta de pontuação, provocando ambiguidades durante uma leitura corrida, dota o poema de uma grande velocidade, que é reiterada pelas dezenas de repetições de sintagmas inteiros se alternando com elementos novos que acrescentam informações ao antes já escrito. As pausas são somente indicadas pelas oito vezes em que aparece a letra maiúscula no início do verso (v. 1, 5, 10, 15, 16, 20, 25 e 28, em ambas as versões – original e tradução). O contexto em que o poema foi escrito coloca-o como uma canção elegíaca ao extermínio dos judeus europeus, notadamente os do Leste, assim como o autor (e seus críticos) afirmou em diversas ocasiões.

O título do poema deixa entrever o aspecto musical que decorre da palavra “fuga”. Trata-se de uma forma aperfeiçoada no barroco, desenvolvida ao mais alto grau pelas mãos do compositor Johann Sebastian Bach. Consiste em uma melodia inicial que define um ritmo e que, após alguns compassos, é acompanhada pela mesma melodia, em segunda voz, porém em outro tom (outra dominante). O poema de Celan é composto da mesma maneira, e sua relação com a forma musical será explicitada ao longo desta análise.

Um segundo significado para a palavra “fuga” presente no título é o eco que provoca no instrumento para o qual foi escrita grande parte das obras: o órgão. Tocado comumente em igrejas, grande parte das fugas são tocadas em situações e cultos religiosos, invocando uma sacralidade que, no entanto, será, no poema, subvertida. A morte está presente desde o título, criando desde o início uma antítese entre a fuga enquanto elemento musical relacionado ao sagrado e a morte em massa, relacionada ao profano, razão para a qual o poema foi escrito. A “fuga da morte”, uma composição criada para descrever e escancarar o genocídio, carrega em si elementos elegíacos que se relacionarão primeiro aos mortos históricos (chamando assim os milhões de seres humanos assassinados pelos nazistas) e também aos vivos, aos sobreviventes e aos demais que, por meio da *danse macabre* do poema, são convidados a refletir acerca do fato histórico lembrado pela canção.

O primeiro verso traz a enigmática expressão “leite preto”, um oxímoro que relaciona a cor muito alva do leite e o adjetivo “preto”, que remete precisamente ao contrário do alvor do líquido. O fato de o leite, que nutre, ser preto indica uma putrefação do leite tomado pela “manhã”, que se toma ao alvorecer do dia. A cor preta também indica a fumaça que fluía interminavelmente dos crematórios dos campos de extermínio, fumaça essa relatada por centenas de sobreviventes como tendo uma cor negra e que deixava no ar um cheiro adocicado de carne queimada. Esse leite, que poderia ser uma metáfora para a visão da fumaça do crematório, é bebido “de manhã”, “de noite”, “de tarde” (ao meio-dia, literalmente, no original), traduzindo a incessante queima dos corpos no esforço nacional-socialista de exterminar principalmente a população judia da Europa. Nota-se que, nessa primeira estrofe, o eu lírico se refere a esse leite

primeiramente em terceira pessoa (“nós o bebemos”), fato que ocorre somente nessa estrofe; nas demais, o eu lírico passa a dialogar diretamente com o “leite preto” (as cinzas, a fumaça explicitada no verso 26) utilizando a segunda pessoa, o que, no original, utilizando o pronome *du*, conota a intimidade dos seres humanos à presença persistente da morte.

A partir do segundo verso, o eu lírico se põe na primeira pessoa do plural, um “nós” reiterado que se opõe, durante o poema inteiro, ao “ele”, representado pela figura do guarda do campo de extermínio. O uso reiterado do verbo “bebemos” é a ingestão incessante da cinza proveniente da queima de corpos, que ocorre todos os dias nesse mundo subvertido. Tal queima de corpos é deixada mais clara no verso seguinte pela expressão “covas nos ares”, uma imagem também utilizada por sobreviventes que escreveram relatos de testemunho. As cinzas que sobem, as pessoas transformadas em fumaça, são resultado da implementação dos fornos crematórios em diversos campos de extermínio e de concentração, em oposição à prática anterior de enterrar os mortos em valas coletivas, como em Treblinka, nas quais eram soterradas centenas de pessoas. De maneira irônica, o poeta alude a esse fato ao afirmar que, nos ares, “não aperta”, ou seja, não se fica apertado, como nas covas coletivas que por vezes concentravam milhares de pessoas. Como eram os próprios prisioneiros que alimentavam os fornos crematórios com pessoas (especialmente os membros do *Sonderkommando*, uma categoria especial de prisioneiros encarregada precisamente dessa função), o eu lírico múltiplo assume a primeira pessoa do plural: “nós cavamos”. Até esse ponto, o poema cria o cenário no qual se dará a descrição da vida cotidiana dentro de um ambiente insólito e horrível: por meio de metáforas, o eu lírico se torna partícipe das vítimas da “fábrica de cadáveres”, para falar com Hannah Arendt, e descreve a ação praticada cotidianamente nesse *anus mundi*: o extermínio.

O verso 5 instaura o contraponto, estilo musical do qual deriva a fuga e que consiste em duas linhas melódicas paralelas ao mesmo tempo dialogando entre si: a primeira voz: “um homem” surge no poema e este será o contrário da imagem lírica – e física – dos prisioneiros. A partir de então, o poema seguirá entremecendo ambas as instâncias de referência, seguindo o movimento da fuga (através do retorno de sintagmas anteriores). Esse homem é uma referência ao comandante dos campos de extermínio, com seus cães de caça e seus chicotes, cuja função é supervisionar o trabalho dos prisioneiros e dos demais guardas do campo, fazendo também o papel de intermediário entre os burocratas do extermínio sediados em Berlim e os demais funcionários que levaram a cabo o aniquilamento dos judeus. Normalmente, os comandantes tinham suas residências particulares muito próximas ao campo de extermínio e, dali, supervisionavam as atividades rotineiras do local. Isso é denotado pela preposição *na* (v. 5; em alemão *im*, forma contraída de *in dem*, que indica um local específico).

As tarefas rotineiras desse comandante, segundo o eu lírico, é “brincar”, “escrever” e “tocar música”. Ele brinca com as serpentes, e a escolha do animal por parte do poeta remete ao símbolo primordial cristão para o mal e para a sedição: a serpente do Éden, a causa da derrocada da humanidade. O eu lírico relaciona, dessa maneira, o Terceiro Reich, personificado na figura de seu verdugo, ao cristianismo, cuja ambientação já havia sido sugerida pela fuga. O comandante, pela sua função no universo concentracionário, é o manipulador dos instrumentos que contêm o mal em si; diante do absurdo da situação dos campos, poder-se-ia falar do mal pelo mal. O fato de estar associado a um verbo de caráter lúdico, “brincar”, instaura a profunda ironia presente em todo o poema ao contrastar as situações daqueles que gozam do “leite preto” incessantemente e daquele que “brinca” com a causa de derrocada, do aniquilamento do homem. A referência ao campo de concentração e ao nazismo é ainda intensificada, pois a runa que designa as SS é formada precisamente por duas serpentes estilizadas em gótico antigo, aprofundando o significado do personagem e a ironia do poema.

O comandante escreve para a Alemanha (v. 6) ao final da tarde, significando um final de expediente de trabalho comum realizado por ele, aliando uma situação corriqueira (o trabalho em liberdade) com outra situação corriqueira (de polo invertido, o extermínio), igualando-as, como se o que ocorria nos campos fosse a normalidade para os perpetradores. Ele escreve o que se parecem com versos (“teus cabelos de ouro Margarida”), o que contrasta diametralmente com o local onde o comandante está e com a tarefa que ele cumpre. A menção a Margarida (“Margarete”, em alemão) é uma alusão à personagem Margarida da tragédia *Fausto* de Goethe. Mais uma vez, a ironia do poema transparece: Johann Wolfgang von Goethe e seus escritos são considerados como o mais alto grau de elevação intelectual obtido pela cultura alemã e, no entanto, o poeta insere essa mesma cultura no auge de sua criação industrial, ou seja, as fábricas da morte descritas no poema. A seguir, para aprofundar ainda mais a ironia quase melancólica do poema, o sintagma singelo “e brilham as estrelas” é imediatamente seguido por dois outros que, mais uma vez, oferecem um contraste gritante para a situação sobre a qual se canta: o comandante assobia chamando seus cães para junto de si e, em seguida, assobia para “seus judeus” se adiantarem das fileiras das chamadas diárias para que cavem sepulturas na terra. O comandante, com esse ato, não só nivela primeiramente os prisioneiros judeus a seus cães, como também coloca estes acima daqueles, tendo em vista que os cães são utilizados para a caça de presas animais, como eram considerados os judeus pela propaganda nazista desde 1933. A música aludida no verso 9 pode se referir às orquestras de prisioneiros que tocavam para que o volume dos gritos dos prisioneiros nas câmaras de gás fosse abafado e não despertasse o pavor naqueles que seriam os próximos a serem exterminados.

Até esse ponto, o poema pode ser considerado quase uma descrição da atividade realizada nos campos e estabelece a imagem dos prisioneiros e dos comandantes dos campos em oposição. A próxima estrofe (v. 10-15) retorna ao tema (musical) principal e reitera o canto lamurioso aos prisioneiros. O verso 15, no entanto, apresenta uma variação ao tema. Oposta aos “cabelos de ouro Margarida”, o eu lírico menciona os “cabelos de cinza Sulamita”. Nesse sintagma, “cinza” refere-se aos cabelos queimados das judias nos crematórios; cinza também é a cor relacionada à tristeza, à depressão, que se integra à melodia elegíaca do poema. O nome Sulamita faz referência à mulher judia mais honrada do Antigo Testamento, cantada por Salomão no Cântico dos Cânticos. Culturalmente, as figuras de Margarida e de Sulamita são análogas: ambas são exaltadas como mulheres-modelo, dotadas de uma grande beleza, cujas virtudes são exemplares. No entanto, os adjetivos, contrapostos, ironizam a comparação: enquanto Margarida, símbolo da alta cultura germânica, é dotada de um cabelo áureo, que remete à pureza e à virtude, os cabelos de Sulamita, “de cinza”, remetem ao destruído, à ruína, à tristeza, sendo uma metonímia para o corpo carbonizado da judia e uma metáfora para a destruição física dos judeus nos crematórios.

Os versos 16 a 19 descrevem outras ações praticadas pelos comandantes dos campos. O comandante, através de seus pelotões da morte de escravos, enfia no solo (v. 16) do verso 8 os judeus assassinados. Embriagado, tanto literal quanto figurativamente, pelo mundo do assassinio, o comandante age pelas próprias mãos utilizando o ferro no cinto (metonímia para arma de fogo), instrumento de morte e de tortura (o agito da arma no ar indicando a “brincadeira” dele com o aspecto psicológico dos prisioneiros). O comandante é caracterizado com “olhos azuis”, no plural, denotando o modelo ideal do alemão nacional-socialista: forte, alto, de olhos azuis, decidido, determinado e obediente em relação às suas ordens. É um assassino frio, e a terra e as pás que ele enfia no solo (novamente uma metonímia para a ordem para os prisioneiros assassinarem seus companheiros e os enterrarem), frias nos descampados onde estão as fábricas das mortes, tornam-se símbolos de seu objetivo final.

Nos versos 20 a 24 é retomada a melodia principal da fuga, com variações, conforme as que ocorrem nas composições musicais. O eu lírico recombina sintagmas antes cantados, misturando as vozes do poema, que se intermeiam em contraponto, seguindo três melodias distintas: o “leite preto” e sua libação, a figura do homem e o canto relacionado aos cabelos de Margarete e de Sulamita, reiterando a significação de todos eles, criando uma espécie de caos que subjugua o leitor, assim como foram subjugadas as vítimas. A fuga, agora, está completa e segue seu curso em um ritmo ascendente, tanto na velocidade de leitura do poema, cujos versos se tornam mais curtos que os das segunda e terceira estrofes, quanto na quebra dos sintagmas, levando a

uma polifonia dissonante, espelhando o conteúdo do poema em sua forma, e a uma cacofonia representada pela grande quantidade de plosivas sonoras e surdas e de sons chiados.

A alegoria da serpente é explicitada no verso 25: o eu lírico descreve o comandante “brincando a morte”, utilizando o verbo em acepção transitiva. O sintagma seguinte, que se tornou conhecido pelo poema, é o clímax da situação descrita pelo poema: “a morte é um mestre da Alemanha”. A Alemanha é vista como a provocadora das duas guerras mundiais, em especial da segunda, e o eu lírico ressalta essa disposição bélica, que produz nada além de destruição e morte, ao retratar a morte como um dos princípios guiadores da nação e do espírito alemães, levados até seu mais alto grau na experiência dos campos de extermínio. Os gritos de comando violentos tratam os prisioneiros como os cães, como mencionado anteriormente, em uma dança insana entre o mal, com o qual o comandante brinca, e o extermínio: a justaposição de ambas as características do guarda as correlaciona, como se o extermínio fosse a atividade lúdica pela qual o perpetrador desenvolve suas habilidades para, enfim, tornar-se um discípulo perfeito do Mestre (a morte) que reina sobre a Alemanha. A ironia, tornada consequência lógica pela palavra “então” do verso 27, é novamente aprofundada pela reiteração dos sintagmas que compõem a fuga. Uma dança da morte, que lembra os quadros de Hieronymus Bosch, impera no ambiente alucinado da fábrica da morte, no qual a música toca – tanto como fuga quanto literalmente pelas orquestras dos campos –, embriagando e inebriando o mestre da morte representado pela figura do comandante.

Os versos 28 a 31 dão prosseguimento à fuga em um movimento de contraponto que se intensifica pelas repetidas reiterações dos três blocos semânticos associados à morte. Retoma o estribilho (“a morte é um mestre da Alemanha”), porém singulariza a nação germânica no olho – ou no olhar – do comandante: o mestre da Alemanha se torna completo em sua imagem, como se a própria morte tivesse olhos azuis, fundindo ambas as personagens. O instrumento da morte são as esferas de chumbo – metonímia para as balas do “ferro no cinto” dos guardas –, e não há possibilidade de escape de tal figura: elas sempre acertam os alvos pretendidos, uma atividade levada à perfeição pela técnica apurada. A morte presenteia seus “discípulos” com as covas: a caça (“ele incita seus cães”) ao judeu e o resultado final (“uma cova no ar”, v. 34) finalmente alcançado. O aprendizado foi completo (pelo misto de técnica e de propaganda incitando o antissemitismo eliminacionista elevado ao mais alto grau). O que resta ao comandante, após o extermínio de mais um grupo de judeus, é voltar ao lúdico, “brincar com as serpentes”, ou seja, voltar a matar, dando ao poema o caráter circular de uma atividade sem fim e sem fins.

Os últimos dois versos do poema representam o clímax irônico do poema. Isolados em uma estrofe, entrevê-se toda a temática desenvolvida nos 34 versos

anteriores. Os cabelos de Margarida justapostos aos cabelos de Sulamita são o elemento alemão impregnado da ideologia assassina do nazismo em contraste com o elemento judeu na condição de vítima tangível da chamada Solução Final, o elemento que representa o mais alto desenvolvimento intelectual frente ao mais alto empreendimento de assassinato, a música das fugas alemãs com o contraponto melódico dos gritos dos comandantes dos campos e dos gritos de dor, súplica e lamento das vítimas, e, por fim, as duas bases harmônicas que compõem a cacofonia absoluta dos sons do poema, refletida na forma fragmentária da fuga, destrocada na linguagem (a impossibilidade de dizer racionalmente o aparentemente irracional).

Rafael Rocca dos Santos é Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pelo DTLCC, FFLCH/USP. Desenvolve atualmente pesquisa relacionada ao Holocausto e sua representação na literatura. Este ensaio foi apresentado no âmbito do curso Leitura Analítica, Leitura da Lírica (2017, FLT5095), ministrado por Ariovaldo José Vidal na FFLCH/USP. Contato: rocca@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Karine Bakke de. *Fuga Fúnebre* de Paul Celan. *Cadernos de Literatura em Tradução*. São Paulo: CITRAT-USP, v. 11, p. 281-288, 2010.

CELAN, Paul. *Die Gedichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005, p. 40-41, 606-610.

