

A poética de Nelly Sachs

*Marcia Sá Cavalcante Schuback**

RESUMO: Este texto responde à poesia de Nelly Sachs, sendo especialmente sensível ao seu primeiro livro publicado e à figura do seu título: Nas moradas da morte. Busca dar a ver a riqueza e as ênfases dessa poética pela via da tradução. O próprio gesto de traduzir Nelly Sachs para o português é aqui contagiado pela força característica de sua voz escrita, que dá um lugar vital ao motivo do coro: traduzir poesia é dizer-ouvindo, ao mesmo tempo, como dizer de novo na ressonância de um eco, misturando vozes como num coro de vozes, falando ao mesmo tempo as suas solidões. Também com a imagem do coro se pensa aqui a relação de Nelly Sachs com Paul Celan, a amizade entre poetas: não é tanto conversa ou diálogo – entre poetas falam silêncios, mas seus silêncios falam em coro.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; tradução; Nelly Sachs; Paul Celan.

ABSTRACT: The present text aims to present the poetry of Nelly Sachs, in the thread of her first published book, with special attention to the figure of its title: In the dwellings of death. The text searches to show the amplitude and the accents of this poetics by means of its translation. The very gesture of translating Nelly Sachs is here infused with the singular force of her written voice, which gives vital importance to the poetical figure of the choir. Thus to translate means to say while listening, to say and listen at the same time, as if saying again in the resonance of an echo, mixing voices as in a vocal choir, saying various solitudes at the same time. Also through the image of the choir, the relation between Nelly Sachs and Paul Celan, the friendship between poets, is here discussed. Neither conversation nor dialogue; between poets silences speak, but their silences speak in choir.

KEYWORDS: poetry, translation; Nelly Sachs; Paul Celan.

* Professora titular do Departamento de Filosofia da Universidade de Södertörn, na Suécia.

Nelly Sachs é uma poeta pouco conhecida no Brasil. Judia alemã, nascida em Berlin em 1891, cedo órfã de pai, emigrou com sua mãe para a Suécia em 1940, onde viveu até a sua morte, em 1970. Da sua vida, há muito pouco a contar: vida no exílio da solidão, intensificada com o falecimento da mãe em 1950, períodos de internação por graves distúrbios psíquicos, Prêmio Nobel, juntamente com o escritor israelense Josef Agnon, em 1966, e intensa amizade poética com o grande poeta Paul Celan.

Seu primeiro livro de poemas publicado chama-se *Nas moradas da morte*, *In den Wohnungen des Todes*. O segundo, *Escurecer de estrelas*, *Sternverdunkelung*. Ambos aparecem entre 47 e 49. À pergunta de quando começou a sua poesia, Nelly Sachs respondeu: “nas moradas da morte”. Num certo sentido, pode-se dizer que a poesia de Nelly Sachs é a poética do começo nas moradas da morte.

Começar nas moradas da morte – como entender isso? O que dizem as moradas da morte? Um ciclo de poemas importante que compõem *Nas moradas da morte* é o dos coros depois da meia-noite. É um extenso ciclo de coros: coro das coisas abandonadas, coro dos salvos, coro dos andantes, coro dos órfãos, coro dos mortos, das sombras, das pedras, das estrelas, das coisas invisíveis, das coisas abandonadas, das nuvens, dos não nascidos. No *coro dos mortos*, ouvimos:

Nós do sol negro da angústia
picados como peneira
nós suor escorrido dos minutos da morte.
Murchas em nosso corpo estão as mortes forçadas
Como flores do campo murchas num monte de areia
Ó vós, que ainda saudais a poeira como um amigo
Vós dizeis, areia falando para areia:
Eu te amo.

Nós dizemos a vós:
Rasgados estão os mantos de mistério da poeira
Os ares, que em nós se sufocam
O fogo em que nos queimaram,

A terra em que jogaram nosso aterro.
 A água em que reluz pérola o suor de nossa angústia
 Partiu-se conosco e começa a brilhar.
 Nós mortos de Israel vos dizemos:
 Já alcançamos longe uma estrela
 Dentro de nosso deus abscondido.¹

¹ As traduções dos poemas de Nelly Sachs sem referência bibliográfica são todas de minha autoria.

Nas moradas da morte, moram os nossos mortos. Sendo “nossos”, eles são próximos de nós; sendo mortos, eles são, no entanto, os mais distantes de nós. Nossos mortos são a proximidade gritante dessa distância. Com os mortos não se pode mais falar; todavia, os mortos falam e nós falamos para os mortos. Não falamos com eles, mas desde eles e para eles. É desde os mortos que dizemos “nós” – “Nós mortos de Israel”. É para os mortos que dizemos “vós, que ainda saudais a poeira como amigo”. O poema faz aparecer a separação entre nós – os vivos, os que estão juntos por não estarem mortos – e vós – os nossos mortos, e não quaisquer mortos, nossos porque é para eles e desde eles que falamos. O poema fala de um nós e um vós surgidos da mistura de vivos e mortos.

Nós – em português, é a primeira pessoa do plural, mas também e igualmente os nós, os laços, os elos; vós – em português, é a segunda pessoa do plural, mas quase também a voz. Em alemão, *wir* e *ihr*, *wir* quase como *wie* – que quer dizer “como”, o modo, a maneira; *ihr* é quase *irr*, errante, andante. Mesmo sendo traduções “literais” de *wir* e *ihr*, nós e vós são traduções poéticas e, portanto, um modo único de dizer, que é dizer ouvindo, dizer em ouvindo as ressonâncias graves e agudas de toda uma poética. Traduzir poesia é dizer-ouvindo, ao mesmo tempo, como dizer de novo na ressonância de um eco, misturando vozes como num coro de vozes, falando ao mesmo tempo as suas solidões. Por isso, é preciso talhar os ouvidos para ouvir diferenças na mistura, o que se separa quando se une.

A separação e a união entre nós e vós, entre nós os vivos e vós os mortos, a mistura de vivos e mortos é fundamental na poética de Nelly Sachs. Nós somos os que

vivemos depois da morte dos nossos mortos – nós somos os nós de uma vida depois da morte, a vida que só pode viver por vir depois dos mortos que nos precederam. Mas não só isso. Somos os que vivem antes dos não nascidos. Nós somos, assim, vida que começa na morte, e é esse começo na morte que “vós” – os nossos mortos – haverão de ouvir – “E vós haveis de ouvir, pelo sono, haveis de ouvir como na morte começa a vida” (Und ihr werdet hören, durch den Schlaf hindurch/werdet ihr hören/Wie im Tode/das Leben beginnt)² e nós haveremos de falar para vós. “Nós falamos para vós” (e não nós vos falamos): é uma tradução que quer corresponder à ênfase poética dada por Nelly Sachs ao fato de nós falarmos não para os mortos, mas para uma voz – a voz desse “vós”, ó vós, a voz de nossos mortos. Para falar para a voz desse vós temos de nos tornar “canos de despedida” (*Röhren der Abgeschiedenheit*), “ossos ocos” (*hohles Gebein*) por onde ressoam a voz desses vós, as vozes de nossos mortos. Falar para uma voz que é a voz de tantos, a voz de tantos mortos, é falar dentro de uma fala. É falar o falar e não conteúdos. A fala de nossos mortos é “areia falando para areia”. A imagem que Nelly Sachs nos traz é de chiado de areia. O que esse chiado de areia diz é “*Ich liebe dich*”, “eu amo você”, no alemão um chiado extremamente explícito, *ich-dich*, eu-tu, que dito em alemão em voz alta soa quase como ídiche. Em português, eu amo você, você soprando como voz, quase chiando como areia.

Nossos mortos – os mortos de onde se dizem os nós do poema e da poesia de Nelly Sachs – são os “irmãos e irmãs mortos” no Shoah. O livro *Nas moradas da morte* traz a dedicatória “aos irmãos e irmãs mortos”. Nossos mortos, nossos irmãos e irmãs, nos dizem na língua de chiado de areia, na língua-poeira, eu amo você, pois os mortos, esses mortos de todos os mortos, nos dão a vida; estamos ouvindo da vida que começa na morte, estamos ouvindo da nossa vida, a vida depois da morte, que é ela mesma vida antes de nascer. Vida depois da morte e vida

² SACHS, Nelly. In den Wohnungen des Todes. Gedichte 1940-50. In: _____. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010. p. 18.

antes de nascer coincidem, são uma e mesma vida. Esses nós são os nós dos salvos.

Nós somos os salvos, como podemos ler-ouvir num outro coros depois da meia-noite, o *Coro dos salvos*.
 Nós salvos,
 De cujos ossos ocos já se talhavam suas flautas
 Em cujos anseios já se tensionavam seus arcos –
 Nossos corpos ainda se lamentam
 Com sua música mutilada.
 Nós salvos,
 Sempre ainda pendem as cordas torcidas para nossos
 pescoços
 Diante de nós, no ar azul –
 Sempre ainda enchem-se as ampulhetas com o gotejar de
 nosso sangue.
 Nós salvos,
 Sempre ainda nos devoram os vermes da angústia.
 Nossa estrela está enterrada em poeira.
 [...]

Nós somos os salvos, vida depois da morte, vida que começa na morte. Os coros depois da meia-noite nos falam de uma outra experiência de transcendência e salvação. Não apontam para uma vida-além ou para um outro mundo. Apontam para esta vida aqui, a nossa vida, expondo-a como vida depois da morte e lugar dos salvos. Aqui, vida depois da morte e lugar dos que se salvaram é vida depois da meia-noite e antes da manhã. É vida “entre ontem e amanhã”,³ vida de um fim que não tem fim e de um começo atrasado. Nós, os salvos, já somos ossos secos de onde se talhavam as flautas de nossos mortos – já somos as flautas dos que nos antecederam; nesse verso, diz-se da estranha temporalidade que é ser vida depois da morte e antes de nascer, vida depois da meia-noite, vida farejando e “cheirando manhãs”. Já somos os ossos ocos de onde se talham as flautas dos nossos mortos no Shoah. Já somos os que foram e os que serão; já somos.

³ SACHS, Nelly. Chor der Tröster. Gedichte 1940-50. In: _____. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010. p. 42.

Um outro poema de *Nas moradas da morte* começa com o verso “Era alguém que soprou o Schofar”. Schofar é um instrumento sagrado dos judeus, feito dos ossos de um animal limpo, que não pode ser nem vaca nem touro. O poema encena esse soprador de Schofar, inclinando a cabeça para trás como corça, como animal caído em armadilha para morrer, arfando a morte na respiração. Essa imagem acompanha Nelly Sachs desde o começo de seus escritos poéticos. É a imagem de Eli, o menino de 8 anos na Polônia ocupada que, vendo-se sozinho quando os pais são presos pelos soldados alemães, pega a única coisa que possui, uma flauta, e toca, lançando a cabeça para trás, e toca para Deus, orando, lamentando e implorando. Os soldados interpretam a música como “sinal combinado” e matam o menino a pauladas. O avô Samuel emudece de terror. O soprar do Schofar é, para Sachs, a imagem do Shoah. A cabeça inclinada para trás mostra um dos ensinamentos mais agudos de um dos livros da Cabala, o livro Zohar, que ensina como o inclinar-se para o chão, deitar a cabeça para trás, é elevá-la para os céus. O avô, que por um acaso do destino sobrevive ao sacrifício de Eli, o velho sobrevive à morte da criança, emudece de terror, perde para sempre a voz.

Vida depois da morte, vida de quem se salvou, vida que começa na morte, é vida emudecida de terror. Essa vida emudecida não é, porém, vida de uma fala silenciada, mas de um silêncio falante. Nossa fala é silêncio falante, insiste sempre de novo Nelly Sachs, expondo a dureza de ser poeta da vida depois da morte e antes de nascer.

Essa “imagem” do menino tocador de flauta, abaixando para trás a cabeça para tocar para o alto, o alto de Deus, das estrelas, faz aparecer uma marca distintiva da poética de Nelly Sachs, que é a importância da peça dramática. Além de poemas, Nelly Sachs escreveu peças dramáticas. Uma delas é *Eli*; uma outra, *Abraão no sal* (*Abraham im Salz*). Nas poucas notas deixadas com reflexões sobre a sua obra, Nelly Sachs fala da sua necessidade de escrever dramas ao fazer a experiência do limite da poesia. Não que

ela esteja repetindo ao seu modo a afirmação de Adorno de que escrever poesia depois de Auschwitz é um ato bárbaro, sobretudo em língua alemã. Nelly Sachs não afirma isso de modo algum, mas se pergunta – como num poema tardio do ciclo *Enigmas em brasa* (*Glühende Rätsel*) – “mas onde encontrar as palavras/ as iluminadas do mar primevo/ as que abrem os olhos/ as não feridas de línguas/ as escondidas pelos sábios das luzes/ para a brasa de tua ascensão aos céus/ as palavras/ que um universo comandado para o silêncio/ leva consigo para as suas primaveras”.⁴ Ela se pergunta por palavras não feridas pelas línguas. Não pergunta por palavras puras ou inocentes, por palavras sem culpa ou belas, mas por palavras não feridas pelas línguas, palavras que possam dizer o não poder dizer com palavras a brasa da ascensão aos céus – corpos em fumaça pelo ar. A sua pergunta é pela palavra no limite da palavra, à beira da palavra, por palavras sem palavras – como os corpos sem corpos inscrevendo-se como fumaça no ar. É nesse limite da palavra, onde “quem sabe” pode-se pronunciar uma palavra não ferida pelas línguas, que a palavra poética aparece. Esse aparecer é dramático; é o drama da palavra; é o aparecer dramático do soar como palavra, do soar, Zohar, Shoah palavra. Num outro poema de *Enigmas em brasa*, podemos ouvir: “O-A-O-A/ um mar embalador de vogais/ Palavras despenharam-se” (tradução alterada de Paulo Quintela, p. 219). A questão poética de Nelly Sachs – e, para um poeta, questão poética é sempre questão de vida e morte, jamais mera questão de estilo, formal ou intelectual – não é de como representar poeticamente o extermínio de seu povo, mas o de fazer aparecer esse começo na morte, o destino de Israel em tantos povos, em tantos vós, em tantas vozes. A discussão sobre a possibilidade ou impossibilidade de se criar desde a alegria, como insistiu Ionesco, sobre a justeza e a justiça de se buscar uma imagem dessa dor é para Nelly Sachs desviante – pois não há como não ser ossos ociosos, canos de despedida por onde soam as vozes desses vós, dos nossos mortos tocando nossos não nascidos, nos definindo como não nascidos.

⁴ Tradução alterada da tradução de Paulo Quintela. In: _____. *Poemas de Nelly Sachs*, col. Portas de Hoje, Lisboa: Portugália, 1967. p. 218.

Isso se dá não apenas nas cenas dramáticas que escreveu, mas em todos os seus poemas. E seus poemas são de fato cenas dramáticas – a articulação de “palavra, pantomima e música”.⁵ Nessas notas, ela diz como essa articulação de “palavra, pantomima e música” busca mostrar a criança do mistério, busca fazer aparecer como mistério é criança, o que fica exposto em carne viva na história de Eli, o menino tocador de flauta para o divino. Eli é o Ele, que mostra em carne viva o que Nelly Sachs chamou, num verso de um outro coro, o *Coro dos andantes*, o “Israel-olhos-órfãos dos animais”, o olhar órfão do animal a ser todo sacrificado em fogo ardente, que recebeu na história o nome de Israel. Esse olhar é aquele de quem viu que viu. Num dos primeiros poemas de *Nas moradas da morte*, cuja epígrafe é precisamente “*eu vi que vi*”, ouvimos:

Teus olhos, ó tu, meu amado,
 Foram os olhos da corça
 Com pupilas de largos arco-íris
 Como se depois de contínuas tempestades de Deus
 Milênios tivessem, ao modo de abelhas,
 Coletado o mel das noites de Deus
 A última chama do fogo-Sinai
 Ó vós portas transparentes
 Para reinos interiores,
 Sobre os quais repousam tanta areia de deserto
 Tantas milhas de tortura para, ó, ir até Ele –
 Ó vós olhos extintos,
 Cujas forças de ver agora se perdeu
 Nas surpresas áureas do Senhor,
 Das quais só conhecemos os sonhos.

Os olhos desse eu-vi-que-eu-vi, o Israel-dos-olhos-de-órfão, olhos do sacrifício, são os olhos do sacrifício da palavra ferida pelas línguas. Nelly Sachs explica ainda, nessas mesmas notas, que a sua busca é de mostrar como a palavra se transmite em gesto, como um movimento se transmite em outros movimentos e, ainda, como o movimento da palavra é passar de geração para geração,

⁵ SACHS, Nelly. När jag 1940... In: _____. *Det stora anonymen*. Editado por Aris Fioretos. Stockholm: Ersatz, 2010. p. 114.

abismando-se para trás a fim de poder ver o alto. Quando a palavra se diz como começo na morte, o que se transmite não são conteúdos de doutrinas ou gramática, mas o nascer da palavra na morte da palavra, o nascer da palavra como silêncio falante. O soar da flauta sagrada, do Shofar de Eli, é o dizer de palavras que começam na morte das palavras, palavras sob a ameaça de serem queimadas no fogo como lenha seca, palavras luzindo o suor da angústia como pérola. O que passa de geração em geração é o abismar-se para trás a fim de ver o alto, pois nós “somos quem aponta para um mistério que vem da noite”, como podemos ler-ouvir num outro coro, o *Coro das nuvens*.

Passando de geração em geração não são, portanto, as palavras, mas o não poder dizer das palavras como o seu mais fundo dizer. É o dizer de um plantar no sal, na terra que não dá, o dizer do não poder dizer do dizer. Nelly Sachs entende esse começo no sal da morte como o surgir de uma nova palavra tal como no coro das tragédias gregas. Ela chega mesmo a afirmar que é dessa palavra nova, nascida no sal da morte, surgida como coro de tragédia, que a experiência religiosa nasce. Na *Poética*, Aristóteles nos afirma o inverso sobre o surgimento da tragédia: ele diz que a tragédia surge como coro, mas que o coro surge, por sua vez, de ritos e rituais sagrados em honra ao deus Dionísio. A poética de Nelly Sachs expõe uma outra genealogia; expõe o nascimento do religioso desde o coro trágico. A sua poesia canta coros em forma de hinos. Nela, a poesia trágica grega é como o sal da morte de onde nascem hinos, hinos bíblicos nascendo de coros trágicos. Uma outra cronologia – a cronologia de um começo na morte e não da morte de um começo. Seguindo as explicações de Aristóteles, os coros da tragédia são de três tipos: há o coro que canta chegadas (*chorikou paródos*), há o que canta onde se está, o *stásimon*, e o que canta lamentos (*kommós thrénos*). O coro é um personagem, atua com e contra os atores, é uma voz plural, uma voz de muitas vozes. Isso aparece claramente na poesia de Nelly Sachs, e nela os três modos de coro, o que anuncia chegadas, o que enuncia o lugar em que se está e o que pronuncia lamentos, estão misturados como um coro de

coros, soprando como hinos, hinos chiados, arfados, soluçados para os nossos mortos, para os nossos não nascidos. Os seus coros depois da meia-noite sopram como flauta sagrada, flauta tocada pelo olhar-órfão-de-animal-criança-presa-de-caça, o olhar-Israel, como ela diz, sopram o lugar em que estamos – o *stásimon* da nossa existência. Esse lugar define-se como a articulação de quatro elementos – o ar que se sufoca em nós, a terra onde se joga nosso aterro, o fogo onde nos queimaram, a água que faz brilhar como pérola o suor de nossa angústia. Esse lugar não é um estado, mas um destino; o destino de ser começo na morte, de ser vida depois da morte e antes de nascer, de ser entre ontem e amanhã; o destino de ser andante. Um outro coro depois da meia-noite é o Coro dos andantes, *Chor der Wandernden*.

Nós andantes,
Arrastando atrás de nós nossos caminhos como bagagem
Com um farrapo da terra onde fazemos parada
Estamos vestidos –
Do tacho da língua, por nós aprendida sob lágrimas
Alimentamo-nos.

Nós andantes, a cada encruzilhada uma porta nos espera
Atrás, uma corça, o Israel-olhos-órfãos dos animais
Desaparece em suas florestas murmurantes
Cotovia cantando alegre em campos dourados.
Um mar de solidão fica calmo conosco
Onde batemos (e nos debatemos)
Sementes de poeira sob nossos pés andantes
Já começam a movimentar o sangue em nossos netos –
Ó nós andantes diante das portas da terra,
Saudando o distante
Nossos chapéus já acenderam estrelas.
Como metros de madeira jazem nossos corpos sobre a
terra
E medem longe o horizonte –
Ó nós andantes,
Vermes rastejando para sapatos futuros
Diante de vossas portas fechadas!

Esse lugar é destino de andantes, arrastando atrás os caminhos como bagagem, vestindo-se com trapos da terra em que se faz parada. Esse lugar não é lugar dos andantes, mas lugar andante, ou melhor dizendo, a experiência de que o próprio andar é o lugar. Nas anotações já mencionadas sobre o seu trabalho, Nelly Sachs escreveu que não saberia descrever o processo interior em que surgia sua língua poética. Ela só saberia dizer que busca “espiritualizar mais e mais o instante. Torná-lo transparente”.⁶ Espiritualizar o lugar-andar em que sempre já se está, isto é, o instante, significa torná-lo transparente, fazê-lo aparecer. Esse lugar aparece como a coincidência dos nossos mortos e dos não nascidos, um entre-trêmulo, entremear de tudo no nada e nada no tudo. Essa coincidência é súbita como clarão do desaparecer de estrelas; é incomensurável como o horizonte medido pela medida de corpos que jazem na terra como sementes de poeira; sim, pois esses mortos, os “nossos mortos”, os mortos que conferem a nós um “nosso”, jazem na terra não como corpos quaisquer, mas como corpos de sementes ou grãos de poeira. “Somos desde quando éramos terra, por vós já expulsos por tanta morte”, como podemos ler-ouvir no *Coro das coisas abandonadas*, “somos lidos como escrita invertida no espelho/primeiro coisa morta e depois a poeira do homem”. Nossos mortos – lenha seca queimada pelas mãos de um lenhador –, como podemos ler-ouvir no *Coro dos órfãos*, são poeira que germina.

Grão de poeira, semente de poeira, *Staubkorn*, é uma expressão central na poética de Nelly Sachs. Sobre essa expressão versam várias cartas trocadas com Paul Celan, o poeta de *A fuga da morte*, de *As grades da linguagem*, *Sprachgitter*, que Nelly Sachs recebe e lê como um novo Zohar, um novo livro de mística judaica. Nelly Sachs entende o começo da vida na morte como um germinar de poeira, um germinar que não finca na terra, que não tece raízes, que passa sem deixar vestígios, mas cujo passar sem vestígios envolve, sufoca e fere como tempestade de areia. É uma espécie de plantação no ar, uma escrita de fumaça no ar. Se o poeta John Keats escolheu como seu epitáfio – *Here*

⁶ SACHS, Nelly. När jag 1940... In: _____. *Det stora anonymen*. Editado por Aris Fioretos. Stockholm: Ersatz, 2010. p. 115.

lies one whose name was written in water –, Nelly Sachs foi escolhida pelo epitáfio de um povo cujo nome foi escrito pelo “teu corpo na fumaça pelo ar”, o título da primeira parte de *Nas moradas da morte*. O ar da poeira, a poeira do ar germina não quando fica, mas quando passa. O ar é o elemento do passar, é o passar envolvendo, o envolver do passar que, na fumaça, envolve o passar no passado. Pois o passar da vida se vê então totalmente perpassado por essa dor. Nelly Sachs refere-se a esse envolvimento do passar pelo passado usando expressões como *Durchschmerzung* e *Umschmerzung* – dor envolvente, dor perpassante. Guimarães Rosa usou essa expressão ao nomear um de seus principais personagens em Grande Sertão: *Diadorim* – diá + dor, dor perpassando tudo.

Esse lugar que a poesia de Nelly Sachs quer espiritualizar ou, como ela mesma diz, quer tornar transparente, é o lugar instante do andante, o lugar do sendo, inapreensível como clarão, incomensurável como semente de poeira. É o lugar de um entre – entre os mortos e os não nascidos, de onde o não mais e o ainda não, o nós e o vós se definem. Esse lugar é um sem lugar, um lugar em que sempre se está com o sem – com o sem os nossos pais, com o sem os nossos filhos; esse lugar é a experiência de ser órfão e não filho, a experiência de tomar o sem filhos como um filho. Esse lugar sem lugar é a experiência da existência como exílio – é o lugar sem lugar do exílio da existência, motivo permanente não só na história do povo judaico, mas também na sua mística. Um dos ensinamentos da Cabala é o *tsimtsum* de Deus, inaugurado por Isaac Luria no século XVI, o ensinamento sobre o exílio de Deus, a experiência de Deus retraindo-se na criação do mundo, mostrando-se ao retrair-se no aparecer do mundo. Em Nelly Sachs, os motivos místicos e cabalísticos estão muito presentes. Ela lê assiduamente Scholem e Buber, mas também pensadores religiosos cristãos como Pascal e Kierkegaard. A transparência do lugar-instante em que nada mais somos do que destino de andante, o que Nelly Sachs chamou de espiritualização do instante, foi motivo dominante na sua

conversa com Paul Celan, especificamente, quando se encontraram em 1960, depois de anos de correspondência, no café *Zum Storch* em Zurique. Celan dedicou-lhe, então, o seguinte poema:

Sobre muito foi a fala, sobre
muito pouco. Sobre
tu e no-entanto-tu, sobre
o embaçamento pelo claro, sobre
o judaico, sobre
o teu deus.

sobre-
esse aí.
No dia de uma ascensão, a
catedral de pé no alto, veio
com algum dourado sobre a água.
Sobre teu deus se falou, eu falei
contra ele, eu
deixei o coração que eu tinha
esperar:
pela
sua mais elevada, agonizante, sua
questionante palavra –

teu olho me viu, viu de banda
tua boca
disse voltando-se para os olhos, eu ouvi:
“Nós
não sabemos, sabes,
nós
não sabemos
o que
vale...”⁷

⁷ A tradução é minha.

Nelly Sachs considerava que a poesia de Celan lhe havia dado um lar, um *Heimat*. Só nela, sentiu-se em casa. Chegou a escrever numa carta para ele (24 de março de 1960) que ele apreendeu a raiz da linguagem, assim como Abraão apreendeu a raiz da fé. Para Nelly Sachs, Celan é

patriarca da raiz da linguagem, da linguagem começando no sacrifício da criança-tocando flauta para Deus, da palavra começando na morte da palavra. Paul Celan considerava a poesia de Nelly Sachs a poética de palavras que não podem não ser ouvidas, palavras das quais precisava ficar próximo não obstante a profunda estranheza. “O teu deus, eu falei contra ele, sobre muito e sobre muito pouco foi a fala [...]”. Celan estava sempre disposto a encontrar-se com Nelly Sachs. Chegou mesmo a atender o seu pedido de vir a Estocolmo quando ela se encontrava numa profunda crise psíquica que a levou a uma longa internação. Celan chega a Estocolmo para visitá-la, mas não consegue vê-la, por causa da gravidade de seu estado. Ele diz numa carta que vem para levar a ela “suas palavras e seus silêncios”. Entre poetas falam silêncios. Poetas não conversam nem dialogam – mas os seus silêncios falam em coro –, silêncio fala para silêncio como areia fala para areia, fala do silêncio na fala do silêncio. Em outros versos tardios, pode-se ler-ouvir o imperativo: “Põe o dedo nos lábios: silêncio silêncio silêncio –”, verso que termina com um travessão indicando o “s” sopro do silêncio.

Essa fala em coro de silêncios nega e afasta das ideias correntes de que linguagem é diálogo e conversa. Como seria possível um diálogo e uma conversa se aqui palavras começam na morte das palavras? Se palavras são palavras depois da morte e antes do nascer, palavras depois da meia-noite? A leitura da correspondência entre Nelly Sachs e Paul Celan mostra o que é correspondência poética: é ouvir dizendo, é dizer ouvindo, é fala na fala dentro da fala dos que nos deixaram e dos que não chegaram. É fala-coro, responder junto, co-responder à voz desses vós, pondo dedo nos lábios para dizer silêncio silêncio silêncio. Nelly Sachs e Paul Celan respondem juntos, co-respondem ao destino de ser poeta na língua de seu próprio extermínio, a língua alemã. Ser palavra não ferida na língua de todas as feridas; ser a vida do dizer na língua da morte do dizer, ser poeta judeu de língua alemã. Ser palavra como vento no vento, como coro dos ventos.

Coro dos ventos

Vós desabrigados, todos vós, desabrigados!
Ó vós dotados de fina escuta.
Também inalamos cada suspiro da natureza.
Vós, nossos irmãos.
O som do grilo aninhado em vosso ouvido
E vós sois quem escuta essa estrela girar
Nas noites.
Nós ventos, nós ventos, nós ventos
Giramos os moinhos da pobreza
No caminho dos desabrigados
Puxamos o mar para dentro de uma concha –
Escutamos a fechadura da eternidade, vós desabrigados –
Nós ventos, nós ventos, nós ventos
Uma casa temos na concha –
No shofar, na flauta –
Boa noite.

