

## Fuga a três vozes:

itinerários melódicos de Primo Levi, Paul Celan e Helga Weiss<sup>1</sup>

LEANDRO DONNER (PUC-RIO)

### RESUMO

A partir do conceito de *escritas da memória*, e tomando como base as vozes de três sobreviventes dos campos de concentração e extermínio nazistas, este ensaio formula a sua paisagem sensível. Explorando as relações entre literatura e música – mais especificamente, entre alguns aspectos da fuga musical (sujeito, contrassujeito, tema, resposta, improviso) –, o que se busca é escutar um pouco de Paul Celan (o poema *Fuga da morte*), Primo Levi (trecho do livro *A trégua*) e Helga Weiss (o desenho “*Checking for Lice*”), a fim de destrinchar o emaranhado sonoro que se forma a partir da interação entre as obras em questão. Serão comentadas, no processo, as provocações contidas no ensaio “Da escrita obscura”, de Primo Levi, de modo a viabilizar uma certa clareza de expressão, por um lado, e a acolher o ruído que compõe as narrativas da experiência concentracionária, por outro, acatando a polifonia incontornável – e talvez obscura – do encontro de vozes proposto, polifonia que não ameaça a potência melódica específica de cada voz.

### PALAVRAS-CHAVE

Primo Levi; Paul Celan; Helga Weiss; Polifonia; Fuga musical; Nazismo

### ABSTRACT

Considering the concept of *memory writing* and based on the voices of three survivors of the Nazi concentration and death camps, this essay formulates its sensitive landscape. Exploring the relationships between literature and music – specially between some aspects of musical fugue (subject, counter-subject, theme, answer, improvisation) and the following texts –, it intends to hear a little bit of Paul Celan (the poem *Death Fugue*), Primo Levi (excerpt from the book *The Truce*) and Helga Weiss (the drawing “*Checking for Lice*”), in order to unravel the sound tangle created by the interaction between the works in discussion. During the process, some provocations from Levi’s essay “*On Obscure Writing*” are commented as an attempt to clearly differ the three voices, on one hand, and to own the intrinsic noise of the encounter of the three concentracionary narratives, on the other hand, reporting the foundational – and somehow obscure– polyphony that doesn’t threat the melodic power of each voice.

### KEYWORDS

Primo Levi; Paul Celan; Helga Weiss; Memory writings; Polyphony; Musical fugue; Nazism

.....  
1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 00.

## Fuga a três vozes:

itinerários melódicos de Primo Levi, Paul Celan e Helga Weiss

LEANDRO DONNER (PUC-RIO)

### || Prelúdio | Intro-audição |

Em um primeiro momento, proponho – não como pré-requisito, apenas como sugestão – que, antes de seguir a leitura, sejam dedicados alguns minutos para a escuta de duas fugas de Astor Piazzolla. Não é necessário que se ouçam as peças completas, e sim apenas o suficiente para que se percebam as diferentes vozes (nestas peças, apresentadas cada uma a partir de um instrumento diferente) que vão sendo sequenciadas na música, uma após a outra, até o momento em que todas soam em conjunto. As obras escolhidas são “Fuga y Misterio” e “Fugata”, sendo que para esta última, sugiro duas versões: a de Piazzolla e a de Yo-Yo-Ma.<sup>2</sup>

Caso o leitor tenha preferência por outras fugas ou versões diferentes das recomendadas, fique à vontade. Se quiser ouvir apenas uma delas, tampouco há problemas. Caso a leitura parta do silêncio e nele permaneça – se for este o ambiente habitado neste exato momento – a absorção das ideias também ocorrerá sem maiores percalços. A sugestão é apenas que a leitura seja acompanhada pelo eco de uma escuta recém-realizada deste tipo de criação musical, que emaranha diferentes melodias de maneira peculiar. São composições que permitem que se tome breve contato com cada voz, mas que logo em seguida, não mais que segundos depois, oferecem uma experiência de escuta onde as vozes são sentidas em conjunto, sem que o ouvinte tenha compromisso específico de colar o ouvido sobre apenas uma enquanto as demais soam. Pode-se simplesmente fruir o todo da escuta quando do embaralhamento dos timbres, tentar saltar o “foco do ouvido” de uma melodia a outra ou simplesmente viver a experiência auditiva da forma como ela própria se conduz, sem planejamento, ora detendo-se em uma voz, ora no todo.

De alguma forma, considero que estudar testemunhos de experiências traumáticas e sua fortuna crítica seja algo próximo a esta experiência auditiva. A Shoah, especificamente, ensejou um volume tão grande de material que, em determinado momento, é possível sentir-se em meio a um gigantesco coral composto por aqueles que cantam-contam

.....  
2. Versões recomendadas para audição: Fuga y Misterio: (disponível em <https://youtu.be/7XdaFR6mIC4>) | Fugata [Piazzolla], em videopartitura (disponível em <https://youtu.be/lfhytCKz4f0>) | Fugata, versão Yo-Yo-Ma (disponível em <https://youtu.be/5O39ge380L8>).

suas experiências (no caso de sobreviventes), acompanhados, na mesma gigantesca sala, por aqueles que emitem comentários sobre o assunto (no caso dos que analisam).

A resultante, como se espera, é um mosaico sonoro bastante plural: polifônico, sem dúvida; com incontáveis timbres, com variável dinâmica<sup>3</sup> e ritmicamente confuso. Tal burburinho cacofônico é frequentemente experimentado por aqueles que esticam os ouvidos na direção da produção crítica de obras ligadas à Shoah.

De uma perspectiva macroscópica, pode-se dizer que as muitas vozes que convivem acabam abordando temas semelhantes: a morte, a perda, o luto, a desumanização, a luta, a incompreensão, o silêncio, a salvação, o “heroísmo”, o sofrimento. Ainda que se reconheça um grau de repetição no que se refere aos “assuntos”, são justamente as pequenas variações sobre os temas, as adições, as torções, os choques, as particularidades, que permitem um contínuo convívio com este “universo sonoro”. A curiosidade do ouvido se mantém ativa justamente por meio deste processo.

De maneira análoga, a fuga (musical), como discutiremos adiante, também se vale de processos de retorno temático entre vozes em sua construção, mas seu operador é o da semelhança mais do que o da simples cópia ou imitação. Operações por contraste também surgem, oferecendo material distinto do inicial.

### | Bach, tango, morte |

Johann Sebastian Bach é geralmente o nome que vem imediatamente à mente quando o assunto é a fuga musical. Mestre na arte de compor fugas, o compositor alemão propunha ao ouvinte, de maneira a um só tempo precisa e sutil, os temas principais e suas variações dentro de suas obras. Por vezes, o tema melódico principal é apresentado de forma clara, mas quando reapresentado ao longo da composição, em meio ao turbilhão musical que se forma ao redor dele, não é fácil para os ouvidos a tarefa de persegui-lo e apreendê-lo de imediato ou por completo. A sequência de notas ora se manifesta timidamente, escondida nas regiões médias, ora se sobressai aguda ou grave.

Não obstante, as sugestões de escuta na Intro-Audição foram de obras de Astor Piazzolla, e não de Bach. Embora tal escolha tenha se dado antes por gosto, por afeto com relação a determinadas composições do argentino, ouvidas desde a infância, não se pode ignorar o simbolismo que o tango – gênero principal sobre o qual se debruçou o compositor – ocupa no imaginário ligado ao regime nazista. No que se refere à obra de Paul Celan investigada, evocar o universo do tango não é apenas um pequeno detalhe: a primeira publicação de Fuga da Morte, por exemplo, foi intitulada Tango da Morte. John Felstiner, em *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, sinaliza a possibilidade de que, para compor o poema, o próprio Celan tenha se inspirado em um panfleto datado de 1944, escrito e divulgado pelo exército soviético após a tomada do campo de extermínio de Maidanek. Redigido por Konstantin Simonov, o panfleto, entre outros deta-

3. Dinâmica aqui como elemento musical que se refere a intensidade, volume. Gradações que vão do pianíssimo ao fortíssimo.

lhes que podem ser percebidos no poema de Celan, reportava que tangos e foxtrotos eram tocados em algumas funções dos campos (Felstiner, 1995: 28). Felstiner segue, ainda sobre o título do poema: “Algo surpreendente marca sua aparição em Bucareste – a saber, o título de Celan: não o agora famoso “Todesfuge”, mas o romeno “Tangoul Mortii” (Tango da Morte)”.

O tango era, de fato, um gênero muito apreciado pelo alto escalão nazista, e a canção “Plegaria”, de Eduardo Bianco – violinista preferido de Hitler – era usualmente executada durante as execuções de prisioneiros. Não raro, os próprios músicos eram mortos na sequência.

### | Fragmentos de vozes |

Seja na escuta de Piazzolla, seja na de Bach, a tarefa de percepção musical a que se entregam os ouvidos quando em contato com as fugas é longe de ser simples, mesmo para ouvidos treinados. A sofisticação a que podem chegar as composições, propondo por vezes dezenas de repetições e variações dos temas melódicos, podem facilmente gerar pequenos escapes na percepção, falhas em uma escuta que se proponha a absorver por completo determinada peça musical. Tal possibilidade constitui um lembrete de que há, sempre, algo passível de escape, por menor que seja; a pontuação de que pequenos fragmentos podem se descolar da percepção e não se fixar na memória.

Todas as vozes presentes neste ensaio-fuga (Levi, Celan, Weiss) trazem aspectos conectados a uma perspectiva que remete à fragmentação. Em verdade, talvez o que escape seja justamente a ideia da possibilidade de totalidade, deixando restar apenas o fragmento que, como observa Renato Lessa (2008: 14), é capaz de captar, “a um só tempo o detalhe, o absurdo e o destino”.

Não existe, aliás, totalidade de uma voz, tampouco de uma composição: afinal, esta não deixa de ser uma disposição específica dos sons que existem ao longo de um determinado período de tempo. O compositor é aquele que recolhe e dispõe à sua maneira o material sonoro que a própria física oferece. Ele se torna, portanto, um organizador, um compartimentador de silêncios.

### | Fuga a três vozes |

“É errado supor que os mortos deixaram atrás de si o silêncio” (Lessa, 2008: 7). Paul Celan, Primo Levi e Helga Weiss sem dúvida processaram em suas obras o ruidoso passado em que viveram e, de algum modo, compor este ensaio é uma tentativa de seguir processando as vozes deles. Não sendo possível abordar as diferentes vozes a partir de uma estratégia unívoca, dadas as singularidades de cada obra e autor, optei pelo procedimento de organização baseado na fuga musical. A leitura do verbete no *Grove Dictionary of Music* trouxe alguma compreensão, mas optei pelas definições que um antigo professor me ofereceu, cujos pontos principais para este texto seriam:

A fuga é uma composição sonora onde (...) o compositor instaura um tema principal, explorando-o ao extremo no desdobramento da abordagem, a partir das técnicas que envolvem a ideia do “espelho”, do “sentido retrógrado”, da “inversão”, da “compressão”, da “dilatação”, do “estreto”, todos estes elementos girando em torno do tema apresentado no início da abordagem. Este tema é chamado de “sujeito”. No início da referida abordagem, um contraponto também é criado, chamado “contrassujeito”, o qual vai se reiterando também alimentado dos recursos da respectiva técnica. Estes elementos técnicos vão sendo explorados simultaneamente, gerando uma polifonia que gera a chamada “harmonia espontânea” e uma “movimentação rítmica”, aspectos que vão alimentando o interesse pela obra.

*Nota: Tudo deriva do tema principal, exigindo da memória do ouvinte a lembrança do mesmo que, por sua vez, é garantida através da apresentação inicial do tal tema.*

*Obs.: há uma corrente que não considera a “fuga” como sendo uma forma de composição, mas somente um “experimento”. Para nós, todo experimento sonoro é uma realidade em si mesma e assim, a “fuga” se instaura como também uma forma de compor.<sup>4</sup>*

Para compreender alguns termos com mais especificidade, recorri ao website do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical – Clem – da UFBA, que contém material organizado pelo Prof. Flávio de Queiroz acerca das fugas. Das diversas definições ali presentes, escolhi esta: “Uma fuga é uma peça de música inteiramente concebida em contraponto, e onde *tudo se interliga*, direta ou indiretamente, a um motivo inicial denominado *sujeito*; dessas ligações resulta a unidade da obra; a variedade é obtida por meio das modulações e das diversas combinações em cânone ou em imitação. *As vozes parecem, então, se perseguir, ou fugir umas das outras*, donde a etimologia da palavra: *fuga* (de “fugir”) (Lavignac apud Queiroz, 2005: 2, grifos nossos).

Um conceito de *Fuga dupla*, segundo o mesmo link, pode ser assim definido: “Fugas baseadas em dois sujeitos que, em algum ponto, *apareçam simultaneamente* são chamadas de fugas duplas. (...) Num tipo ordinário dessas fugas, os dois sujeitos aparecem associados ao longo da fuga, aparecendo juntos desde o início” (Queiroz, 2005: 12, grifo nosso).

Já *episódio* pode ser a “introdução de novos materiais que não preencham qualificações para um novo tema” (Bullivant apud Queiroz, 2005: 8). E mais: “O material temático dos episódios é, muito frequentemente, oriundo do sujeito, da resposta, do contrassujeito e de suas codas; mas isto não significa que não possa ser *novo e próprio*” (Queiroz, 2005: 9, grifo nosso).

Organizarei, portanto, este ensaio-fuga como uma *Fuga dupla* que conta com a aparição de um *episódio* adicional. Digamos que os dois sujeitos que se apresentam desde o início sejam Primo Levi e Paul Celan. Chamarei Levi de sujeito 1 (S1) e Paul Celan de sujeito 2 (S2). Helga Weiss aparece como o episódio (EP).

4. SANTOS, Vittor. Como a definição foi oferecida em conversa virtual informal e não há registros publicados dela, optei por incluir o crédito aqui e não ao final do texto.

Vale ressaltar que a música não busca especialmente por “compreensão”; alguém que goste de uma música não tem necessidade de dizer que “entendeu” determinada obra. A analogia da fuga com os aspectos literários dos sujeitos Primo Levi, Paul Celan e Helga Weiss é apenas um exercício de cartografar as narrativas segundo critérios musicais.

### | Da escrita obscura ||

Em “Da escrita obscura”, Primo Levi (2016: 56) argumenta que escritores não deveriam produzir suas obras de forma obscura, já que quanto mais compreendida e menos sujeita a interpretações equivocadas, mais valor, maior expectativa de difusão e poder de permanência uma obra teria capacidade de reunir. Adiciona que a escrita serve ao propósito da comunicação, de “transmitir informações ou sentimentos de mente a mente, de lugar a lugar e de época à época, e quem não é entendido por ninguém não transmite nada, grita no deserto” (Levi, 2016: 57). Assim, para ele, escrever funciona como um ato público, e o leitor que pretende entender não deve ser desapontado pelo escritor. Dentre aqueles que escrevem de maneira hermética, Levi (2016: 59) cita justamente Paul Celan, chamando-o de um dos dois poetas menos decifráveis da língua alemã. Chega ao ponto de dizer que a obscuridade de sua escrita era como o prenúncio de um suicídio. Expressões como “não devíamos escrever como se estivéssemos sós” (Levi, 2016: 60), “num código que é só seu e de poucos” fazem ainda parte de sua análise sobre esse tipo de escrita. Ao final do ensaio, frisa que esta leitura reflete apenas sua opinião, dizendo que quem escreve deve se sentir livre para escolher sua linguagem ou não linguagem. Aquilo que é escrito de forma obscura pode ser lido de forma luminosa por seus leitores, e até o próprio tempo pode tratar de esclarecer significados em gerações futuras (Levi, 2016: 61). Contemporiza, portanto, sua própria opinião anterior.

Este pequeno ensaio escrito por Levi nos traz simultaneamente traços dos sujeitos 1 e 2 de nossa fuga, confrontados em seus itinerários melódicos. A primeira melodia – Levi – seria compreensível, ou decifrável, e a segunda – Celan – é vista pela primeira como ruidosa em excesso, não estando a serviço do ouvinte. Não sendo possível em um texto de leitura linear, como este, simular a simultaneidade das vozes 1 e 2 e experimentá-las como uma fuga propriamente musical, resta ordená-las. Vamos à primeira.

### S1. 4/4 ||: mass-klo matisklo | matisklo mass-klo | ma tis klo | mastik lo :||

Que palavra? Não sabia, uma palavra difícil, não húngara: alguma coisa como mass-klo, matisklo. De noite ficávamos de ouvidos bem abertos: era verdade, do canto de Hurbinek vinha de quando em quando um som, uma palavra. Não sempre exatamente a mesma, para



dizer a verdade, mas era certamente uma palavra articulada; ou melhor, palavras articuladas ligeiramente diversas, variações experimentais sobre um tema, uma raiz, sobre um nome talvez. Hurbinek continuou, enquanto viveu, as suas experiências obstinadas. Nos dias seguintes, todos nós o ouvíamos em silêncio, ansiosos por entendê-lo, e havia entre nós falantes de todas as línguas da Europa: mas a palavra de Hurbinek permaneceu secreta. (Levi, 2010: 20)

Esta passagem do capítulo “Campo maior”, de *A trégua*, se conecta tanto com a estrutura da fuga musical quanto com alguns aspectos trazidos no ensaio “Da escrita obscura”. As tais “palavras articuladas ligeiramente diversas, variações experimentais sobre um tema” se conectam à fuga e sua ideia de reiteração, da busca de repetições que possam se colar nas memórias de quem ouve. Os esforços de Hurbinek, mesmo com o pouco instrumental sonoro que possuía, constituíam por si mesmos uma tentativa de fuga literal da condição em que se encontrava, de paralisia dos rins para baixo. Segundo nos conta Levi (2010: 19), seus “olhos (...) dardejavam terrivelmente vivos, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo”.

Sem pretender decifrar o significado dos sons “mass-klo, matisklo”, pontuo, sobre a musicalidade contida na fala do menino, uma sensação. De imediato, por troca de letras na leitura, li *mastiklo* (trouxe o s para antes do ti). Me veio a palavra hebraica *mastik*, que significa chiclete. Um som de mastigação repetitiva, de máquina em piloto-automático, de ciclo. A imprecisão foi suficiente para facilitar o grude do matisklo na memória. A sonoridade, quando repetida muitas vezes em sequência, como sugerido pelos sinais de ritornelo no título da seção deste texto – ||: e :|| – é capaz de evocar a sonoridade de uma caminhada, de tacos de madeira sobre dura superfície, contrastando assim com a própria imobilidade das pernas de graveto de Hurbinek. As palavras do menino buscavam movimento. Algum movimento. Saída. “Hurbinek continuou, enquanto viveu, suas experiências obstinadas” (Levi, 2010: 19).

No que se refere à conexão de “Campo maior” com “Da escrita obscura”, pontuo alguns pensamentos sobre a comunicabilidade. Levi nos conta, em *A trégua*, que os ouvintes ansiosos por compreender o que o menino dizia levantavam a hipótese de que o significado fosse “pão”, “comer” ou “carne”, talvez num processo de transferência do que eles mesmos gostariam de dizer naquela situação, a partir da própria fome. Em uma entrevista<sup>5</sup>, Primo Levi responderia de bate-pronto a uma pergunta do entrevistador, colocando que “a fome era a prioridade absoluta número 1”. Cita, em seguida, a ironia de ver de dentro das cercas, passando na estrada distante, um caminhão com os dizeres “Sopa Knorr, a Sopa número 1” e da sensação de voltar a cogitar que, dentre o universo das sopas, existiria espaço para alguma escolha. O verso contido na abertura de *A trégua* não deixa muita dúvida: “Voltar; Comer; Contar” (Levi, 2010: 15).

Há, ainda, um trecho muito contundente da entrevista em que Levi segue reiterando a dimensão da importância da transmissibilidade. De 3’47” a 3’49” ouvimos:

5. Primo Levi: Back to Auschwitz. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cPOKXfHOuw4>.

“Quem se comunica, sobrevive”. Ele segue o relato abordando um episódio, que evocaria com maiores detalhes em alguns escritos futuros<sup>6</sup>: os italianos e os gregos eram os primeiros a morrer e sua *causa mortis* era simplesmente não compreender o alemão, cujo entendimento era mais corrente nos demais locais da Europa, ainda que parcamente. Dentre os prisioneiros, italianos e gregos eram os mais atrasados, aqueles que deixavam barba por fazer ou descumpriam qualquer outra ordem simplesmente por não a ter registrado, o que frequentemente lhes custava a vida ou, no mínimo, um espancamento.

“Havia entre nós falantes de todas as línguas da Europa: mas a palavra de Hurbinek permaneceu secreta”. Adiciono, desta forma, reiterando a ponte criada entre a leitura de “Campo maior” e “Da escrita obscura”: tanto a impossibilidade de comunicação efetiva por parte de Hurbinek, quanto a indecifrávelidade evocada no ensaio, ainda que em contextos diferentes, teriam consequências graves. Como diria Levi em *É Isto um Homem?* “se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão” (Levi apud Lessa, 2008: 8). A comunicação, a possibilidade de compreensão por parte do leitor sempre foi fundamental na escrita de Levi.

### | Warum? | Antifuga |

Em *O silêncio e sua representação*, Renato Lessa nos traz uma reflexão pertinente quando comenta sobre a “supressão do por quê” (Lessa, 2008: 10). Primo Levi falava pouco alemão ao chegar no *Lager*, mas conhecia a palavra “*Warum?*” (“Por quê?”). Em determinado episódio, Levi retirou um caramelo de gelo que lhe parecera bonito, e este foi logo arrancado de sua mão por um guarda. Quando Levi lhe perguntou por que, recebeu a resposta de que ali não existiam por quês. Esta mesma palavra, diga-se de passagem, dá nome a uma pintura de Helga Weiss, o que irá ecoar durante a exposição do episódio que se segue aos S1 e S2.

O porquê é um operador necessário, diz Lessa. Segundo ele, uma terra sem porquês é uma terra onde a própria ideia de causalidade está em questão (Lessa, 2008: 10). O humano organiza suas crenças de forma causal, e sua linguagem acaba frequentemente exigindo tais nexos. Imagine uma infância sem sua fase dos porquês, sem as articulações capazes de gerar alguma compreensão sobre o mundo, fundamental aos anos de formação de qualquer ser humano.

Levi, de alguma forma, responde à própria provocação posterior (de “Da escrita obscura”). “Diante deste complicado mundo infernal, as minhas ideias estão confusas; será mesmo necessário elaborar um sistema e praticá-lo? Ou não será mais salutar (...) não termos um sistema?” (Lessa, 2008: 10). As ideias de Levi nesse mundo sem porquês tornam-se confusas, escuras, embora a linguagem com que o sobrevivente-autor se expresse em suas obras seja frequentemente clara. Na incapacidade de “conceber

6. Recomendo o capítulo “Comunicar”, do livro *Os afogados e os sobreviventes*, de Primo Levi, onde o autor se aprofunda ainda mais nesta questão.



ideias complexas”, “nasce o sujeito de uma experiência que se reconstitui a partir da apresentação de fragmentos” (Lessa, 2008: 13). Trata-se de uma estética baseada em fragmentos, numa política cujo proceder se dá pela observação e pelo contar de pormenores, estética esta que citamos na seção “fragmentos de vozes” e que iremos retomar mais adiante. Vale reiterar que a fragmentação é um aspecto que dialoga com as três vozes analisadas, ainda que em diferentes graus.

Não ter um sistema seria, portanto, como propor uma antifuga, destacando que, apesar de ser uma forma de composição altamente sistematizada, o nascimento do formato foi marcadamente o improviso musical, a operação com os fragmentos possíveis, existentes no tempo real da execução das peças. Por esta razão, a grande maioria de fugas escritas se perdeu. Voltaremos à temática do improviso no episódio final deste ensaio-fuga.

### | Elegia, rítmica, cruzamentos melódicos ||

Gostaria de incluir, antes de finalizar a exposição do Sujeito 1 desta Fuga dupla, a continuação do trecho de *A trégua* sobre Hurbinek, lido à luz do artigo “Por que acreditamos em Primo Levi”, de Mario Barenghi (2015). A rítmica do trecho que viria a seguir, que se utiliza da anáfora nominal, comum na elegia fúnebre, chama a atenção – o trecho começa em: “Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore” e termina em “nada resta dela: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras” (Levi, 2010: 21) – justamente por conta das repetições do nome Hurbinek, pelo ritmo que a prosa imprime em sua quase versificação.

Acrescento, a este respeito, que a moldura à qual se refere Barenghi quanto ao “episódio Hurbinek” (“O episódio de Hurbinek está emoldurado por dois nadas”) – um silêncio antes da palavra dele, e um silêncio após sua morte, são como barras de compasso,<sup>7</sup> inseridas em sua própria voz por Primo Levi. Uma inserção de indecifrabildade do discurso alheio em seu próprio. Um trecho melódico que entra como parte do tema trazido por Levi nesta e em outras narrativas. Desta forma, Levi experimenta, via “discurso” de Hurbinek, algo próximo ao idioma cifrado de Celan, tensionando assim as críticas contundentes que oferece – e depois contemporiza – em “Da escrita obscura”.

A melodia de Hurbinek povoa a de Levi, entra ali com sotaque diferenciado, como complemento timbrístico. Toda nota musical é composta de uma série harmônica de notas, nunca sendo verdadeiramente um som único, uma partícula mínima. Deixamos soar “massklo matisklo massklo matisklo”, trecho cuja comunicação e inteligibilidade encerrada nas próprias palavras não compreendemos. Pontuações de certa obscuridade, apresentadas com clareza quando as notas de Hurbinek harmonizam com as de Levi.

Colocamo-nos a ouvir este pequeno fragmento do “Campo maior” – uma expe-

7. Separador temporal em música, que separa as notas segundo uma pulsação baseada em tempos fortes e fracos.

riência aparentemente “menor”, em tonalidade musical, talvez, mas não em escala de importância. Das tantas línguas existentes no campo, que tentavam decifrar o matisklo de Hurbinek, resta uma interrogação. Aproximamo-nos da “conclusão” deste sujeito S1 com mais uma ponderação de Lessa (2008: 12): “Hurbinek encerra em si mesmo o Holocausto, na sua mais intensa e inacessível imanência, no seu silêncio mais irredimível”. Uma voz pequena de potência grandiloquente, trazida por Levi, uma voz que teria capacidade de representar com seus dizeres o silêncio, a partir de pequenos fôlegos melódicos entremeados por pausas. Melodias inteligíveis, pouco ruidosas dentro de si mesmas. Melodias memorizáveis para eventos não necessariamente memoráveis, quando pensamos numa semântica que sugere comemoração ou grandiloquência. Fragmentos imantados, um grudar nos ouvidos-memória. Resgatemos aqui o que foi dito anteriormente neste ensaio: a música não busca especialmente por “compreensão”, se propõe a ser um mecanismo gerador de escutas. Como bem pontuou Lessa, o poema que precede o relato-narrativa propriamente dito de ‘É isto um Homem?’ é chamado “Shemá” (“escute”, em hebraico). Escutamos Levi, enquanto os ouvidos seguem para o próximo sujeito.

## S2. *Schwarze Milch der Frühe wir trinken und trinken*<sup>8</sup> (Celan, 1993)

Paul Celan, pela região da Europa em que nasceu, tinha contato com (ou era falante de) romeno, iídiche, hebraico, latim, francês, alemão; estava ainda exposto ao húngaro e a outras línguas eslavas (Bines, 2008: 233). Era, neste sentido, uma antítese aos italianos e gregos assassinados em Auschwitz por não compreenderem o idioma das ordens.

Foi o ato de escutar a voz de Celan<sup>9</sup>, ler no original (mesmo sem compreender o idioma alemão), ler traduções, e pensar sobre o poema “*Todesfuge*” – “Fuga da morte” ou “Fuga fúnebre” a depender da tradução – que fez circular em mim a ideia de estudar as vozes da experiência concentracionária a partir de uma perspectiva musical. Cada linguagem oferece suas próprias dificuldades, hermetismos, inacessibilidades. Com a música, o verso ou a prosa não é diferente, e a operação de investigar nestas fronteiras pareceu uma estratégia possível. A mistura de diferentes linguagens – como a literatura e a música no caso deste ensaio-fuga – opera da mesma forma, ora inacessível, ora aberta, tornando estrangeiro apenas aquilo que não se entende – de todo modo, vale pontuar que o não entendimento nem sempre opera como algo negativo. Especificamente no caso de utilizar a linguagem musical na análise literária, vale ressaltar que muitos termos musicais são usados aqui sem rigor técnico, como no caso das frases que passam a se chamar melodias ou dos compassos formados por sílabas.

8. Leite negro da madrugada, bebemos e bebemos. Trecho de *Todesfuge* – *Fuga da morte*.

9. Neste caso, escutar a voz literalmente. Celan recita *Todesfuge* em <https://www.youtube.com/watch?v=gVwLqEHDCQE>.

## | Fuga de fugas |

*Todesfuge* já foi analisada sob a perspectiva musical da fuga em diversas ocasiões.<sup>10</sup> Talvez não tenha sido colocada, por inteiro, como um dos sujeitos ou tema de uma fuga maior, mais ampla, que contivesse literalmente mais vozes, uma espécie de fuga de fugas. Refiro-me aqui ao procedimento de considerar Celan e Levi sujeitos e Weiss um episódio de uma fuga, nos termos definidos na seção “Fuga a três vozes”. Como a tarefa exige certo fôlego, sugere-se aqui também a operação por fragmentos, entendendo a possível fusão polifônica que os três formam quando entrelaçados.

Os sujeitos de uma fuga, uma vez que tenham apresentado uma melodia, um tema, um poema, seguem cantando, realizando em seguida um contrassujeito para temas que venham na sequência ou para o próprio sujeito outro que havia se desenvolvido em conjunto. Neste sentido, pensar um contrassujeito como contraste ao sujeito inicial, é uma via de acesso à oposição proposta na provocação supracitada de Primo Levi em “Da escrita obscura”. Celan, neste caso, pode ser lido em suas intenções ou nos comentários que se fizeram sobre sua obra. Vale ressaltar que o próprio poema *Fuga da morte* é mencionado no ensaio e que, apesar de defini-lo como dotado de “crua lucidez”, Levi (2006: 59) pontua que o canto do autor é trágico e nobre, mas confuso. Mais adiante, ao se referir não apenas ao poema, mas à obra do autor como um todo, o autor adiciona que “se ele tem alguma mensagem, esta se perde nos ruídos de fundo” (Levi, 2006: 60). O vozerio excessivo, o burburinho cacofônico da Shoah, é alertado sempre pelo italiano, neste ensaio, como algo indesejável, pois que fere o princípio da transmissibilidade preconizado por ele.

## | Celan: diferentes escutas para um suposto obscuro |

Sob a primeira escuta supracitada, a que se refere às intenções do poeta, o próprio afirma que “cada palavra foi escrita em relação direta com a realidade”, logo, aproximando-se de uma lógica transmissível. Quanto à segunda escuta, a de sua fortuna crítica, Celso Fraga da Fonseca coloca que sua lírica é hermética, difícil, diga-se de passagem, como a própria estrutura da fuga. Sem dúvida, existem diversas similitudes entre as linguagens de Celan e Levi, a depender do ouvinte; as de ordem temática, relativas aos “assuntos”, sem dúvida. No entanto, o desenvolvimento do sujeito Celan nesta Fuga dupla, como voz (e sujeito-tema musical) contrastante à de Levi, é notório.

Ainda sobre a primeira escuta, Vera Lins (2005: 23) chama a atenção para o percurso da linguagem poética de Celan, “linguagem levada a seus abismos, desarticulada e rarefeita”. Por outro lado, Lins (2005: 24) propõe que se entenda esta linguagem como uma crítica radical à representação, apostando na apresentação; na imaginação

10. O ensaio “Fuga da Morte: o hino do Holocausto”, de Bina Maltz, na revista *WebMosaica*, revista do Centro Cultural Judaico Marc Chagal, v. 5, n. 1, jan.-jun. 2013, é um desses textos.

e na linguagem como possibilidades da recriação de um mundo. Um mundo, talvez, como aquele suprimido dos porquês, ininteligível e confuso para Levi, que prefere (frequentemente, mas não sempre) não operar com estes fragmentos-versos-melodia como trajetória testemunhal. Uma contramão, por assim dizer, quanto aos esforços empreendidos na relação com Hurbinek.

Quanto ao poema em si, os primeiros versos de cada série não deixam muitas dúvidas: a evocação quase imitativa da melodia inicial, que contém o leite negro, bebido e bebido, nas várias horas do dia; as demais repetições contidas nos demais versos; a ausência de pontuações, como um canto que caça os momentos fugazes para a recuperação do fôlego. Adiciona-se, ainda, a operação incessante ao ritmo de rolo compressor, o *ostinato*<sup>11</sup> do *Lager* lido nas entrelinhas do poema, as referências bíblicas e a modernidade alemã. Para ilustrar o poder de tais operações de linguagem, John Felstiner, responsável por uma importante tradução do poema para o inglês, diz que nenhum outro poema sobre a guerra atraiu atenção tão “apaixonada” como este. Não considero fundamental trazer o poema completo aqui, mas deixo como recomendações duas diferentes traduções em português: a de João Barrento, “Fuga da Morte”, publicada em *Sete rosas mais tarde*, antologia poética; e a de Karin Bakke de Araújo, “Fuga fúnebre”.

### | Fuga, marcha, tango ||

Karin Bakke de Araújo, em ensaio sobre sua própria tradução, que intitulou “Fuga fúnebre”, aproxima a expressão à marcha fúnebre. A marcha não está necessariamente associada ao tango, como a primeira tradução e publicação para o romeno (1947) sugerem, mas cria-se, portanto, a sugestão de um diálogo entre estilos e formas musicais. Talvez a potência e a musicalidade inerentes ao poema se encarreguem de fazer emergir esta possibilidade. É digno de nota que a marcha em si, como termo, é marcante no universo concentracionário: me refiro aqui às marchas da morte empreendidas para gerar um número alto de mortes sem a necessidade de fuzilamentos, onde os prisioneiros recém-libertos dos campos eram colocados para caminhar a esmo e acabavam por perecer pelos mais variados motivos, como fome e exaustão.

A marcha, como forma musical, se prestava literalmente a fazer os ouvintes caminharem, marcharem. Já o tango opera mais como uma linguagem ligada à dança (Lerner, 2017: 58-61), de certa forma mais sensual e amplamente valorizada pelos nazistas, processo que também se evidenciava durante os rituais com fetiche mortífero das execuções musicais que precediam as execuções de vida. Já a construção musical baseada na fuga exige um grau de atenção muito mais detido para que se percebam as nuances. Talvez um acontecimento musical para se ouvir parado, tornando mais expressivo o jogo intervalar a partir da disponibilidade de quem ouve. O ato de cami-

.....  
11. Repetição da mesma nota musical várias vezes seguidas.

nhar, ou seguir em frente, independentemente da direção e do contexto, talvez não auxilie a escuta polifônica. É preciso deter-se, permitir que os sentidos se operem e que os ouvidos façam o balanço.

A “Marcha fúnebre”, evocada na tradução “Fuga fúnebre”, cria uma ponte com uma diversidade enorme de obras do contexto durante e pós-Shoah. O quadro Todesmarsch, de Helga Weiss é apenas uma delas, mas com esta pequena correlação, este eco associado à já citada pintura “Warum?”, da mesma autora, partimos para o episódio final desta fuga, apresentado após o desenvolvimento duplo dos sujeitos Levi e Celan.

### Episódio. | piolhos | borboletas | obeliscos |

Mas, de toda a forma e por toda parte, as associações da infância acabam por nos governar. David Hume diria que um operador infantil apoderou-se, por um átimo, da minha fábrica de associação de ideias. (Lessa, 2008: 5)

Como já mencionado, grande parte das fugas se dava em caráter de improviso, construídas no momento em que o compositor (e ao mesmo tempo instrumentista) tocava. Proponho, aqui, o improviso como uma espécie de operador infantil que norteia a associação de ideias que vêm a seguir. Apesar de aparecer como eco de um material apresentado em duas passagens contidas nos sujeitos (“Warum” mencionada em S1 e “Todesmarsch” em S2, ambas pinturas de Helga Weiss),<sup>12</sup> o episódio aqui se desenrola a partir do desenho “Checking for Lice”, que pode ser encontrado no livro ... *I never saw another butterfly...*, coletânea de desenhos e poemas feitos por crianças do gueto de Terezin durante o confinamento. Tal episódio não busca reflexões com norte conclusivo, mas sim sugestões de caminhos de novas fugas (ou ensaios) a serem perseguidas futuramente, para leitor e autor.

Helga Weiss realizou diversas obras durante o confinamento no gueto de Terezin e também, posteriormente, escreveu e publicou um diário que seu tio escondeu em um muro, e marcou com seu testemunho e voz a cacofonia pós-Shoah. Alguns de seus desenhos e pinturas realizados durante a vida em Terezin estão presentes na coletânea supracitada.

O poema de Pavel Friedmann, que dá nome à coleção, flutua ao redor de uma borboleta, ou de uma ideia de borboleta que não existe no gueto de Terezin e, no presente episódio, como dito, o improviso gira em torno de “Catando piolhos”, em tradução livre. Mais do que propriamente o desenho, a ideia de piolho serve como gatilho para alguns pensamentos.

Não saberia enumerar razões lógicas para este desenho ter chamado mais a atenção do que os demais, dado que outros desenhos de Weiss apresentam estética mais marcante. Talvez tenha sido a crueza documental cotidiana do ato de catar piolhos

12. Estas pinturas estão em Weiss (1993: 19 e 33).



**Figura 1. Checking for Lice.**

Fonte: Weiss (1993: 23).

na cabeça de outrem, ato corriqueiro nos guetos e campos de concentração; talvez o fato de tê-lo descoberto enquanto lia “A sobrevivência dos vaga-lumes”, de Didi-Huberman, e enquanto escrevia uma história sobre gafanhotos na mesma época; ou pelo simples fato de o desenho estar num livro com borboleta em seu nome. Parto desta constelação de pequenos seres, portanto, para gerar um universo especulativo sim-

bólico-entomológico, uma espécie de quadrangulação de membros do universo dos insetos, fragmentos da biomassa que, com as questões de escala que fazem chegar até nós (escala métrica, não a musical) geram um tipo de coceira específica de reflexão e escrita.<sup>13</sup>

### | Piolhos, calor, coceira, pesquisa |

O piolho, especialmente, me interessa por se tratar de uma partícula mínima que causa grande desconforto. Um pequeno ser capaz de promover grande movimento em quem pretende se livrar dele. Uma pesquisa rápida na internet mostra alguns aspectos do seu caráter parasitário, enumerando, entre outras coisas, o fato de ele precisar do contato constante com uma superfície quente como o corpo humano para se manter vivo. Esta forma de interação – entre corpo estranho e superfície com temperatura elevada – gerou uma associação imediata a ideias ligadas ao universo de pensamento dos antimonumentos, em especial a uma obra chamada *The Warm Memorial*,<sup>14</sup> de Horst Hoheisel.

Trata-se de uma placa discreta posicionada no chão, aquecida artificialmente, que faz parte da paisagem atual de Buchenwald. Uma superfície quente como o corpo humano, sem a necessidade fática de se mostrar de maneira obelística, e que, para se fazer notar, precisa apenas de uma reverência do corpo que chega até ela.<sup>15</sup>

O caminho do pensamento ligado aos antimonumentos faz lembrar, ainda, o termo “imperialismo pueril”, citado por Ossip Mandelstam (2019: 14), em *O rumor do tempo*. As memórias do poeta são povoadas de imagens da grandeza de Moscou e São

13. Vale pontuar que, em *O ofício alheio*, Primo Levi dedica alguns ensaios a diferentes seres como besouros, borboletas, pulgas, aranhas.

14. Agradeço à professora e artista plástica Leila Danziger por me apresentar esta obra.

15. Disponível em <https://www.welt.de/english-news/article3868902/Obama-visits-Buchenwald-concentration-camp.html>.



Petersburgo, com seus monumentos enormes, passeatas e eventos grandiosos, o que ele define como pueril, de certa forma. Um pueril que não vai ao encontro da infância que improvisa, que opera como início de linguagem, que seja capaz de fluir como música, com caráter lúdico, de espaço de jogo, com curvas inesperadas, mas uma ideia de imaturidade simbólica desnecessária e de dureza, a exemplo dos monumentos fálicos supracitados.

Retornando ao pequeno parasita piolho, evoco o efeito-coceira que ele gera e que, com frequência, leva ao ato de cavucar a cabeça, de cavar em direção à própria mente.<sup>16</sup> Apesar de não se moverem com rapidez, os piolhos fazem diversos caminhos. Tais caminhos, quando encarados como associações livres, com o caráter de improviso que o episódio “Weiss”, da Fuga de fugas, sugere, pode remeter ao infinito cavar dos prisioneiros dos campos em seu dia a dia de trabalho, retratado de forma contundente em “Fuga da morte”.

### | Burburinho ||

Ainda no âmbito do improviso, gostaria de deixar, antes de finalizar, um apontamento para relações futuras, que relacionam a monumentalidade do burburinho pós-Shoah – para usar os termos da intro-audição deste ensaio – a outros genocídios e tragédias humanas que, como diz Andreas Huyssen (2001: 12), levantam “questões difíceis sobre o uso do Holocausto como um lugar-comum universal para os traumas históricos”. As consequências, ele ressalta mais adiante, podem tomar duas vias: “Assim como pode energizar retoricamente alguns discursos de memória traumática, a comparação com o Holocausto também pode servir como uma falsa memória ou simplesmente bloquear a percepção de histórias específicas” (Huyssen, 2001: 13).

A questão que se coloca é que o ostensivo trabalho de memória ligada à experiência concentracionária do holocausto pode ser capaz de acachapar outros eventos e discursos históricos, de alguma forma minimizando-os ou enfraquecendo-os através de comparações ou paralelos. Retornar ao procedimento por partículas, por fragmentos, tornando possível observar cada experiência, caso, história, testemunho ou narrativa pode ser uma estratégia desejável neste contexto.

Desta forma, coloco as analogias com insetos enquanto estas pequenas partículas, pequenos mundos de experiência; pontuo a busca pelos piolhos – e coceiras – de cada universo, como sinais da opção pela estética dos fragmentos, eco tanto da voz de Levi, o sujeito 1, quanto de Celan, S2.

O episódio vai se dissolvendo como começa, em desassociação livre. Da obra de

.....

16. Recomendo aqui um passeio pelo artigo “A coceira”, de Atul Gawande (*Revista Piauí*, ed. 42, mar. 2010), em que se descobre entre muitas outras coisas, um vasto universo sobre a coceira, como o fato de os nervos que geram a coceira serem diferentes daqueles que geram a dor. A conexão entre a geração de dor e as memórias ligadas ao desconforto é abordada ao longo do artigo, oferecendo relações entre memória, dor e desconforto para pesquisas futuras.

Weiss, parte integrante da cacofonia pós-Shoah, foi o pequeno piolho, entretanto, que nem se vê no desenho escolhido e ouvido, que puxou o fio deste último movimento, experimental e ligeiro. É o próprio piolho, ainda, quem aponta para pesquisas e relações futuras e sugere o uso continuado da lupa como possível ferramenta de trabalho especulativo.

Em uma espécie de *fade-out* escrito, friso que perseguir melodias em meio a um turbilhão musical pode ser virtualmente impossível. A tentativa de mapeá-las, depurá-las, frequentemente recairá em desistência, constituindo um lembrete daquilo que sempre escapa, por menor que seja; dos pequenos fragmentos que se descolam da percepção e que jamais se fixam na memória. Deixemos, assim, que as reverberações das vozes aqui ouvidas, também elas, se entrelacem após este ensaio-fuga. ●

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Karin Bakke de. Fuga fúnebre, de Paul Celan. *Cadernos de Literatura em tradução*, n. 11, 2010.
- BARENGHI, Mario. Por que acreditamos em Primo Levi?. Trad.: Pedro Spinola Pereira Caldas. *Revista Digital do Niej*, ano 5, nº 9, 2015.
- BINES, Rosana Kohl. Para ouvir Celan. *Poesia sempre*. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional, nº 28, ano 15, 2008, p.233-239.
- CELAN, Paul. Fuga da morte. In: *Sete rosas mais tarde*, antologia poética. Trad. João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Editora Cotovia. 1993.
- FELSTINER, John. *Paul Celan: poet, survivor, jew*. New Haven and London, Yale University Press. 1995
- FONSECA, Celso Fraga da. Poemas de Paul Celan. *Cadernos de Literatura em tradução*. n. 4, São Paulo, USP, 2001.
- GAWANDE, Atul. A coceira. *Revista Piauí*, ed. 42, mar., 2010.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- LESSA, Renato. O silêncio e sua representação. *Edição Laboratório de Estudos Hum(e)anos*, online, Rio de Janeiro, set., 2008.
- LEVI, Primo. É Isto um Homem? Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O ofício alheio: com um ensaio de Italo Calvino*. São Paulo: Editora Unesp, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A tréguia*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- LERNER, Silvia Rosa Nossek. *A música como memória de um drama: o Holocausto*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2017.
- LINS, Vera. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.
- MALTZ, Bina. Fuga da morte: hino do holocausto. *Web-Mosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, vol. 5, nº 1, jan.-jun., 2013.
- MANDELSTAM, Ossip. *O rumor do tempo e viagem à Armênia*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- PIAZZOLLA, Astor. Fuga y misterio. Disponível em <https://youtu.be/7XdaFR6mIC4>.
- \_\_\_\_\_. Fugata, em vídeo-partitura. Disponível em <https://youtu.be/lfhytCKz4f0>.
- \_\_\_\_\_. Fugata, versão Yo-Yo-Ma. Disponível em <https://youtu.be/5O39ge380L8>.
- QUEIROZ, Flavio de. *Fuga*, Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical. Disponível em: [http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga\\_01/iniciofuga.html](http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga_01/iniciofuga.html).
- WEISS, Helga. Checking for lice. In: VOLAVKOVÁ, Hana (Org.). ... *I never saw another butterfly... Children's drawings and poems from Terezin Concentration Camp 1942-1944*. Schocken Books, NY, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Das künstlerische Schaffen*. Berlim: Editora Wallstein Verlag GmbH, 2002.