

2022

---

1

# Hurbinek

revista de estudios primolevianos

vol.1 n.1

## REALIZAÇÃO

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
Decanato do Centro de Teologia e Ciências Humanas (CTCH)  
Instituto de Estudos Avançados em Humanidades  
Centro Primo Levi PUC-Rio

## APOIO

Departamento de Direito PUC-Rio  
Departamento de Letras PUC-Rio  
Editora PUC-Rio  
Departamento de Artes e Design PUC-Rio

## EDITORES

Renato Lessa  
Rosana Kohl Bines

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
Rua Marquês de São Vicente, 255 - Gávea, Rio de Janeiro,  
22.451-900 - RJ - Brasil  
hurbinek@puc-rio.br

## CONSELHO EDITORIAL

Andrea Lombardi (UFRJ)  
Anna Basevi  
Avraham Milgran (Yad Vashem)  
Davi Pessoa (UERJ)  
Denise Rollemberg (UFF)  
Domenico Scarpa (Centro Primo Levi, Turim)  
Eduardo Vidal (Escola Letra Freudiana)  
Fabio Levi (Centro Primo Levi, Turim)  
Joel Birman (UFRJ)  
Leila Danziger (UERJ)  
Luiz Alberto Oliveira (Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas)  
Marcio Seligman-Silva (Unicamp)  
Maurício Santanna Dias (USP)  
Monica Grin (UFRJ)  
Omar Ribeiro Thomaz (UNICAMP)



DECANATO  
**CTCH**  
PUC-Rio

*ieahu*  
Instituto de Estudos Avançados  
em Humanidades

centro  
**PRIMO LEVI**  
PUC-Rio

DEPARTAMENTO DE  
**DIREITO**

Departamento de  
**Letras**



**Artes &  
Design**  
PUC-Rio

**EMoD**  
PUC-Rio

## PROJETO GRÁFICO

EMoD (Escritório Modelo de Design) PUC-Rio  
Evelyn Grumach  
Bruna Finkennauer

# Hurbinek

“Estava paralisado dos rins para baixo, e tinha as pernas atrofiadas, tão adelgaçadas como gravetos; mas os seus olhos, perdidos no rosto pálido e triangular, dardejavam terrivelmente vivos, cheios de busca de asserção, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo. As palavras que lhe faltavam, que ninguém se preocupava de ensinar-lhe, a necessidade da palavra, tudo nisso comprimia o seu olhar com urgência explosiva: era um olhar ao mesmo tempo selvagem e humano, aliás, maduro e judicante, que ninguém podia suportar, tão carregado de força e de tormento.<sup>1</sup>”

“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. Não, não devia ser uma mensagem, tampouco uma revelação: era talvez o seu nome, se tivesse a sorte de ter um nome; talvez (segundo uma de nossas hipóteses) quisesse dizer ‘comer’ ou ‘pão’; ou talvez ‘carne’ em boêmio, como sustentava, com bons argumentos, um dos nossos, que conhecia essa língua.”

“Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a estrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras.<sup>2</sup>”

.....  
1. Primo Levi, *A Trégua*, (tradução Marco Lucchesi) São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 28-29.

2. Idem, p. 29.

# Hurbinek

“Era paralizzato dalle reni in giù ed aveva le gambe atrofiche, sottili come stecchi, mai suoi occhi, persi nel viso triangolare e smunto, saettavano terribilmente vivi, pieni di richiesta, di asserzione, della volontà di scatenarsi, di rompere la tomba del mutismo. La parola che gli mancava, che nessuno si era curato di insegnargli, il bisogno della parola, premeva nel suo sguardo con urgenza esplosiva: era uno sguardo selvaggio e umano ad un tempo, anzi maturo e giudice, che nessuno fra noi sapeva sostenere, tanto era carico di forza e di pena”<sup>1</sup>.

“Hurbinek continuò finché ebbe vita nei suoi esperimenti ostinati. Nei giorni seguenti, tutti lo ascoltavamo in silenzio, ansiosi di capire, e c'erano tra noi parlatori di tutte le lingue d'Europa: ma la parola di Hurbinek rimase segreta. No, non era certo un messaggio, non una rivelazione: forse era il suo nome, se pure ne aveva avuto uno in sorte; forse (secondo una delle nostre ipotesi) voleva dire “mangiare”, o “pane”; o forse “carne” in boemo, come sosteneva con buoni argomenti uno di noi, che conosceva questa lingua”<sup>2</sup>.

“Hurbinek, che aveva tre anni e forse era nato in Auschwitz e non aveva mai visto un albero; Hurbinek, che aveva combattuto come un uomo, fino all'ultimo respiro, per conquistarsi l'entrata nel mondo degli uomini, da cui una potenza bestiale lo aveva bandito; Hurbinek, il senza-nome, il cui minuscolo avambraccio era pure stato segnato col tatuaggio di Auschwitz; Hurbinek morì ai primi giorni del marzo 1945, libero ma non redento. Nulla resta di lui: egli testimonia attraverso queste mie parole”<sup>3</sup>.

---

1. Primo Levi, *La tregua*, In: Primo Levi, *Opera Completa I*, a cura di Marco Belpoliti, Torino: Einaudi, 2017, p. 318.

2. Idem, p. 319.

3. Idem, p. 319.

# Hurbinek

“He was paralyzed from the lower back down, and his thin, sticklike legs had atrophied; but his eyes, lost in his pinched, triangular face, flashed, terribly alive, full of demand, of insistence, of the will to be unchained, to shatter the tomb of his muteness. The speech that he lacked, that no one had taken care to teach him, the need for speech, persisted in his gaze with explosive urgency: it was a gaze both savage and human, or, rather, mature and judgmental, so charged with force and pain that none of us could sustain it”<sup>1</sup>.

“Hurbinek continued his obstinate experiments as long as he lived. In the following days, we all listened to him in silence, anxious to understand—and there were among us speakers of all the languages of Europe but Hurbinek’s word remained secret. No, it was certainly not a message, not a revelation: perhaps it was his name, if he had even been blessed with one; perhaps (according to one of our hypotheses) it meant “eat,” or “bread”; or possibly meat in Bohemian, as one of us, who knew that language, maintained, with solid arguments”<sup>2</sup>.

“Hurbinek, who was three years old and has perhaps been born in Auschwitz and had never seen a tree; Hurbinek, who had fought like a man, to his last breath, to gain entrance into the world of men, from which a bestial power had banned him; Hurbinek, nameless, whose tiny forearm had been marked with the tattoo of Auschwitz—Hurbinek died in early March 1945, free but not redeemed. Nothing remains of him: he bears witness through these words of mine”<sup>3</sup>.

---

1. Primo Levi, *The truce*, In: Primo Levi, *Complete Works*, Ed. e Trad. Ann Goldstein, New York: Liveright, 2015, p. 225.

2. Idem, p. 226.

3. Idem, p. 226.

**Propósito:** [a(à) escuta de Hurbinek] 07

**Proposito:** [(a)l'ascolto di Hurbinek] 09

**Purpose:** Hearing Hurbinek 12

## ARTIGOS

---

### **A função testemunhal:**

uma herança da Shoá

ANDREA LOMBARDI (UFRJ) 15

### **Primo Levi:** a paixão pela filologia

DAVI PESSOA (UERJ) 29

### **O riso leviano**

EDUARDO VIDAL (Escola Letra Freudiana) 44

**Acreditar em Primo Levi:** realidade, pacto narrativo, memória e efeito de realidade nas narrativas do Lager

JOÃO PEDRO MOURA ALVES FERNANDES (PUC-Rio) 58

**Fuga a três vozes:** Itinerários Melódicos de Primo Levi, Paul Celan e Helga Weiss

LEANDRO DONNER (PUC-Rio) 75

### **Por que rever essas imagens?**

LEILA DANZIGER (UERJ) 92

### **Analogias metamórficas na escrita de Dante e Levi:** O canto de Ulisses

GAETANO D'ITRIA (UFRJ/CNPq) 99

### **Uma criança foge**

ROSANA KOHL BINES (PUC-Rio/CNPq) 109

**Barbárie, hospitalidade, troca:** o estrangeiro em Primo Levi

ANNA BASEVI (UERJ/FAPERJ) 127

## RESENHA

---

### **Cultura, Ideología y Fascismo.**

Sociedad Civil Iberoamericana y Holocausto.

MARIO SZNAJDER (Universidade Hebraica de Jerusalém) 141

## Propósito:

[a(à) escuta de Hurbinek]

*HurbineK – Revista de Estudos Primolevianos* – é uma publicação bianual do Centro Primo Levi, da PUC-Rio. A iniciativa de criá-la decorre de um duplo reconhecimento: o interesse crescente pela obra de Primo Levi no Brasil e a necessidade de ampliar a reflexão feita no país ao circuito internacional de estudos levianos. Mais do que tudo, releva da convicção de que os temas de Primo Levi fazem todo o sentido para qualquer sujeito – individual ou coletivo – afetado por dinâmicas distópicas e tempos aziagos. O livro dedicado por Primo Levi aos tempos imediatamente posteriores a sua saída de Auschwitz e ao retorno a Turim, sua cidade natal, dele recebeu como título *A trégua* (1963), como a indicar a perenidade da projeção de uma sombra distópica sobre o futuro da espécie humana. A extensão da sombra, no tempo e no espaço, bem marca a relevância de sua obra e de seus temas.

Primo Levi (1919-1987) foi um dos mais importantes pensadores da segunda metade do século XX. Sobrevivente de Auschwitz, a partir dos anos 1940, Levi construiu uma obra intelectual e literária de amplo espectro – inaugurada editorialmente com a publicação, em 1947, de seu clássico livro *É isto um homem?* Mais do que autor de um importante subgênero específico – o da *literatura de testemunho* –, seus escritos possuem envergadura multivariada, ainda que o experimento do campo de extermínio ali ocupe lugar permanente e decisivo, tal como atestou o último livro que publicou em vida, *Os afogados e os sobreviventes*, de 1986. Tal experimento pode ser tomado como ponta seca de um compasso cuja abertura abarca uma pluralidade de círculos.

A justa medida do caráter, a um só tempo, poliédrico e aberto da obra de Primo Levi, pode ser detectada em duas de suas autodefinições:

“Sou químico. Aportei na categoria de escritor porque fui capturado como *partigiano* e terminei em um campo de concentração como judeu.”<sup>1</sup>

“Sinto-me como um Centauro. Duplo, híbrido, bífido. Sou italiano e judeu, químico e escritor, racionalista e poeta. Sou fabulosamente sedentário e gostaria de viajar.”<sup>2</sup>

1. Cf. LEVI, Primo. O escritor não escritor. In: LEVI, Primo. *A assimetria e a vida: artigos e ensaios*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 169.

2. LEVI, Primo. Io sono un centauro, entrevista a Giorgio Martellini, *Il Gazzettino*, jul. 1981, Opere Complete III, p. 451-454.

Uma revista dedicada aos escritos e aos temas de Primo Levi não poderia deixar de ser, mais do que multidisciplinar, *in-disciplinar*, ainda que seus responsáveis e os textos que vierem a ser publicados possam pertencer a tradições disciplinares específicas. Trata-se de usufruir da oportunidade de associar duas ordens de complexidade: (i) a da diversidade de temas afins à obra de Primo Levi; e (ii) a da variedade dos ângulos intelectuais, existenciais e disciplinares que a podem perscrutar e interpelar. O resultado, tão promissor quanto incerto, dispensa tanto o imperativo de definir um macroconceito do que seja “multidisciplinaridade” quanto a miragem de uma identidade compósita de Primo Levi, como justaposição de fragmentos que daria a ver a integridade do modelo.

Nada portanto a elucidar, mas a experimentar. Os temas levianos são virtualmente incontáveis: o Campo, o fascismo, a tradição literária e a língua italianas, a ficção científica, a criação literária, a crítica cultural, a cultura científica, o antisemitismo, a condição judaica, a linguagem. Ao fim e ao cabo, a condição humana. Temas que, mais do que justapostos e mutuamente referidos, convidam à passagem a outros temas, por ventura ausentes na escritura original. Centrada na *obra* e nos *temas* de Primo Levi, HurbineK pretende olhar para o mundo e sobre o que dele se diz. Pretende ser um abrigo generoso e reflexivo de abismos e expectativas.

A história de Hurbinek – o menino mudo de Auschwitz – está gravada no livro *A trégua* e inscrita nos textos de abertura desta revista. Ali, Primo Levi conta-nos a respeito da improvável presença de uma criança nascida no campo da morte, em completa contrafação ao princípio da não natalidade que ali vigorava. Mudo e estrangeiro em qualquer língua ali conhecida (e eram tantas), o *bimbo* de Auschwitz impõe a nossos olhos a tensão entre o silêncio imanente do fim de tudo e a urgência da expressão. A obra de Primo Levi, em particular a que incidiu diretamente sobre a experiência do Campo, parece ter decorrido da decisão de viabilizar a escuta – e sempre estar à escuta – de Hurbinek e de inscrevê-la na tessitura da nossa retina.

.....

HurbineK acolherá textos em espanhol, francês, inglês e italiano, para além de português. Pretende reunir artigos e ensaios de especialistas e estudiosos da obra de Primo Levi e contribuições, de algum modo, mobilizadas pelos temas que suscitou. Terá publicação bianual – janeiro e agosto de cada ano – e adotará como critério de seleção a avaliação por pares. Além de contribuições inéditas, HurbineK pretende publicar estudos clássicos e/ou fundamentais que compõem a fortuna crítica dos estudos sobre Primo Levi. Conterá ainda com uma sessão informativa a respeito da bibliografia brasileira sobre Primo Levi, além de lançamentos internacionais.

Este primeiro número está composto integralmente por textos apresentados no Colóquio “Mundos de Primo Levi”, em alusão ao centenário de nascimento do escritor, realizado na PUC-Rio, em setembro de 2019, em iniciativa compartilhada e apoiada pelos Departamentos de Direito e de Letras. Além da PUC-Rio, o Colóquio contou com o apoio da Associação Scholem Aleichem, do Istituto Italiano di Cultura do Rio de Janeiro, do Centro Primo Levi/Turim e do Consulado da Itália no Rio de Janeiro.



## Proposito:

[(al)l'ascolto di Hurbinek]

*HurbineK – Rivista di Studi Primoleviani* – è una pubblicazione semestrale del Centro Primo Levi dell'Università PUC-Rio (Rio de Janeiro). La sua ideazione nasce da una doppia constatazione: l'interesse crescente in Brasile verso l'opera di Primo Levi e il bisogno di allargare la riflessione portata avanti nel paese al circuito internazionale degli studi leviani. Soprattutto, sorge dalla convinzione che i temi di Levi siano pertinenti per chiunque - soggetto singolo o collettivo – si senta colpito da dinamiche distopiche e tempi infausti.

Il libro dedicato al momento immediatamente successivo alla sua uscita da Auschwitz e al ritorno a Torino, sua città natale, ricevette il titolo *La tregua* (1963) proprio a indicare la proiezione ininterrotta di un'ombra distopica sul futuro della specie umana. L'estendersi dell'ombra, nel tempo e nello spazio, segna appunto la rilevanza della sua opera e delle sue tematiche.

Primo Levi (1919-1987) è stato uno dei più importanti pensatori della seconda metà del XX secolo. Sopravvissuto di Auschwitz, costruì, a partire dal secondo dopoguerra, un'opera intellettuale e letteraria ad ampio spettro - inaugurata editorialmente con la pubblicazione del suo ormai classico *Se questo è un uomo* del 1947.

Più che autore del pur importante sottogenere specifico della *letteratura di testimonianza*, conferisce ai suoi scritti una dimensione variegata, benché l'esperimento del campo di sterminio vi occupi un posto permanente e decisivo, come attestato dall'ultimo libro pubblicato in vita, *I sommersi e i salvati* del 1986. Esperimento che può essere considerato l'ago di un compasso la cui apertura comprende una pluralità di cerchi.

La misura esatta del carattere al contempo poliedrico e aperto dell'opera di Primo Levi affiora in due delle sue autodefinizioni:

“Io sono un chimico. Sono approdato alla qualifica di scrittore perché, catturato come partigiano, sono finito in Lager come ebreo.”<sup>1</sup>.

“Mi sento un centauro. Doppio, ibrido, bifido. Sono italiano ed ebreo, chimico e scrittore, razionalista e poeta. Sono un torinese favolosamente stazionario e mi piacerebbe viaggiare”<sup>2</sup>.

.....

1. Cf. Primo Levi, “Scrittore non scrittore”, In: Primo Levi, *Pagine Sparse, Opere Complete II*, a cura di Marco Belpolitti, Torino: Einaudi, 2016, p. 1390.

2. Primo Levi, “Io sono un centauro”, intervista a Giorgio Martellini, *Il Gazzettino*, luglio 1981, *Opere Complete III*, pp. 451-454

Una rivista dedicata agli scritti e temi di Primo Levi non poteva non essere, più che multidisciplinare, *in-disciplinare*, sebbene i suoi responsabili e i testi che vi saranno pubblicati possano appartenere a tradizioni di campi di studio specifici. Si tratta di cogliere l'occasione per riunire due ordini di complessità: (i) la diversità di tematiche affini all'opera di Levi e (ii) la varietà degli angoli intellettuali, esistenziali e disciplinari con cui la si può scandagliare ed interpellare. Il risultato, tanto promettente quanto incerto, proscioglie sia dall'imperativo di definire il macroconcetto di "multidisciplinarietà", sia dal miraggio di un'identità composita dello scrittore, come giustapposizione di frammenti che mette in evidenza l'integrità dell'insieme.

Dunque, nulla da elucidare, ma semmai da sperimentare. Le tematiche leviane sono virtualmente innumerevoli: il Lager, il fascismo, la tradizione letteraria e la lingua italiane, la fantascienza, la creazione letteraria, la critica culturale, la cultura scientifica, l'antisemitismo, la condizione ebraica, il linguaggio. In fondo a tutto, la condizione umana. Temi che, più che sovrapposti e con mutui riferimenti, invitano a passare ad altre questioni, pur se assenti nella scrittura originale.

Imperniata sull'*opera* e sulle *tematiche* di Levi, HurbineK intende guardare al mondo e a ciò che se ne racconta. Intende farsi rifugio generoso e riflessivo da abissi e aspettative.

La storia di Hurbinek - il bambino muto di Auschwitz - , riportata ne *La tregua* e iscritta nei brani di apertura della rivista, racconta di un'improbabile presenza, un bambino nato nel campo della morte, in completa controtendenza al principio di non natalità che vi imperava. Muto e straniero in tutte le lingue lì conosciute (ed erano molte), il *figlio* di Auschwitz impone al nostro sguardo la tensione tra il silenzio immanente della fine di tutto e l'urgenza dell'espressione. L'opera di Primo Levi, in fattispecie quella che più direttamente si rapporta all'esperienza del Lager, pare scaturire dall'impegno di rendere possibile l'ascolto - e lo stare sempre in ascolto - di Hurbinek per fissarlo nel tessuto della nostra retina.

.....

HurbineK ospiterà testi in: spagnolo, francese, inglese e italiano, oltre al portoghese. Intende riunire articoli e saggi di specialisti e studiosi dell'opera di Primo Levi e contributi stimolati in qualche modo dalle tematiche che ne sono sorte. Avrà pubblicazione semestrale - nei mesi di gennaio e agosto - e adotterà come criterio selettivo la revisione paritaria. Oltre a contributi inediti, HurbineK si propone di pubblicare studi classici e/o fondamentali facenti parte della critica esistente sullo scrittore. Si avvale inoltre di una rubrica informativa riguardante la bibliografia brasiliana sull'autore oltre che le uscite internazionali.



Questo primo numero è costituito integralmente dagli interventi presentati al *Colóquio “Mundos de Primo Levi”*, conferenza realizzata in occasione del centenario della nascita dello scrittore, presso la PUC-Rio, nel settembre del 2019, in un’iniziativa condivisa e sostenuta dai Dipartimenti di Giurisprudenza e Lettere. Oltre a quello della PUC-Rio, il convegno ha potuto contare sull’appoggio dell’Associazione Scholem Aleichem, dell’ Istituto Italiano di Cultura di Rio de Janeiro, del Centro Primo Levi di Torino e del Consolato Generale d’Italia a Rio de Janeiro.

## Purpose: Hearing Hurbinek

*HurbineK – Journal of Primo Levi Studies* – is a biannual publication of the Centro Primo Levi, from the Catholic Pontifical University of Rio de Janeiro (PUC-Rio). The editorial board acknowledges the growing interest in Primo Levi’s work across Brazil and attempts to respond to the pressing need to integrate Brazilian research into the international circuit of Levian studies. More than anything, this initiative evinces our conviction that the subject matters which pervade Primo Levi’s work remain meaningful to any individual or collective subject affected by dystopian dynamics and barbaric times. The book in which Levi scrutinized the years after he left Auschwitz and returned to Turin, his hometown, was named *The Truce*—a title which tellingly points to the perennial projection of a dystopian shadow over the future of humankind. It is perhaps the extension of that shadow, its growth across time and space, that most distinctly preserves the relevance of Levi’s work.

Primo Levi (1919-1987) remains one of the most important thinkers of the second half of the twentieth century. Having survived Auschwitz, he began, in the 1940s, to construct a wide-spanning intellectual and literary oeuvre. His work first emerged publicly in 1947, with the publication of the now-classic *If This is a Man*. After that, not only did Levi become one of the most prominent voices in the sub-genre of testimonial literature, but he also produced a plethora of variously-engaged forms of writing, even if—as made evident by the last book he published, *The Drowned and the Saved* (1986)—he did remain permanently and decisively concerned with the experiment of the extermination camp. Indeed, that experiment is perhaps best seen as the sharp, dry needle of a compass which, in its revolution, engirds a myriad of circles.

The golden mean of Primo Levi’s at once open and polyhedral work can be found in two of his own self-definitions:

“I am a chemist. I arrived at the qualification of writer because, captured as a partisan, I ended up in the Lager as a Jew”<sup>1</sup>.

.....

1. Cf. Primo Levi, “Scrittore non scrittore”, In: Primo Levi, *Pagine Sparse, Opere Complete II*, a cura di Marco Belpolitti, Torino: Einaudi, 2016, p. 1390 (Trad. Renato Lessa)

“I feel like a centaur. Double, hy I am a chemist. I arrived at the qualification of writer because, captured as a partisan, I ended up in the Lager as a Jew brid, bifid. I am Italian and Jewish, chemist and writer, rationalist and poet. I am a fabulously sedentary torinese and I would like to travel”<sup>2</sup>.

A journal dedicated to Primo Levi’s writings and themes must necessarily espouse not only a multi-disciplinary perspective, but an *in*-disciplinary one, even if editors, contributors and texts themselves might belong to specific disciplinary traditions. Ours is an enterprise and an opportunity to interweave two orders of complexity: (i) the diversity of subject matters aligned with Primo Levi’s oeuvre; and (ii) the range of intellectual, existential, and disciplinary angles from which such an oeuvre can be approached and interpellated. The project, promising and uncertain in equal measure, exempts us from the imperative of defining a sort of macro-concept of “multidisciplinarity,” as well as from the fruitless pursuit of a unified identity for Primo Levi, one assembled through the alleged juxtaposition of fragments.

Thus: not elucidation, but experimentation. Levian themes are virtually uncountable: the Camp, fascism, the Italian language and literary tradition, science fiction, literary creation, cultural criticism, scientific culture, anti-Semitism, the Jewish condition, language itself. Ultimately, the human condition. Such issues, which often overlap and allude to one another, also invite exploration into other matters—even into territories perhaps left untouched by the works themselves. Centered on Primo Levi’s productions and themes, *HurbineK* seeks to gaze into the world and into what is said about the world. Our purpose is to generously and thoughtfully plunge into abysses and embrace expectations.

The story of Hurbinek—the Auschwitz boy who could not speak—is told in *The Truce* and engraved in the passages which open the present issue. Primo Levi tells us of the unlikely presence of a child who, in blatant and utter violation of the Auschwitz no-birth principle, came to life in a death camp. Foreign to any of the multiple languages spoken in that place, the stuttering Auschwitz infant commands us to stare at the ongoing tension between the immanent silence of the end and the unquenchable urgency of expression. Primo Levi’s works (in particular, all the texts which directly address life in the Camp) seem to have been guided by a decision to enable Hurbinek to be heard, to force us to listen to him, and to carve such dynamics into the very fabric of our gaze.

.....

HurbineK welcomes articles and essays in Portuguese, Spanish, French, English and Italian, written by researchers and experts interested in Primo Levi’s work. This is also a space for any contributions somehow informed by the themes the oeuvre

.....

2. Primo Levi, “Io sono un centauro”, intervista a Giorgio Martellini, *Il Gazzettino*, luglio 1981, *Opere Complete* III, pp. 451-454 (Trad. Renato Lessa).

galvanizes. The Journal will be published bi-annually—in January and August of each year—, and texts will be submitted to peer review. In addition to new contributions, *HurbineK* will also publish classical or foundational studies of significant relevance in the body of Levian critical literature. The Journal will also feature a session with information about Brazilian studies on Primo Levi and recent international releases.

This first issue is fully composed of texts presented in the “Mundos de Primo Levi” Colloquium—an event collaboratively organized by the Departments of Language and Legal Studies which, in September 2019, at PUC-Rio, commemorated the hundredth anniversary of Levi’s birth. The event was also supported by the Scholem Aleichem Association, the Istituto Italiano di Cultura in Rio de Janeiro, the Centro Primo Levi in Turin, and the Italian Consulate in Rio de Janeiro.

## A função testemunhal:

uma herança da Shoá

ANDREA LOMBARDI (UFRJ)

### RESUMO

O artigo defende a utilização do conceito de *função testemunhal* utilizado pelo escritor italiano Daniele del Giudice no prefácio às obras completas de Primo Levi, com a função de valorizar principalmente o aspecto literário da obra de Levi. A *função testemunhal* alcança retrospectivamente toda a literatura, como mostra Shoshana Felman e, portanto, mostra que nossa civilização e nossa leitura precisam incluir, junto à herança clássica, aquela judaica. A função testemunhal se torna, portanto, sob vários aspectos, uma herança da Shoá na crítica literária.

### PALAVRAS-CHAVE

Função testemunhal; Primo Levi; Shoá

### ABSTRACT

This paper makes the case for the notion of *testimonial function*, introduced by Italian writer Daniele del Giudice in his preface to the complete works of Primo Levi as a way of foregrounding the literary aspects of Levi's work. In retrospect, as argued by Shoshana Felman, this *testimonial function* can be said to inform literature as whole, which suggests that our civilization and our reading must embrace not only classical, but also Jewish inheritances. In many respects, we argue, this testimonial function becomes an inheritance of the Shoah in literary criticism.

### KEYWORDS

Testimonial function; Primo Levi; Shoah



## A função testemunhal: uma herança da Shoá

ANDREA LOMBARDI (UFRJ)

Uma passagem extremamente significativa liga Primo Levi ao poeta romântico Samuel Taylor Coleridge (2005), autor da *Balada do velho marinheiro* (*The Rime of the Ancient Mariner*). O protagonista expressa nesse texto a angústia típica de um sobrevivente, após ter vivido uma catástrofe e descreve seu sentimento de culpa que sobrevém ao terrível naufrágio e à morte da tripulação do navio. O protagonista precisa narrar sua história, repetidamente, sem cessar. Sua angústia provém do trauma vivido e da necessidade compulsiva de contá-lo sempre novamente: indício de uma mania, algo verdadeiramente doentio: “Desde esse dia, em hora incerta, / Volta essa angústia extrema; / E se não conto a história horrível / O coração me queima” (Coleridge, 2005: 69).

Um poema de Primo Levi, de 4 de fevereiro de 1984, cita textualmente esses versos de Coleridge, até mesmo reproduzindo o primeiro verso diretamente em inglês: “Since then, at an uncertain hour, / Desde então, a hora incerta, / Aquela pena retorna / E se não acha quem o escute, / No peito o coração lhe queima” (Levi, 2019: 111).

Os mesmos versos de Coleridge tornam-se epígrafe do livro *Os afogados e os sobreviventes* (Levi, 1990), um livro crucial do autor italiano que retoma e encerra o ciclo narrativo referente a sua experiência no campo de concentração. Entre o poema de Levi e o de Coleridge há duas pequenas, mas significativas alterações lexicais: no lugar da palavra *agony*, o escritor italiano recorre à palavra *pena*, que significa também castigo e que tende a retirar do texto a alusão psicológica a que a palavra *agonia* remete. Em sua origem, a palavra grega *agon* significa tanto luta, combate quanto medo ou angústia, em al. *Angst*, termo com fortuna importante no século XX da psicanálise e da filosofia existencial. Em segundo lugar, temos a substituição da palavra inglesa *tale* (conto [maravilhoso], narrativa, história) pelo verbo *escutar* (*sentire*) (“se não encontrar quem o escute”). O autor italiano, portanto, absorve de Coleridge algo que precisa amenizar.

No final da narrativa de *A trégua*, Primo Levi descreve um sonho que se torna imediatamente um pesadelo, no qual a narração compulsiva e angustiada do sobrevivente Primo não encontra eco num público. Todos fogem frente às atrocidades que são evocadas:

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante: um



ambiente, afinal plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento; mas mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação definida de uma ameaça que domina. (Levi, 1997: 358-359)

Nessa descrição do sonho, a expressão “angústia sutil e profunda” evoca de modo igualmente sutil o poema de Coleridge. Há na obra de Primo Levi um permanente enlace entre dois aspectos de um mesmo problema: o trauma ocorrido e a compulsão a narrá-lo. Essa dupla problemática, tematizada de modo exemplar por Coleridge e por seu leitor Primo Levi, deve nos servir de base para uma reflexão sobre a dimensão testemunhal do texto literário.

Em seu ensaio *A ética da leitura*, J. Hillis Miller (1995: 73) comenta a balada de Coleridge e se pergunta sobre o impulso do poeta a narrar: “Por que o poeta precisa nos contar? Que obrigação, compulsão ou imperativo o força a falar?” Para o crítico essa compulsão, cuja causa primeira certamente tem um fundamento de caráter psicológico ou psicanalítico, é própria da literatura em geral e conduziria a uma nova visão da ética, por ele definida como ética da leitura. Não é o leitor a escolher o texto a ser lido e analisado, mas é o texto que se apresenta com um imperativo, forçando o leitor a realizar a sua leitura. O leitor é chamado a ler compulsivamente por uma energia que emana do texto, e que se expressa por seu estilo. Trata-se da qualidade do texto e é essa angústia, transmitida pela narrativa e pela forma como ela é apresentada, que vinculam o leitor. Essa qualidade constitui-se como estilo que – segundo Roland Barthes – emanaria do corpo do escritor, de seu caráter, de sua personalidade.

Por sua origem biológica, o estilo situa-se fora da arte, isto é, fora do pacto que liga o escritor à sociedade... A língua está pois aquém da Literatura. O estilo está quase além: imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte. (Barthes, 1974: 123)

Quanto à compulsão narrativa do sobrevivente, Primo Levi declara reconhece pertencer ao grupo dos compulsivos e não dos que se recusam a narrar:

“Notei dois fenômenos diferentes, aliás opostos: [há quem] mostra uma febre para contar e quem sempre recusou contar. No lado extremo do contar acredito estar eu: eu nunca parei de contar”. Na mesma entrevista, Levi vincula essa febre, essa angústia a Ulisses, protagonista da Odisseia: “Essa febre de contar é um fenômeno histórico: sempre me lembrei de que Ulisses, quando chega na corte do rei dos Feácios, passa sua primeira noite a contar suas aventuras”. (Belpoliti, 1997: 51)

A figura do velho marinheiro é certamente uma criação puramente ficcional de Coleridge. Do ponto de vista da literatura, a experiência e as recordações do protagonista Primo de *É isto um homem?* (Levi, 1978), coincidem exatamente com o autor e com o narrador da obra. Diferentemente do poema de Coleridge, *É isto um homem?*

possui uma base memorialística e autobiográfica, reforçada pela identidade testemunhal entre autor, narrador e protagonista, ainda que seu aspecto universal-literário tenha sido reconhecido – e muito precocemente, por Italo Calvino. Nessa narrativa paradigmática de Levi, as fronteiras entre ficção e escrita testemunhal ou autobiográfica estão fortemente indefinidas, dependendo muito da interpretação dos leitores traçá-las. Se se pensar que é Coleridge o criador de uma nova e interessante teoria da leitura, por ele designada como provinda de um gesto de “suspensão da descrença” (*suspension of disbelief*), que significaria a aceitação da veracidade ou da verossimilhança (“a aparência de verdade”) de um texto poético:

As “Baladas Líricas” deveriam se dirigir a pessoas e personagens sobrenaturais, ou pelo menos românticos, mas de modo a transferir de nossa natureza interior um interesse humano e uma *aparência de verdade* suficiente para adquirir para essas sombras da imaginação uma *suspensão da descrença* para o momento específico: o que representa a fé poética. (...) Em vista disso, escrevi o *Velho marinheiro*. (Coleridge, 2005: 59)

Ou seja, aqui o poeta defende que os personagens ficcionais (românticos) deveriam provocar nos leitores a aceitação de sua real existência, o que deveria acontecer por meio de um ato de fé. Coleridge supera, com essa teoria, a exigência da verossimilhança, de origem clássica, até então vigente. Mas a leitura da *Balada do velho marinheiro* provoca no leitor um desejo compulsivo de leitura, como assinalado por Hillis Miller. Efetivamente, não é por uma concessão, pelo pacto da “suspensão da descrença” que o leitor seria levado a se identificar com a história do velho marinheiro. É a transmissão de algo que provém de uma experiência autêntica, de certa forma “vivida” pelo autor, pela qual passa a representar, no texto, a função de testemunha dessa experiência, a qual gostaríamos de designar como função testemunhal. Sob esse ponto de vista, as obras de Coleridge ou de Primo Levi desempenham a mesma função.

### O canto de Ulisses

Uma leitura inicial do décimo capítulo do livro *É isto um homem?* intitulado “O canto de Ulisses”, pode evidenciar os elementos prevalentemente literários contidos nesse texto. O capítulo abre-se com uma descrição de um grupo de prisioneiros, atarefados na limpeza de uma cisterna, no campo de concentração. A narrativa menciona a relação de amizade – pouco comum – entre os prisioneiros Primo e Jean, que Levi apelida de Pikolo. Esse último convida Primo para acompanhá-lo para buscar a sopa, tarefa corriqueira que, nas condições especiais do campo é considerada um privilégio, pois permite uma caminhada bastante longa, em condições quase completamente livres. Durante o trajeto, Jean e Pikolo encontram outros prisioneiros (o engenheiro Levy, homônimo de Primo, Rudi, o Chefe do Setor, Alex, o Kapo). Na parte central do capítulo encontra-se seu cerne: o fragmento em que Primo relata sua impossível tentativa

de ensinar a Jean em poucos minutos a língua italiana por meio de citações da *Divina comédia*. O caminho para buscar a sopa constitui, portanto, uma digressão, que é também uma moldura, em cujo centro está o Canto XXVI do Inferno da *Divina Comédia*. A introdução, muito descritiva, tem o efeito de enfatizar o tom dramático da parte central, que se liberta das amarras de sua moldura e leva a um verdadeiro voo, adquirindo um estilo exclusivamente literário.

Em *De la vérité en peinture*, Jacques Derrida (1978) trata do tema da moldura nas obras de arte, a partir de um conceito clássico e barroco: o do *Parergon*, um termo que indica a condição de uma passagem textual de estar dentro e ao mesmo tempo fora de outro texto, como é o caso da moldura constituída pela narrativa da conversa entretida na caminhada para buscar a sopa entre Primo Levi e *Pikolo*. A condição do *Parergon*, portanto, pode ser considerada como um estar simultaneamente dentro e fora da obra de arte, numa situação liminar, de passagem. Pode, como indica Derrida, designar molduras que superam e em muito o objeto emoldurado, até restar somente a moldura, sem mais um objeto de artístico central. Se o *Parergon* pode ser considerado um elemento que se coloca contra, ao lado, acima, além do *ergon*: da obra, isso não ocorre de modo incidental, pois ele está conectado e coopera na realização do objeto a partir do exterior, ou melhor: lhe é indispensável. No “Canto de Ulisses” de Levi, é a moldura que recorta o episódio central, provocando um efeito altamente dramático. As duas cenas (a busca pela sopa no campo e a reinterpretação de um episódio dramático na *Divina Comédia* de Dante) influenciam-se reciprocamente. O passeio no campo de concentração pode ser considerado uma narrativa autônoma, um momento de liberdade limitada, a abertura de um espaço impossível, utópico dentro de um mundo aberrante. A leitura é virtualmente infinita e a evocação de um Canto tão famoso e dramático relembra uma tradição cultural, que à época de Primo Levi era ainda muito cultivada: Dante, suprasumo da tradição literária e cultural italiana e a *Comédia*, como ponto de passagem entre mundo medieval e moderno; o Canto XXVI como exemplo de uma releitura transgressiva que o próprio Dante faz da tradição greco-latina e, por outro, da tradição judaico-cristã. Ulisses é, na leitura de Dante, um personagem mítico rebelde, condenado (por Dante) ao penúltimo círculo do Inferno, onde se encontram os conselheiros fraudulentos (os traidores). Ulisses de Dante, nesta reinterpretação, é o oposto do herói da *Odisseia* (que Dante não tinha lido, pois não sabia grego): seu Ulisses é diametralmente oposto ao protagonista grego pois se afasta da ilha nativa contra a vontade de seus familiares (apenas porque ele é estimulado a uma aventura ousada, temerária) e, ao contrário da *Odisseia*, em poucos versos, envelhecendo rapidamente; ele domina uma rebelião de marinheiros e, assim, pronunciando um breve discurso épico, ao contrário dos longos discursos de Ulisses na *Odisseia*. Seu temerário objetivo é alcançar a montanha do Purgatório e para alcançá-lo, transgredindo, por um lado, a proibição dos deuses gregos ao ultrapassar as colunas de Hércules e por outro infringindo a proibição cristã segundo a qual nenhum homem vivo pode alcançar o Purgatório e o Paraíso. Assim, o Ulisses dantesco ultra-

passa Gibraltar rumo ao oceano, mesmo intuindo que essa transgressão vai lhe custar a vida e a de seus marinheiros. Como afirma em um breve discurso, Ulisses encarna a causa de uma Europa ainda em germe, em formação, projetada para a conquista dos mares e do mundo. Trata-se de uma viagem paradigmática de uma nova era, cuja meta será a fé e o conhecimento, ou seja, a aventura mercantil, artística e científica do Renascimento e sua conquista de novos mundos, a superação de fronteiras.

### A busca das raízes

Se no primeiro capítulo de sua autobiografia intelectual, *A busca das raízes*, Primo Levi trata do tema de Jó, isto é, de um famoso personagem do Antigo Testamento, da Torá judaica, no capítulo seguinte irá voltar a refletir sobre Ulisses, que define ironicamente como “um homem de nada”, “orgulhoso de seu nome (...) orgulhoso de sua coragem e seu gênio”. Ou seja, sua autobiografia intelectual se abre, portanto, com a menção a uma articulação de duas vertentes culturais da tradição ocidental, cujas marcas textuais e estilísticas haviam já sido comparadas por Erich Auerbach (1976: 1-20), no famoso capítulo sobre “A cicatriz de Ulisses” de seu memorável livro *Mimesis*. Sobre a escolha de tematizar a figura de Ulisses para compreender o universo concentracionário e a barbárie nazista, Primo Levi declara:

O sentido de Auschwitz naquela época – então é uma coisa não elaborada, e eu não aceitaria; Deixei no ar que (...) Auschwitz foi o castigo dos bárbaros, da Alemanha bárbara, do nazismo bárbaro, contra a civilização judaica; isto é, foi o castigo da audácia, assim como o naufrágio de Ulisses é o castigo de um deus bárbaro pela audácia do homem. (Belpoliti, 2018: 866, trad. nossa)

Ao definir a punição contra Ulisses como o “castigo de um deus bárbaro”, colocando-o idealmente como representante heroico da civilização judaica, Primo Levi talvez busque compensar sua própria tradição familiar e cultural, pois o judaísmo na Itália da época era inteiramente assimilado à cultura local.

Sou judeu pelo cartório, o que significa que sou membro da comunidade israelita de Turim, mas não sou nem praticante nem crente. No entanto, estou consciente de estar numa tradição e uma cultura. Costumo dizer que me sinto italiano por três quartos ou quatro quintos, dependendo dos momentos, mas essa fração que avança para mim é bastante importante. E sei muito bem que existem inúmeras outras culturas dignas de serem estudadas e seguidas. Entre eles, há também a cultura judaica, o desejo de aprender a apresentar ao leitor italiano alguns aspectos menos conhecidos dessa cultura, por exemplo, a autoironia; esse extraordinário desejo de alegria através da miséria, perseguição e massacre. (Belpoliti, 1997: 37, trad. nossa)

Portanto, para Levi, ser judeu advém de um pertencimento à cultura judaica, que não passa pela religião e não é um dado exclusivo de sua identidade pessoal, predominantemente italiana. Para Levi sua ligação com o judaísmo não é determinada pela etnia, tampouco estabelecida pela aberração nazista do sangue e da assim chamada raça – ela é sobretudo vinculada a uma atitude diante da vida: “a autoironia; esse extraordinário desejo de alegria através da miséria, perseguição e massacre”.

No cerne do capítulo sobre “O Canto de Ulisses”, em sua reflexão e (aparente) diálogo com Jean/Pikolo o protagonista *Primo* trata de três temas, que contêm reflexões metaliterárias nada típicas de conversas do dia a dia do *Lager*. São eles: o tema da tradução, o da memória e o da interpretação – os quais permanecem cruciais para a crítica literária contemporânea.

*Primo* tenta fazer uma tradução de excertos da *Divina comédia* para o *Pikolo*, que é alsaciano e não conhece a língua italiana, mas gosta dela e por isso se dispõe a ouvir o amigo. Mas essa tentativa de tradução de um texto, escrito num estilo erudito, difícil de ser interpretado mesmo por especialistas que possuem conhecimento aprofundado da língua e do estilo do autor, é virtualmente impossível nas circunstâncias em que se encontram os interlocutores. A tentativa de tradução, portanto, não se realiza plenamente, o que remete a um aspecto particular da reflexão atual sobre a tradução, qual seja, o de sua concomitante possibilidade e impossibilidade.

Quanto ao tema da memória, sendo ela ligada à linguagem, ou melhor, à escrita, cabe aqui assinalar que, para Levi, lembrar o texto de Dante é um desafio e também uma grande frustração. Segundo o historiador Yerushalmi (1992), o imperativo na tradição judaica é rememorar e a correspondente palavra hebraica, *Zakhor*, que dá título a seu livro, significa justamente esse imperativo: recordar. Na passagem de Levi sobre o canto de Ulisses, a memória se apresenta num plano tríplice e em fragmentos: frases aleatórias do texto do *Inferno* de Dante se misturam a elementos desconexos da própria memória pessoal do autor, remetendo a outros elementos da tradição judaica que ele introduz em sua obra, tais como: a figura de Jó tal como descrita na autobiografia *A busca das raízes*, as imagens da tradição judaica que afloram quando está no campo de prisioneiros de Fossoli, bem como o poema “Shemá” que consta como epígrafe de *É isto um homem?*

No cerne da conversa entre *Primo* e Jean aflora o tema da interpretação como ato original: “É como se eu também ouvisse isso pela primeira vez: como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou” (Levi, 1976: 116). Levi em muitas ocasiões declara-se ateu, embora nesse momento, o narrador-protagonista *Primo* afirme estar ouvindo algo “pela primeira vez”. Como se fosse uma espécie de *insight* que faz com que *Primo* entenda de forma diferente e nova o texto tão conhecido, atribuindo essa nova leitura a algo superior (“como a voz de Deus”). Trata-se de um instante místico, uma epifania que se dá na mais adversa das situações.

Esse momento epifânico em que tradução, memória e interpretação se interpenetram, constitui um pequeno mas significativo acréscimo às interpretações até en-

tão realizadas do texto de Dante, uma espécie de metatexto que escapa da moldura formada pelo caminho para buscar a sopa no campo de concentração. Esse momento de sutil deslocamento na interpretação de um texto canônico, faz com que Primo Levi entre para o rol dos escritores-testemunhas, ou escritores cuja obra exibe uma explícita função testemunhal. Seu texto se torna representativo não porque reflita ou descreva um determinado contexto, mas porque, incorporando pontos de vista típicos de uma fatura literária, apresenta múltiplas perspectivas. A cada nova leitura, o texto revive graças a uma energia que lhe foi transmitida no momento, em que determinada experiência autêntica foi representada pelo escritor. Submetido a leituras múltiplas, cada texto literário, no fundo, é sempre de novo o fruto da representação de uma experiência testemunhal, por parte do escritor, e, a cada vez, sua reinterpretação por parte do leitor.

Como demonstrou Shoshana Felman, em um texto importante para esta reflexão, essa tensão entre o momento da representação e o da reinterpretação dos textos, que põe em cena uma dimensão testemunhal, compreende também a obra de escritores cujo testemunho envolve experiências radicalmente diferentes, tais como a de Stéphane Mallarmé, cujo cerne é a “crise do verso”, ou seja, uma crise da linguagem, a de Sigmund Freud, que revela ao mundo a existência do inconsciente, por meio da narrativa de seus próprios sonhos. No sentido aqui proposto, também a obra de Dante Alighieri e a de Samuel Coleridge podem ser consideradas em sua função testemunhal. Não se trata de textos puramente ficcionais, como a crítica e os leitores, sem dúvida reconhecem, mas são fruto de uma experiência autêntica, ou seja, uma experiência originada por um *autor*, que a transforma em obra literária. Felman aponta para o fato de Mallarmé mostrar uma grande indignação, um espanto que se comunica ao leitor, pelo episódio do “acidente” (no brevíssimo ensaio “La musique et les lettres”), que se conecta ao reconhecimento de uma crise da linguagem, como exposto no conhecido texto “Crise do verso”. Devido ao seu estilo, as obras de Mallarmé e de Freud tiveram um efeito transformador, pois a testemunha escreve um texto, uma narrativa, independente do contexto histórico- biográfico. Naturalmente, a leitura literária não é a única leitura possível da obra de Primo Levi. Sua função testemunhal, é – bem como os textos de Freud, Mallarmé e outros escritores, como Shoshana Felman (2000) apontou – é a que lhe confere um caráter literário.

Segundo Giorgio Agamben (2008), “a testemunha” é uma pessoa que, assistindo ou tendo assistido a um acontecimento, ou tendo conhecimento de um fato, pode prestar testemunho. Para esse autor, o papel da testemunha limita-se, porém, à sua função jurídica, algo que a nosso ver pode facilmente gerar um equívoco. Em latim, como informa Agamben, há dois termos para designar o papel da testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo *testemunha*, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*tertius*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, por sua vez, indica aquele que viveu algo, atravessou um evento até o final e pode, portanto, dar testemunho disso. É evidente que

Levi não é um terceiro (*tertius*). Ele é, em todos os sentidos, um sobrevivente. O que leva à conclusão de que uma testemunha verdadeira e integral não poderá ser nem o terceiro (*tertius*), nem o sobrevivente (*superstes*), pois o terceiro não assistiu ao acontecimento de uma perspectiva adequada e o sobrevivente não viveu sua experiência do acontecimento integralmente, ou seja: até a morte. O critério adotado por Agamben para chegar a uma conclusão tão radical, que recusaria a validade de qualquer testemunho possível sobre o genocídio ocorrido na Segunda Guerra Mundial, possui duas limitações: não considera a possibilidade de um testemunho literário, tal como identificado por Felman no relato dos sonhos de Freud e nas considerações sobre o verso de Mallarmé. Nesse sentido, os textos de Primo Levi não poderiam ser considerados juridicamente aceitáveis, nem quando parece descrever fatos historicamente comprováveis, nem quando o caráter testemunhal é elaborado literariamente, como no caso do episódio do “Canto de Ulisses”. Uma segunda limitação está associada ao recurso à etimologia da palavra *testemunha*, a qual pode certamente fornecer indícios, mas não servir de comprovação de argumentos jurídicos ou filosóficos. Além disso, o argumento etimológico não pode se restringir a uma língua, pois há várias etimologias para a palavra *testemunha* em diferentes línguas. Na língua alemã, o substantivo para a testemunha é *der Zeuge* e o verbo para testemunhar é *zeugen*, ambos remetendo às acepções de criar, procriar e, finalmente, testemunhar, como observa, a esse propósito, Marcio Seligmann-Silva:

Poderíamos dizer que todo testemunho enquanto “*zeugen*” (testemunhar e procriar) tende a se transformar em um “*überzeugen*” (convencer e supergerar). Aqui aparece sem nenhuma dúvida que o verbo *zeugen* tem em alemão o significado de gerar, criar, assim como testemunhar. Cf. o artigo “*Zeugen*” do dicionário de Adelung (*Grammatisch-kritisches Wörterbuch von J. C. Adelung*, 1811), onde o verbo é definido tanto como “criar algo” como também afirma-se que o termo “em primeiro lugar é aplicado com relação ao pai. Ele só gerou [*gezeugt*] um filho. (...) Prestar testemunho [*Ein Zeugnis ablegen*] confirmar a verdade de um fato através da sua experiência. (Seligmann-Silva, 2005: 95, nota 25)

Em sua *Introdução às Opere I* de Primo Levi, Daniele del Giudice (1997: XIV-LXV) utiliza o conceito de função testemunhal para descrever o aspecto híbrido do texto de Levi, como uma dimensão que estaria situada entre o relato factual e a ficção. Duas passagens do texto de Del Giudice focalizam esse tema e sua relação com a ficcionalidade e a função do narrador:

Há um efeito literário a ser produzido, o da testemunha, uma representação e encenação das coisas, vinculada estrutural e eticamente a um resultado de verdade. E é aqui que a testemunha coloca a ficção para funcionar. A sua ficção. O resultado de verdade não é apenas, obviamente, o dos eventos narrados, mas a verdade o mais próximo possível do coração “indizível” do que aparece não ser dizível, aquilo pelo qual cada palavra é inadequada, o evento-experiência do Campo. (Del Giudice, 1997: XVIII-XIX, trad. nossa)

O escritor italiano quer enfatizar o estilo, que o “narrador-testemunha” precisa elaborar para dar uma veste literária à representação da experiência monstruosa vivida e aponta para:

Função testemunhal: chamar a prestar contas que aqui encontra sua primeira e dramática ocasião, quando está ainda quente, mas de que Levi nunca irá se desfazer. (...) E é precisamente neste último ensaio [*Os Afogados e os Sobreviventes*], entre os mais bonitos do século XX... que a função testemunhal, a relação entre “sobrevivente” e “narrador-testemunha”, é levada à tensão mais problemática e radical, e chega a seu fim. (Del Giudice, 1997: XXII-XXIII, trad. nossa)

Del Giudice (1997: XIV) aponta para a existência de uma dicotomia entre função e ficção, corroborada por uma conhecida afirmação de Primo Levi: “Sou um anfíbio, um centauro” (Belpoliti, 2016: 107), de forma que é a literatura, a sua literatura, que se torna híbrida, heterogênea, múltipla. Segundo Del Giudice (1997: XVII), o “fazer literário” de Primo Levi seria originado por uma necessidade indiscutível: “a necessidade de produzir um efeito literário: que é aquele da testemunha”.

À produção do efeito literário, a que se refere Del Giudice, pode ser acrescentado um aspecto criativo, que Shoshana Felman (2000: 30) atribui à testemunha, quando diz: “Podemos ver a psicanálise como um testemunho, profundamente feliz e profundamente criativo, de um acidente”. Os textos por ela citados são, sem dúvida, textos literários, uma vez que o testemunho é fundamentalmente criativo. A autora identifica em obras de diferentes autores, de diferentes épocas uma experiência profunda e autêntica, vital, que necessita ser relatada.

Nesse sentido, pode-se dizer que a literatura tem como base a função testemunhal, pois é ela que atribui ao texto sua validade, sua força, que se expressa pelo estilo. Quando Mallarmé relata a crise do verso, no texto “*De la musique et les lettres*”, ele usa todo o potencial do estilo para relatar uma autêntica catástrofe:

De fato, trago novidades e das mais surpreendentes. Um tal caso nunca foi visto antes. Fizeram violência ao verso. (...) É apropriado que me livre imediatamente de tal notícia – para falar agora do assunto – tal como um viajante convidado que, sem demora, com respiração ofegante, se desfaz do testemunho de um acidente conhecido e que o persegue. (Mallarmé apud Felman, 2000: p. 30)

Mallarmé afirma, num tom peremptório, algo cuja experiência profunda ele precisa comunicar e que somente ele vislumbrou. Ele fala em “novidades”, “das mais surpreendentes”, algo que “nunca foi visto antes”. Ele aponta para uma violência infringida ao texto e se apresenta como incontestável testemunha desse evento, que, contudo, somente ele percebeu e consegue representar: “Imediatamente tal como um viajante (...) com respiração ofegante se desfaz do testemunho de um acidente conhecido”. O poeta transforma um evento histórico – a crise do verso – em experiência



autêntica. Esse testemunho de Mallarmé teve efeitos revolucionários e decisivos no desenvolvimento das vanguardas artísticas do século XX. O estilo desse testemunho, a forma com que essa experiência profunda e autêntica de Mallarmé é representada coincide com a função testemunhal. O leitor não pergunta se o acontecimento apresentado no texto (a crise do verso) é um fato ficcional, nem ele precisa da suspensão da descrença, de que fala Coleridge. É o tom do texto, o estilo de Mallarmé, que se constitui como função testemunhal no texto. É o tom que convence, não o fato em si. Analogamente, em Freud, a função testemunhal deriva de sua descoberta da existência do inconsciente (ou ter sido aquele que a confirmou). Em sua *Interpretação dos sonhos*, Freud afirma ter tido um sonho, que narrou e denominou “O sonho de Irma”, que está na base da sua teoria sobre sonhos da qual deriva a afirmação do inconsciente. O texto desse e de outros sonhos, transforma-se em experiência autêntica representada como tal graças ao estilo único da narrativa de Freud. O relato dos sonhos de Freud é, segundo Felman (2000: 27): “Testemunhal sem o saber e que aquele que fala, constantemente testemunha uma verdade que, apesar disso, continua a lhe escapar... Uma verdade que é, essencialmente, inacessível para o próprio orador.” Ainda segundo Shoshana Felman: “Os sonhos de Freud nos oferecem, surpreendentemente, uma confissão ao mesmo tempo autobiográfica e clínica”.

### Decameron

Existe uma função testemunhal, não unicamente nos textos dos escritores que lidam com temas ligados à Shoá, mas uma função que é válida para todos os escritores cuja obra possui um caráter eminentemente literário, algo que pode ser mostrado na obra de inúmeros escritores de nossa tradição. Giovanni Boccaccio no “Proêmio” de seu *Decameron* afirma que teria morrido por mal de amor, pelos efeitos de uma profunda melancolia, se seus amigos não tivessem se reunido para narrar algumas novelas de amor como forma de consolação e cura.

É humano ter compaixão dos aflitos: e, embora em todos ela caia bem, espera-se compaixão máxima daqueles que já precisaram de conforto e o encontraram; entre estes, se alguém há que já precisou dele, que o prezou ou já sentiu a alegria de tê-lo, esse sou eu (...). E a tais penas deram tanto refrigério os agradáveis colóquios com alguns amigos e suas louváveis consolações que acredito firmemente dever a isso o fato de não estar morto. (Boccaccio, 2013: 23)

Mais adiante, na “Introdução à I Jornada”, o narrador faz a descrição dos terríveis estragos causados pela epidemia de peste negra, dando uma visão impressionante dos horrores causados pela doença. Eis uma amostra das palavras de Boccaccio:

É espantoso ouvir aquilo que devo dizer [*maravigliosa cosa*]: se tais coisas não tivessem sido vistas pelos olhos de muitos e também pelos meus, eu mal ousaria acreditar nelas,

muito menos descrevê-las, por mais fidedigna que fosse a pessoa de quem as ouvisse. Digo que era tamanha a eficácia de tal peste em passar de um ser a outro, que ela não o fazia apenas de homem para homem, mas fazia muito mais “coisa que indubitavelmente ocorreu várias vezes”. (Boccaccio, 2013: 28)

O autor descreve de forma pormenorizada o que vê, sublinhando sua função como testemunha de seu tempo. Não é, entretanto, por essa descrição tão minuciosa que ele será lembrado, mas pela arquitetura narrativa de suas novelas e pelo tratamento novo do tema amoroso. O autor se coloca como testemunha de um episódio que poderia ter terminado com sua morte, numa época em que a melancolia amorosa podia de fato matar. A morte possui uma função importante no *Decameron* e Boccaccio (narrador, autor e protagonista) aqui é testemunha, e essa função testemunhal, percebida como elemento literário pelos leitores, é a base do estilo em seu texto. Sabemos que há muitas outras descrições da peste em Florença ou em Atenas, como descreve Tucídides, mas essas descrições não necessariamente têm um valor literário, nem são lembradas. A função testemunhal, pode ser considerada equivalente ao valor literário de uma obra, que seu estilo lhe garante. Primo Levi, Giovanni Boccaccio, Tucídides, Freud, Mallarmé e os demais autores mencionados são lembrados não somente por terem sido testemunhas (de sua própria época, de um episódio preciso), mas porque sua obra e seu estilo lhes garantiu a inclusão numa tradição, convertendo-os em clássicos. A função testemunhal é independente da própria vontade do autor, pois é um legado da escrita, do texto, ou melhor, do estilo do texto. Se, segundo Hillis Miller, um texto literário é sobretudo aquele que causa uma compulsão à leitura, um texto que o leitor percebe intuitivamente como mais forte, ele o é também porque dá origem a um maior número de interpretações. Como Shoshana Felman mostrou, a função testemunhal sustenta a obra do escritor-testemunha e sanciona o caráter literário de um texto. Se, portanto, devemos a essa autora a valorização da ideia de uma função testemunhal como uma dimensão eminentemente literária dos textos, essa dívida vem acompanhada pelo resgate de uma contribuição muitas vezes esquecida na tradição cultural do Ocidente: a da tradição judaica e de sua vertente judaico-cristã enquanto poderosas tradições interpretativas. A função testemunhal revela-se assim, também, um legado da Shoá para literatura: Erich Auerbach, Gerschom Scholem, Walter Benjamin e, na Itália, Attilio Momigliano e Primo Levi defenderam um resgate da tradição judaica laica.

Por isso, não se trata mais de avaliar um texto literário em função de critérios de verossimilhança, ou mesmo, exigir um impossível testemunho “integral”. Torna-se, também, obsoleto o pacto entre leitor e texto que Coleridge defendia sob a forma da “suspensão da descrença”. Entre outros, a narrativa “O servo” é um exemplo desse resgate por parte de Levi, o qual reinterpreta uma das mais conhecidas narrativas da tradição judaica: a história do Golem.

\* \* \*

A função testemunhal reforça a memória e aponta algo sempre renovado no tempo: em ídiche a palavra *Hurbn* significa destruição; no alemão do *Lager*, a expressão *morgen früh* [amanhã de manhã] passou a significar “nunca”, por meio de uma monstruosa deformação semântica. Trata-se de uma memória transmitida por duas línguas tão próximas, como Caim e Abel, que evocam palavras dolorosas e pesadas como pedras, fonte de uma dor infinita. Relembrar e elaborar o passado pode permitir vislumbrar um futuro possível. ●

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha. Homo Sacer III. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARTHES, Roland. O que é a escritura? In: Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura. Trad. Heloysa Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BELPOLITI, Marco (Org.). Primo Levi. Conversazioni e interviste, 1963-1987. Torino: Einaudi, 1997.
- BOCCACCIO, Giovanni. O Decamerão. Trad. Ivone Benedetti. Porto Alegre, LP&M, 2013.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. A balada do velho marinheiro. In: A balada do velho marinheiro seguido de Kublai Khan. Texto da Parte I, tradução e notas de Alípio de Franca Neto. São Paulo: Ateliê, 2005.
- DEL GIUDICE, Daniele. Introduzione. In: BELPOLITI, Marco (Org.). Primo Levi. Opere. Torino, Einaudi, 1997. v. I.
- DERRIDA, Jaques. La verité en peinture. Paris: Flammarion, 1978.
- FELMAN, Shoshana. Educação e crise. In: Catástrofe e representação. São Paulo: Escuta, 2000.
- LEVI, Primo. Opere I. Torino: Einaudi, 1997. v. 1. Marco Belpoliti (Org.) e Introduzione de Daniele Del Giudice.
- \_\_\_\_\_. A trégua. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. Se questo è un uomo. Torino: Einaudi, 1984. Trad. bras. É isto um homem? de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- \_\_\_\_\_. Opere III. Marco Belpoliti (Org.). v. 3. Torino: Einaudi, 2018.
- \_\_\_\_\_. O sobrevivente. In: Mil sóis. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019.
- MILLER, Hillis H. A ética da leitura. In: A ética da leitura. Trad. Eliane Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História, PUC-SP, v. 30, 2005.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim. Zakhor. História judaica e memória judaica. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

## Primo Levi: a paixão pela filologia

DAVI PESSOA (UERJ)

### RESUMO

Nos escritos de Primo Levi está em jogo uma operação extremamente complexa no que diz respeito à linguagem. Por mais que tais textos nos chamem a atenção por sua clareza e concisão, podemos seguir alguns rastros que orbitam a complexidade dessa linguagem tida como clara e concisa. Levi confronta a língua mortífera do *Lager*, aprendida à força no campo de concentração de Auschwitz, sem gramática, como ele mesmo aponta, para que possa reativar a paixão pela filologia. Portanto, paixão e luta pela vida.

### PALAVRAS-CHAVE

Auschwitz; Filologia; Linguagem

### ABSTRACT

In Primo Levi's writings is at stake an extremely complex operation with regard to language. As much as these texts draw our attention for their clarity and conciseness, we can follow some tracks that orbit the complexity of this language, which is considered to be clear and concise. Levi confronts *Lager's* deadly language, forcibly learned in the Auschwitz concentration camp, without grammar, as he himself points out, so that he can reactivate his passion for philology. Therefore, passion and struggle for life.

### KEYWORDS

Auschwitz; Philology; Language

## Primo Levi: a paixão pela filologia

DAVI PESSOA (UERJ)

*Os campos de extermínio não foram o fim de uma época mas o início da nossa  
reescrever um poema significa submetê-lo à crítica dos tempos  
acrescentar horror no horror e ter entre os dentes a última esperança  
mais o real parece irremovível quanto mais aumenta o nojo pela fera  
como se não fosse mais possível respirar esse ar porque por eles foi respirado  
e há uma relação definida entre o ruído das figuras retóricas  
e o nível da bestialização  
caminho em direção à fábrica  
suportando toda a irrisão do mundo que ainda dorme  
para superar o terror do modelo  
é necessária uma terrível resistência ao sofrimento  
um realismo reduzido à especulação pura  
realismo completamente improvável  
e ainda há muita realidade preciso vivê-la por completo  
escrever esopismos ou dadaísmos  
é na pura casualidade que a coisa se manifesta  
todo sinal se tornou um dragão.*

**(Luigi Di Ruscio, Firmum 1953-1999)**

Em 2003, o filósofo Roberto Esposito, no ensaio “O nazismo e nós”, publicado na revista *MicroMega*, nos lança uma importante indagação: “Ainda cabe voltar à questão do nazismo depois de 70 anos de sua tomada de poder?” Esposito (2003: 165) ainda acrescenta outras duas questões, logo em seguida: “Do que se trata? O que nos liga invisivelmente àquilo que identificamos como a maior catástrofe política de nosso tempo – e talvez, realmente, de todos os tempos?”. Perguntas às quais responde movido por uma *exigência*, visto que “a democracia se encontra sempre onde ela falta”, como apontou o crítico Raúl Antelo (2018) durante uma conferência proferida na pós-Graduação em Memória Social (UniRio), a qual tinha como título: “Filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria”. Roberto Esposito é consciente de que ainda, em nosso tempo, o totalitarismo se reconfigura de outros modos:

Acredito que as respostas a estas perguntas possam ser apenas afirmativas: não somente porque cada ausência total de memória referente a tais acontecimentos seria uma afronta insuportável para as vítimas, mas também porque, apesar de uma literatura sempre crescente, permanece na sombra algo que nos toca intimamente. (...) Minha sensação é que esse elemento, ao mesmo tempo inquietante e perturbador, ainda permanece encoberto e escondido nas dobras do conceito de totalitarismo. (Esposito, 2003: 166)

Nos escritos de Primo Levi está em jogo uma operação extremamente complexa no que diz respeito à linguagem. Por mais que tais textos nos chamem a atenção por sua clareza e concisão, podemos seguir alguns rastros que orbitam a complexidade dessa linguagem tida como *clara e concisa*.

Qual seria a questão, portanto? A semiologia moderna, como sabemos, em sua concepção de signo, – tal como apresentado no *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand de Saussure, – lançou uma sombra justamente naquilo que denunciaria a fratura originária entre S/s. A barra, em sua suposta relação íntima entre *significante* e *significado*, resiste, no entanto, por vezes, à *significação*. E ainda: impõe-se o muro da tradição, caracterizada por uma *fratura metafísica da presença*, para a qual “tudo aquilo que vem à presença, vem a presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido que seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um ocultar-se, e o seu ser presente, uma falta” (Agamben, 2007: 219). Esta é uma das teses centrais do estudo de Giorgio Agamben, em *Estâncias*. Agamben, assim, coloca-se muito próximo ao modo de articulação da psicanálise de Jacques Lacan, na qual a abertura à significação não se dá apenas entre a cadeia de significantes, como resistência e confronto ao círculo encerrado do *logos*, já que:

A experiência da língua de que eu falo aqui não é a experiência de tal ou tal proposição significativa, de tal enunciado no interior da linguagem, mas experiência *da linguagem mesma*, do puro fato *de que se fale, de que haja linguagem*. Ora, o que pode ser tal experiência, e como é ela concebível? Como fazer a experiência não de um objeto nomeado ou de um enunciado, mas da língua mesma? O que quer dizer se lembrar *de que se diga*? O que está em jogo nessa estranha memória? E o que significa *ter esquecido* não tal ou tal proposição que se disse, mas que *se diga*? (Agamben, 2018: 7)

Tal passagem se encontra em *Experimentum linguae* – conferência proferida por Agamben em 25 de maio de 1990, durante o colóquio “Lacan avec les philosophes”, organizado pelo Collège International de Philosophie de Paris. Sigamos, assim, algumas experiências de Primo Levi por meio de seus livros e entrevistas, oriundos de uma experiência extremamente traumática: a do encarceramento em Auschwitz.

Primo Levi – se lermos seus escritos com um pouco mais de atenção às nuances da linguagem – parece nos colocar diante de um impasse, que também se tornou o impasse vivido por ele, impasse *vivido* e *inscrito* no corpo, tornado *coisa* pelas ações vio-

lentas no campo nazista. Tal impasse, ao mesmo tempo, e por mais estranho que nos possa parecer, também é uma abertura à *experiência da língua*. O *experimentum linguae* é importante, como aponta Agamben (2007: 8), sobretudo “porque nele nós fazemos a experiência de uma pura possibilidade. É a experiência graças à qual nós podemos dizer: *eu posso*. É o dom e o advento de uma potência”, mesmo quando os significantes colocados em operação pelo nazismo buscavam aniquilar todas as potências humanas. O *experimentum linguae*, assim, é também um *experimentum potentiae*.

Levi (2016: 232), que perscrutava sua memória e a linguagem de seus escritos a partir dos detalhes, – “prefiro o particular ao geral, as leituras ocasionais e minuciosas àquelas sistemáticas”, como escreve em “As palavras fósseis” – era consciente de que o Poder sabe perfeitamente operar a suposta relação simétrica entre significante e significado. Em “A assimetria e a vida”, Levi (2016: 9) aponta que produtos de síntese não produzem nenhum efeito sobre a luz polarizada, visto que a atividade óptica está ligada a uma assimetria, e, em laboratório, de reagentes simétricos só podiam formar-se produtos simétricos, e esse fenômeno produz nele uma inquietação: “Como explicar a assimetria dos produtos naturais? Ela deveria provir de uma assimetria anterior, tudo bem: mas onde se encontra a assimetria primordial?”.

Numa entrevista publicada no *Corriere della Sera*, em 28 de outubro de 1984, o entrevistador Giulio Nascimbeni relembra a Levi o diagnóstico de Adorno: “Depois de Auschwitz não se pode mais fazer poesia”. Levi lhe diz:

A minha experiência foi oposta. Naquele momento, acreditava que a poesia era mais idônea que a prosa para exprimir aquilo que pesava dentro de mim. Ao dizer poesia, não penso em nada de lírico. Naqueles anos, teria, sem dúvida, reformulado as palavras de Adorno: depois de Auschwitz não se pode mais fazer poesia que não seja sobre Auschwitz. (Levi, 1997: 237)

Poderíamos nos perguntar: como poderia Primo Levi desativar a relação simétrica entre significante e significado, que se deseja totalizante e aniquiladora? Talvez possamos responder: *a não ser intempestivamente*. Ou seja, não fora do tempo ou da linguagem nazista, mas precisamente por dentro deles, contra a domesticação do terror. E ainda: profanando o indizível, profanando a palavra última, potencializando a presença do passado no presente – que governos declaradamente totalitários desejam apagar –, para que se possa abrir uma possibilidade de viver “o próprio presente” a partir do confronto com “o próprio passado”. Numa passagem de *Os afogados e os sobreviventes*, lemos:

Na memória de todos nós, sobreviventes, sofrivelmente políglotas, os primeiros dias de *Lager* ficaram impressos sob a forma de um filme desfocado e frenético, cheio de som e de fúria, e carente de significado: um caleidoscópio de personagens sem nome nem face, mergulhados num contínuo e ensurdecedor barulho de fundo, sobre o qual, no entanto, a palavra humana não aflorava. Um filme em cinza e preto, sonoro, mas não falado. (Levi, 1990: 237)



Durante uma entrevista com Risa Sodi, publicada em *Partisan Review*, em 1987, ela pergunta a Primo Levi se “a sua escritura representa um ato político”. Levi (1997: 237) lhe diz que “naturalmente... entre outras coisas. Antes de tudo, como já disse – para ser profundamente honesto – a escrita foi um ato libertador. Tinha essas coisas dentro de mim e devia fazê-las sair. Porém, ao mesmo tempo, tratou-se também de um ato fortemente político”. Num outro momento da entrevista, lemos algo sintomático:

Tinha realmente necessidade de contá-la. Agora, se você me pergunta por que tinha necessidade de contá-la, teria muita dificuldade de lhe responder. Sentia, porém, aquela sensação que, acredito, devem sentir os católicos quando vão se confessar: a confissão traz um grande alívio. Em outros termos, tinha a mesma sensação que se sente durante uma terapia psicanalítica, quando ao contar sua própria história é possível livrar-se dela. No entanto, para além disso há algo a mais. (Levi, 1997: 238)

Como não nos lembrarmos de Michel Foucault (2006: 100), quando, no prefácio para *A vida dos homens infames*, argumenta: “A tomada do poder sobre o ordinário da vida, tinha-a o cristianismo organizado, em grande parte, à volta da confissão: obrigação de fazer passar pelo fio da linguagem o minúsculo mundo de todos os dias, os pecadilhos, as faltas, mesmo que imperceptíveis, até aos turvos jogos do pensamento, das intenções e dos desejos”. No entanto, há algo a mais – como bem observa Levi –, visto que, como nos aponta Foucault:

A voz única, instantânea e sem rastro da confissão penitencial, que suprimia o mal suprimindo-se a ela própria, é doravante retransmitida por múltiplas vozes que se depositam numa enorme massa documental e que constituem assim, pelo tempo fora, como que a memória sempre crescente de todos os males do mundo. O mal minúsculo da miséria e da falta venial já não é remetido ao céu pelo segredar quase inaudível da confissão; acumula-se na terra sob a forma de traços escritos. É um tipo completamente diferente de relações que se estabelece entre o poder, o discurso e o quotidiano. (Foucault, 2006: 112)

Em algumas ocasiões, Primo Levi ressalta que escreveu *Se questo è un uomo?* sem intenções literárias definidas, mas esforçando-se para explicar aos outros, e a si mesmo, os fatos em que fora envolvido. Numa entrevista com o escritor Philip Roth, publicada em *La Stampa*, em 1986, Levi (1994: 239) discorre sobre seu “modelo” de escritura: “Meu modelo ou, se quiser, meu estilo era o do *weekly report*, o do curto relatório semanal que se costuma fazer nas fábricas: deve ser conciso, preciso, escrito em linguagem acessível a todos os níveis de hierarquia da empresa. Decerto, não em linguagem científica”. Em *Os afogados e os sobreviventes*, o escritor nos diz que um dos fatores essenciais para sua sobrevivência dentro do campo se deu mediante o “Wortschatz”, isto é, seu “patrimônio lexical”, tornando-se literalmente, como ele mesmo sublinha, o “tesouro das palavras”. E ainda acrescenta: “Saber alemão significava vida:

bastava olhar ao redor” (Levi, 1990: 56). Através da incisão de dessubjetivação no próprio braço e através dos berros dos *Kapos* e dos SS, Primo Levi começa a observar “que o alemão do *Lager*, descarnado, gritado, coalhado de obscenidades e imprecações, tinha somente um vago parentesco com a linguagem precisa e austera” de seus textos de química, lidos em sua juventude, e chega a uma conclusão inequívoca:

Só me dei conta disso muito mais tarde, de que o alemão do *Lager* era uma língua específica: para dizê-lo justamente em alemão, era *orts-und zeitgebunden*, ligada ao lugar e ao tempo. Era uma variante, particularmente bárbara, daquilo que um filólogo judeu alemão, Klemperer, tinha batizado como *Lingua Tertii Impirii*, a língua do Terceiro *Reich*. (Levi, 1990: 57)

Portanto, Levi encontrava-se diante de uma exigência: de uma espécie de filologia singular, pois a língua do Terceiro *Reich* trazia, do mesmo modo, em suas variantes provenientes de termos coloquiais, suas particularidades. Durante uma entrevista com Edoardo Fadini, publicada em *L'Unità*, em 4 de janeiro de 1966, Levi argumenta:

A língua é aquilo que é. Serve para comunicar. Certamente, para nós judeus, no *Lager*, havia um problema desse tipo. Eu amo de um amor não correspondido a filologia. Aprendi o alemão no *Lager*. Sem gramática. Porém, o problema terrível da língua é apenas aquele do “entendimento”. Pense-se no horror que é o de encontrar-se diante de ordens incompreensíveis que o levam aos fornos porque “não entendeu”. Nos campos logo se criavam castas entre os prisioneiros que “entendiam”. (...) Muitos de nós haviam aprendido línguas na escola. Mas agora estávamos no meio de uma barbárie estrangeira. E tínhamos que restabelecer entre nós as relações rompidas através de uma gíria comum, enquanto em nosso exterior, havia o “straniero”, o “strano”, o “estraneo”; as três coisas ao mesmo tempo. E eram os alemães, o Terceiro *Reich* e o nazismo. (Levi, 1997: 108)

Como poderia Primo Levi ter o amor correspondido pela filologia, se aquela filologia posta em prática pelo nazismo havia sido meticulosamente elaborada como dispositivo de dessubjetivação e de morte? Se a filologia em questão não era aquela que relaciona o amor ao estudo, tal como marcada em sua etimologia? Não teria tempo, aqui, de desdobrar toda uma rede extremamente complexa montada pelo nazismo a partir de estudos de biólogos, zoólogos, antropólogos, linguistas, historiadores, fisiologistas etc., para que colocasse em prática seus planos de extermínio através da linguagem. No entanto, aponto os importantes estudos do antropólogo Paul Broca, das pesquisas linguísticas do geólogo Charles Lyell, dos estudos do linguista alemão August Schleicher, que escreveu, por exemplo, *A teoria de Darwin e a ciência da linguagem* (1863) e *Da importância da linguagem para a história natural do homem* (1865), assim como os estudos do linguista belga Honoré Joseph Chavée, relatados no livro *As línguas e as raças* (1862).

Sem dúvida, a linguagem foi um dos instrumentos poderosos de dessubjetivação operada pelos nazistas. Lembremo-nos do caso do filólogo judeu-alemão Victor

Klemperer (seus pais eram judeus, e ele, protestante), o qual, como se sabe, sobreviveu à máquina mortuária do nazismo pelo fato de ter se casado com uma mulher “ariana”. Klemperer era professor universitário de filologia românica em Dresden. E durante muito tempo se dedicou ao estudo da linguagem do Terceiro Reich, publicando em 1947, em Berlin, o livro *LTI – Notizbuch eines Philologen (LTI – A linguagem do Terceiro Reich)*. Klemperer estava consciente de que a operação linguística nazista produziria uma espécie de *envenenamento* da palavra e que, em pouco tempo, contaminaria todas as camadas da sociedade alemã. Roberto Esposito, em *Terza persona: politica della vita e filosofia dell’impersonale*, busca fazer uma genealogia da linguagem nazista, atravessada por muitos campos do saber, e elabora a seguinte proposição:

É como se, colaborando ativamente para a aniquilação da liberdade individual, e, depois, dos próprios indivíduos, a linguagem se tornasse ela mesma presa da própria potência destrutiva, escorrendo progressivamente numa espécie de torvelinho. O que nele afundava não era apenas a natural riqueza metafórica, a pluralidade semântica, a espessura teórica da língua, mas também sua própria capacidade de significação, tornada turva e depois, sempre mais, restabelecida pela vontade manifesta de apagar toda atitude crítica e, por fim, de apagar a própria possibilidade de pensamento. (Esposito, 2007: 74)

Portanto, o que emanava das declarações oficiais dos chefes nazistas, mas também na comunicação ordinária daqueles que eram influenciados por ela, era, sobretudo, a contínua redução, quantitativa e qualitativa, do léxico, voltado, então, para uma função coincidente com a subordinação de todo um povo à vontade criminosa daqueles que o haviam tornado escravo. Nesse sentido, como aponta Esposito (2007), não era necessária a criação de novos termos, novas expressões, visto que bastava enfatizar e pôr em operação todo um léxico que *bestializava* os homens, que os tornava inumanos, mutilando-os pelas palavras, as quais eram aprendidas pelos prisioneiros através da força, da fome, do comando e da porrada. A função comunicativa se tornava cada vez mais imperativo de ordem, portanto, de comando. Giorgio Agamben, por sua vez, em *Creazione e anarchia*, num dos ensaios lança a questão: “O que é um comando?” Agamben ressalta que deseja fazer uma “arqueologia do comando”, no entanto, há aí uma contraditoriedade, visto que a arqueologia é a procura de uma *arché*, de uma origem, mas o termo grego tem, ao mesmo tempo, dois significados: “origem”, “princípio” – “comando”, “ordem”. No que concerne ao termo *arché*, Agamben (2017: 92) ressalta que “não é certamente incompreensível que da ideia de uma origem derive aquela de um comando, que do fato de ser o primeiro a fazer algo resulte o fato de ser o chefe. E vice-versa: quem comanda é também o primeiro, isto é, na origem há um comando”. Quem comanda, então, estabelece o princípio, o desenvolvimento, a circulação e a transmissão de algo. No caso dos campos de concentração, um dos comandos era: a linguagem, bem como outros mecanismos de poder, deve cortar na carne, aniquilar os seres viventes, torná-los coisas, inumanos.

Primo Levi, visto que conhecia outra língua alemã, dizia que aquela língua alemã berrada no campo de concentração não representava toda a língua; tratava-se, nesse caso, de uma *Lagersprache* (língua do *Lager*), que por sua vez se ligava a *Sondersprachen* (línguas especiais, o prefixo *Sonder* era muito utilizado pelos nazistas, os deportados recebiam, por exemplo, uma *Sonderbehandlung*, ou seja, um “tratamento especial”). E, também por isso, paradoxalmente, Levi dizia que *a língua alemã*, no Campo de Auschwitz, *é a vida, o tesouro das palavras*. Apropriar-se desse suposto tesouro, desse tratamento “especial”, significava manter uma sobrevida mortificada e presa a ele mediante a dura e cruel simetria significante-significado. A língua, no *Lager*, era instrumento de tortura e aniquilamento. O léxico retirado da biologia e da zoologia dava testemunho não da vida, mas da morte, cuja função era despersonalizar e bestializar as pessoas, e, mesmo assim, era vital apropriar-se dele. Portanto, uma aporia terrificante.

A linguagem operada nos campos de concentração, no entanto, só seria pensada muitos tempos depois, quando os sobreviventes se reuniam e buscavam compreender a *Lagersprachen*, como vemos no documentário “Shoah”, de Claude Lanzmann. Levi, movido por tal exigência, por curiosidade e pela *paixão pelo detalhe*, matriculou-se, anos mais tarde, numa escola para estudar alemão, e essa experiência lhe possibilitou contrastar e dialogar, sempre que lhe era possível, com os tradutores de suas obras, principalmente quando *suavizavam* a violência da linguagem do campo.

Durante uma entrevista com Luca Lamberti, publicada em *L'Adige*, em 1971, o entrevistador pergunta a Primo Levi qual relação de continuidade e descontinuidade há entre os livros *Se questo è un uomo?*, *La tregua*, *storie naturali* e *vizio di forma*. Levi lhe diz:

Acredito ter percebido, pelos menos superficialmente, uma fratura, um corte entre os primeiros dois livros e os dois últimos: concluída *La Tregua* acreditava ter finalizado, ter confrontado experiências únicas, trágicas e mesmo assim (para mim) paradoxalmente preciosas; acreditava ter me consumido completamente como testemunha, como narrador e intérprete de uma certa realidade, digamos, também, de um capítulo da história. Mas também acreditava ter algumas coisas a dizer, e de não as poder dizer senão através de outra linguagem: uma linguagem que poderia definir irônica, e que eu percebo como estridente, enviesada, maldosa, desejosamente antipoética, em suma, desumana, enquanto minha linguagem dos dois primeiros livros havia sido inumana. (Levi, 1997: 111)

A distinção feita por Levi entre *desumana* e *inumana* é, de fato, precisa, tendo em vista que o lugar – conceitual e operacional – em que tal rotação de sentido tomava corpo era dentro dos campos de extermínio. O nazismo não restringia os confins, mas os dilatava progressivamente, ampliava os traçados das prisões. E para esse propósito, a antropozologia nazista operou uma reelaboração da linha da *humanitas*, ao longo da qual a vida se separa de si mesma em duas polaridades contrapostas e reciprocamente funcionais, como no caso de *bíos* e *zoé*. *A forma de vida* e *a vida sem forma* se

relacionam, direta ou inversamente, com a morte: por um lado, uma vida tão viva que se torna imortal, por outro, uma vida ausente de vida, uma existência sem vida, porque desde o início contaminada e invertida pela morte. Portanto, não se pode perder de vista que o nazismo soube muito bem colocar em operação, para seus fins *tanatológicos*, os estudos de antropologia, reforçados e potencializados pela linguística e, depois, progressivamente, pela zoologia e pela botânica. A linguagem nos dá testemunho, como no caso de “domesticação” (*Zähmung*), “criação” (*Züchtung*), “cultivo” (*Anbau*) e “eliminação” (*Ausmerzung*). E nessa teia complexa e com fins eficazes de aniquilamento:

Os homens destas páginas não são homens. A sua humanidade ficou sufocada, ou eles mesmos a sufocaram, sob a ofensa padecida ou infligida a outros. (...) Lourenço, não. Lourenço era um homem; sua humanidade era pura, incontaminada, ele estava fora desse mundo de negação. Graças a Lourenço, não esqueci que eu também era um homem. (Levi, 1988: 180)

Primo Levi, talvez por sua formação científica, compreendeu que o campo: Foi também (e marcadamente) uma notável experiência biológica e social. Fechem-se entre cercas de arame farpado milhares de indivíduos, diferentes quanto a idade, condição, origem, língua, cultura e hábitos, ali submetam-nos a uma rotina constante, controlada, idêntica para todos e aquém de todas as necessidades; nenhum pesquisador poderia estabelecer um sistema mais rígido para verificar o que é congênito e o que é adquirido no comportamento do animal-homem frente à luta pela vida. (Levi, 1988: 127-128)

E ainda (Levi, 1988: 55): “Justamente porque o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este, pode-se sobreviver, para relatar a verdade, para dar nosso depoimento”. O testemunho de Primo Levi traz uma relação singular com o gesto de Michel Foucault e da historiadora Arlette Farge, quando decidem descer aos arquivos do Hospital Geral e da Bastilha, com o intuito de problematizar a temática da vida como chave da Modernidade. Os textos de Levi trazem uma questão que não cessa de passar em nosso presente: Como poderia Primo Levi escapar da aporia do círculo encerrado na suposta simetria significante-significado, tão bem colocada em prática pelo nazismo, que transforma os homens em bichos que comem *rações* dentro de *cercas*? Ele mesmo teve que apropriar-se da *Lagersprache*, como *tesouro das palavras*, para que não fosse imediatamente *esmagado como uma barata*. Para que pudesse escapar da força do *Dolmetscher*, do cassetete conhecido como “o intérprete”. Talvez possamos responder com a seguinte proposição: a decisão, a força da decisão de escrever, de testemunhar os horrores sofridos, *faz furo* no muro das supostas relações simétricas aqui apontadas. Ou ainda: Levi deu lugar à “lacuna”, trouxe até nós o *experimentum linguae* do nazismo, porém ao contrário de sucumbir diante do indizível, diante do horror do

experimento, ele o confrontou e o trouxe até nós para que pudéssemos ouvir a palavra secreta, o canto de Hurbinek, o garotinho de três anos, nascido possivelmente ali em Auschwitz, que “combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz” (Levi, 1997: 31). Como aponta Roberto Esposito, em *As pessoas e as coisas*, no capítulo “Não pessoas”:

Uma vez assumida tal fórmula – que articula no interior do gênero humano animalidade e racionalidade –, os caminhos abertos permanecem dois, percorridos de fato pelas frentes que se confrontaram no último conflito mundial: ou a dimensão da razão é reduzida à do corpo, meramente biológica, tal como fez o nazismo, ou a parte animal é entregue ao domínio daquela racional, tal como fez o nazismo, ou se entrega a parte animal ao domínio daquela racional, como quer o personalismo. Diferentemente do nazismo, que, anulando o perfil da pessoa, confia a propriedade do corpo ao Estado, o personalismo liberal a atribui ao indivíduo que o habita. Tal diferença de atribuição, muito além de poder ser desprezível, não anula, porém, o fato de que para ambos o corpo pertence ao âmbito da coisa apropriada. (Esposito, 2016: 43)

A abertura à significação no gesto da escritura de Primo Levi, mesmo diante de tantas aporias, é, ao mesmo tempo, uma abertura ao *experimentum potentiae*, que confronta a experiência mortífera do poder totalitário, que se *empodera* de tudo e de todos. O contato com aquela criança abre para Primo Levi não apenas a experiência de uma *potência de dizer*, mas também a experiência de uma *potência de não*. O poder mortuário através da linguagem faz com que as coisas mais abjetas se apoderem dos sujeitos, que se tornam, por sua vez, dessubjetivados, tornando-se eles próprios seres abjetos. Primo Levi diz em muitos momentos que se tornou escritor por força de uma exigência, por força dos horrores vividos e inscritos em seu corpo, bem como de toda uma comunidade aniquilada, assim, coube-lhe dizer o mais indizível, o mais secreto, o vergonhoso, o monstruoso. A literatura lhe abre, portanto, uma lacuna para escrever o indizível, e nesse caminho alguns encontros foram de suma importância para Levi, pois por meio deles muita coisa pôde ser reelaborada. O encontro com Tullio Regge foi uma dessas experiências singulares.

Primo Levi e Tullio Regge se encontraram em 1984, durante duas tardes, e conversaram sobre muitos acontecimentos. O diálogo foi publicado em 1984 pelas Edizioni di Comunità, depois em 1994 pela editora Mondadori, e em 2005 sai pela Einaudi uma nova edição organizada pelo escritor e crítico literário Ernesto Ferrero. O físico e matemático Tullio Regge, como se sabe, recebeu, entre outros, o prestigioso prêmio Albert Einstein Award, em 1979. Portanto, uma conversa entre um químico, tornado escritor pela força das contingências, e um físico, com enorme capacidade de imaginação: os dois compartilham suas leituras da *Bíblia*, do *Talmud*, discutem sobre a

língua hebraica, sobre a possibilidade de transferir vozes para um sintetizador, sobre suas experiências escolares, sobre a finitude da linguagem humana, a qual tem um número limitado de signos e combinações, desse modo, inadequada para representar o universo, além de debaterem sobre a “Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, sobre o mundo de Robert Musil, Thomas Mann, sobre *Orlando Furioso*, de Ariosto, sobre música e tantas outras coisas. Há algo que me tocou profundamente ao ler a conversa entre os dois amigos: *a paixão pela filologia*, ou como aponta Levi:

Ainda me lembro da primeira aula de química do professor Ponzio, na qual tinha explicações claras, precisas, controláveis, sem palavras inúteis, expressas numa linguagem que me agradava extraordinariamente, também do ponto de vista literário: uma linguagem definida, essencial. Depois, o laboratório, todo ano tinha o seu laboratório: ficávamos ali cinco horas por dia. Era uma experiência extraordinária. Em primeiro lugar, porque tocava com a mão: literalmente, e era a primeira vez que me acontecia, mesmo se talvez queimasse as mãos ou as cortasse. Era um retorno às origens. A mão é um órgão nobre, mas a escola, toda preocupada em ocupar-se do cérebro, a rechaçou. (Levi, 1994: 24)

Em outro momento da conversa:

No que diz respeito à minha experiência, devo dizer que minha química, que, depois, era uma química “inferior”, quase uma cozinha, me deu em primeiro lugar uma vasta gama de metáforas. Sinto-me mais rico que outros colegas escritores porque, para mim, termos como “claro”, “escuro”, “pesado”, “leve”, “azul” têm uma gama de significados mais extensa e mais concreta. (...) Quero dizer que tive em minhas mãos alguns materiais de uso não corrente, com propriedades para além do ordinário, que serviram para ampliar precisamente em sentido técnico a minha linguagem. Portanto, disponho de um inventário de matérias-primas, de “fichas” para escrever, um pouco mais vasto de quem não possui uma formação técnica. No mais, desenvolvi o hábito de escrever compacto, de evitar o supérfluo. A precisão e a concisão, no que diz respeito ao meu modo de escrever, me vieram da profissão como químico. (Levi, 1994: 67-68)

E apesar dessa formação técnica, e para além dela e por dentro dela, Levi diz que “tem o hábito de pesar as palavras, o de não confiar nas palavras aproximativas, são todas regras de cozinha, nada de abstrato: antes de usar uma palavra aprofundar seu alcance e sua área linguística. Depois, pode-se ter acesso a um grande reservatório de linguagens artesanais, que permitem recobrir um velho mecanismo linguístico” (1994: 69). E conclui (1994: 70): “Devemos também saber usar nossas mãos, nossos olhos, nosso nariz. Sinto-me muito contente por ter educado meu nariz”.

*A paixão pela filologia* também movia a vida do pensamento do filósofo Werner Hamacher, que, em *95 teses sobre a filologia*, aponta que a filologia é movida pelo amor pela linguagem, que impulsiona o sujeito para o desconhecido, para o não sa-

ber, provocando, desse modo, ao mesmo tempo, uma vertigem e uma epifania, como lemos na tese 29:

Assim como o esquecimento linguístico pertence à linguagem, assim pertence o esquecimento da filologia pela filologia. Apenas em virtude de seu autoesquecimento pode voltar-se à linguagem sem colocá-la sob a forma do saber. (Hamacher, 2019: 13)

A filologia, assim, dá a ler a tensão presente entre *philos*, *philía* e *logos*. O que está em jogo não é a *Erlebnis* (vivência), mas a *Erfahrung* (experiência). Portanto, como observava Walter Benjamin (2012: 18) (lendo a dicotomia memória-consciência, de Freud) na IV tese sobre o conceito de História: “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de um perigo”.

O momento crítico e de perigo, além disso, está na base de toda leitura. O filólogo, como o mais radical entre todos os amantes das palavras, vive a tensão entre *ser* e *habitar* na linguagem, sem necessariamente ser movido por uma pretensão de compreensão, tendo em vista que a filologia é o *habitar da linguagem na própria linguagem*. Nesse sentido, em vez da referencialidade, temos a singularidade da leitura, que jamais se esgota num único gesto, pois o gesto de leitura não se finda no alcance de uma única interpretação. Por isso, para Hamacher – mas também para Primo Levi –, a relação amorosa estabelecida pela filologia não é jamais o reino da compreensão imediata, como se fosse uma operação estática e autorreferencial. Ao contrário da contradição, a filologia busca as *contraditoriedades* e *ambivalências*.

Walter Benjamin, por volta de 1932, encontrava na expressão *Einmal ist keinmal* uma possibilidade de sabedoria relacionada ao bom tipo de sucesso, que, por sua vez, põe em movimento operações singulares. Em duelo com tal sucesso encontra-se o sucesso deplorável, traduzido em outra expressão: *Ein für allemal*. Para Benjamin, como se sabe, estavam em *jogo* os objetos das artes primitivas a serviço da magia, cuja “primeira técnica” se realiza nos rituais nos quais as pessoas se sacrificavam *exemplarmente*, traduzida pela expressão *Ein für allemal* (*uma vez por todas*), em contraposição com a “segunda técnica”, mais emancipatória, na qual o homem controla a técnica à distância, traduzida pela expressão *Einmal ist keinmal* (*uma vez é vez nenhuma*). Proximidade e distância da natureza, entre tensão e harmonia. O que está *em jogo*, além disso, é o universo das brincadeiras e dos jogos, em cujos procedimentos se encontram o experimento (*Experiment*) e as ordenações experimentais (*Versuchsanordnungen*), que são variantes da lei da repetição que se dá nas brincadeiras e nos jogos. No entanto, importante salientar que a repetição, nesses casos, cria outras relações entre os seres humanos e a natureza. Primo Levi, ao repetir os horrores, em seus escritos, dos campos de concentração estaria apontando para outra relação entre os seres humanos, além de denunciar tudo o que ficou inscrito no corpo?

Na tese 76, “A filologia: uma história de amor”, Werner Hamacher faz referência a um paciente de Freud, o senhor E., que sofre um ataque de pânico quando criança,



ao tentar capturar um besouro preto, *Käfer*, em alemão, e que a interpretação do acontecimento lhe era muito obscura. Freud, enquanto filólogo, relata que a interpretação do ataque perturbador foi pelo paciente compartilhada, no próximo encontro, quando desloca a atenção da representação do besouro para a significância da própria palavra, desdobrando-a a partir de uma pergunta: *Que faire?* Hamacher argumenta que a interpretação para o filólogo Freud não é a tradução de uma palavra à representação da coisa ligada a ela, mas sua *transposição*. A pergunta, em francês, idioma que o paciente aprendeu em contato com seu primeiro amor, a governanta de sua casa. Nesse caso, Hamacher (2019: 59) acentua precisamente a transposição de significação, ou remoção de significado, de um ataque (*Anfall*) para uma incidência (*Einfall*): “O pânico por sua articulação; o animal ou o nome do animal (*Käfer*) por uma pergunta “*Que faire?*”.

Desse modo, o que está em questão, para Werner Hamacher (2019: 20), não é o caminho em direção a um significado mediante a interpretação, mas “o caminho – tese 76 – até a repetição de uma linguagem ou até o ato de recavar na linguagem o que se mantém encoberta por outra”. Do gesto de escavar emerge “a língua da primeira amante, a linguagem amada”. A filologia, assim, põe em movimento a repetição, na qual a amada permite a pergunta “*Que faire?*” Hamacher (2019: 20) ainda acrescenta: “Filologia significa permitir que o primeiro amor possa ser repetido, que o primeiro amor permita a repetição”. A filologia também tem a ver com a *espera*. O “exercício da filologia é esperar”, como lemos na tese 69. Portanto, há na filologia um desejo de linguagem, uma inclinação para a linguagem na medida em que esse desejo jamais significa a apreensão de um objeto. A linguagem volta-se para a linguagem amada, a linguagem que se situa em uma *distância aproximada*, cuja intimidade torna-se, ao mesmo tempo, nova e estranha, tendo em vista que quanto mais a filologia se aproxima à sua questão, mais se distancia dela. A pergunta “*Que faire?*”, então, mobiliza o amor que se encontra na própria espera, que não espera nada *substancialmente*, visto que todo verdadeiro encontro é acidental, como declara a tese 70: “Filologia: a estadia. A expectativa. A espera” (Hamacher, 2019: 20). E ainda, cada tese, diz Hamacher (2019: 119), bem como o conjunto das teses, fala “para aquilo que ainda precisa ser dito dentro do que é dito”, e o que é dito não se extingue, mesmo se permanece sem resposta, pois nenhuma resposta, mesmo que coletiva, pode ser única.

Primo Levi, apaixonado por filologia, parecia ser consciente de tais questões, e como ele mesmo apontava: *antes de usar uma palavra aprofundar seu alcance e sua área linguística*. Portanto, aprofundar a significância que pode emergir da espera. Eis uma das tarefas que se colocou o jovem mitólogo Furio Jesi, que confrontou os horrores da linguagem e da mitologia nazista. Em *Cultura di destra*, nos relata que em 1919, na Itália, surgiu o fenômeno chamado “*squadristo*”, o qual consistia no uso de “esquadrões de ação paramilitares”, cuja função era intimidar e reprimir violentamente os adversários políticos, especialmente aqueles ligados aos movimentos operários. Em brevíssimo tempo foi cooptado pelo fascismo, que o usou como instrumento de sua afirmação. Quando um paramilitar “*squadrista*” era ferido, envolvia-se a ferida

com atadura e sobre ela se escrevia a “orgulhosa” expressão: *Me ne frego* (Não estou nem aí). Furio Jesi (2011: 55), relatando tal fenômeno, refere-se à “Rapsódia heroica”, na qual se lê que a expressão absolutamente niilista “é um ato de filosofia não apenas estoica, é a síntese de uma doutrina não só política, é, em última análise, a educação ao combate, a aceitação dos riscos que ele comporta; é um novo estilo de vida italiano. Assim o fascista aceita, ama a vida”. Em italiano há o termo *menefreghista*, ou seja, o sujeito que não se importa com nada, se, por acaso, pessoas são assassinadas, passam fome, ou se uma floresta é completamente morta. Qualquer semelhança com nossos tempos não é mero acaso.

E não por acaso a expressão *Me ne frego*, tão celebrada por (M)ussolini, torna-se *slogan* de (M)atteo Salvini e nos comportamentos de (M)essias Bolsonaro e seu bando: os *MMM*. Os fascismos de nossos tempos escamoteiam termos, legitimando seus usos como se por mero uso popular, do cotidiano, e muitos trazem marcas profundas de violência e de sangue, inscritas em ataduras, ou pelos muros da cidade. Jesi, em *Germania segreta: Miti nella cultura tedesca del '900*, escreve:

O nazismo e o fascismo, em todas suas formas, foram fenômenos de simples e vulgar delinquência, favorecidos por causas econômicas e sociais e sustentados pela participação de intelectuais que tomaram para si a causa dos criminosos. Seria exagero transmitir muitas honras ao nazismo e ao fascismo reconhecendo neles o fruto de um certo comportamento intelectual da burguesia europeia que se tornou nazista e fascista. Pode-se dizer, antes, que parte da burguesia europeia estava tão doente que identificava as manifestações de sua doença nas iniciativas de grupos criminosos que desejavam conquistar o poder. Isso ocorreu na Itália, na Alemanha, na Espanha, em Portugal, recentemente na Grécia, e em toda nação em que a delinquência nazifascista alcançou o poder ou buscou alcançá-lo. (Jesi, 2018: 98)

Furio Jesi publica *Germania segreta* em 1967, no entanto, poderia ter sido escrito hoje. Ou melhor, não deixa de inscrever-se em nosso presente. Retomo a questão de Esposito, posta no início desta intervenção: “Ainda cabe voltar à questão do nazismo depois de 70 anos de sua tomada de poder?”

A *philía* presente no *philos* pela linguagem toma posição na *stasis* – na guerra civil – mundial pela linguagem, e ainda como escreve Werner Hamacher (2019: 23-24): “E pelo mundo contra a fabricação industrial da linguagem e do mundo: luta contra o emudecimento”. A *paixão pela filologia* sentida por Primo Levi nos aponta linhas de potência, linhas de afeto, *por uma filologia realmente amorosa*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Creazione e anarchia: l'opera nell'età della religione capitalista*. Vicenza: Neri Pozza, 2017.

\_\_\_\_\_. *A experiência da língua*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

ANTELO, Raúl. Filosofia do trem: o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria. *Fronteiraz*, v. 1, p. 4-20, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/35854>. Acesso em 17 maio 2020.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ESPOSITO, Roberto. Il nazismo e noi. *MicroMega*: Almanacco di filosofia, n. 5. Roma: GEDI Gruppo Editoriale, 2003.

\_\_\_\_\_. *Terza persona: politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi, 2007.

\_\_\_\_\_. Não Pessoas. In: *As pessoas e as coisas*. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Rafael Cochetti Editor, 2016.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos*. Trad. Vera Lucia Avelar Ribeiro. v. 4. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

HAMACHER, Werner. *Give the Word: Responses to Werner Hamacher's 95 Theses on Philology*. Organização de Gerhard Richter e Ann Smock Among. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.

JESI, Furio. *Cultura di destra*. Roma: Nottetempo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Germania segreta: miti nella cultura tedesca del'900*. Roma: Nottetempo, 2018.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. *A tabela periódica*. Trad. Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. *Conversazioni e interviste, 1963-1987*. A cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997.

\_\_\_\_\_. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_; REGGE, Tullio. *Dialogo*. Milano: Oscar Mondadori, 1994.

## O riso leviano

EDUARDO VIDAL (ESCOLA LETRA FREUDIANA)

### RESUMO

Da leitura das crônicas de Primo Levi, reunidas com o nome *L'altrui mestiere*, destacamos o traço sutil de seu humor e imaginamos seu riso ao escrevê-las. E perguntamos: De onde provém o riso leviano que suscita um prazer análogo no leitor? A essa questão trata de responder o presente escrito, acompanhando Levi nas suas incursões em textos de afinidade eletivas e nos seus itinerários por bizarras etimologias, indicando que o riso que agita o corpo emerge do inconsciente estruturado com a materialidade da língua.

### PALAVRAS-CHAVE

Cosmogonia de Queneau; Chiste, Inconsciente, Riso; Língua Materna e Poesia; Ética da Escrita

### ABSTRACT

From the reading of Primo Levi's chronicles, gathered in his book "L'altrui mestiere", we detach a trait of his subtle humor and we imagine his laugh when he wrote them. We ask: from where comes the levian laugh that evokes a similar pleasure in the reader? This writing tries to give an answer to this question, following Levi in his incursions in texts of an elective affinity and in his itineraries by bizarre etymologies, indicating that laugh shakes the body, emerging from the unconscious structured with the materiality of language.

### KEYWORDS

Queneau's Cosmogony; Joke, Unconscious, Laugh; Maternal Language and Poetry; Ethics of Writing

## O riso leviano

EDUARDO VIDAL (ESCOLA LETRA FREUDIANA)

*É uma lei da qual não se escapa. O autor que não sabe rir por conta própria, talvez até rir de si mesmo, acaba por fazer rir dele apesar dele.*

(Levi, 1992: 203)

### Primo Levi

Para começar quero agradecer a oportunidade de participar deste colóquio em homenagem a Primo Levi no centenário de seu nascimento. Ante a convocatória da PUC-Rio, veio a ideia de falar aqui, na universidade onde fiz o mestrado em filosofia, de um viés de sua obra essencial para “suportar o peso de existir”, segundo o verso recolhido por Freud da peça “A noiva de Messina”, de Schiller.

Em outra ocasião, no encontro organizado por Renato Lessa na Biblioteca Nacional pela comemoração dos 70 anos da libertação de Auschwitz, participei de uma mesa de trabalho também, como agora, partilhada com Joel Birman. Abordei então a escrita de Primo Levi como limite do sujeito quando na experiência concentracionária fora destituído de sua condição humana, confrontado à impossibilidade de falar sobre e até de dizer que isso aconteceu. Em conversas com Ferdinando Camon, ao ser perguntado sobre por que escreve, Primo Levi respondeu que escrever era da ordem da necessidade, algo equivalente a deitar no divã de Freud. Um sonho recorrente lhe acometera no campo – e seus próximos fizeram sonhos parecidos: de retorno a sua casa em Turim, encontrar sua família, trata de relatar a experiência sofrida e aquele que está em sua frente não o ouve, vira as costas e vai embora. Experiência impossível de se dizer mas também de se ouvir: as palavras faltam. O sonho opera um ponto de inflexão que revela a necessidade da passagem do relato oral à escrita. O escrito torna possível a decantação de uma experiência devastadora, fazendo passar à letra o excesso de gozo que há no sofrimento. Desse modo, o escrito encontra o leitor e se constitui em testemunho contra a negação e o esquecimento sistemáticos. Contudo, Primo Levi sustenta que a necessidade primordial é escrever; testemunhar resulta ser a consequência.

Ao entrar em contato com Rosana Kohl Bines, na preparação deste colóquio, disse-lhe que estava interessado em comentar algumas centelhas de humor e até de riso que perpassam as páginas de Primo Levi, mas que sentia o receio de me ocupar de algo que parecesse *leviano*, se considerarmos a gravidade do que ele aborda com sua escrita. Rosana “deu” o título desta comunicação: *o riso leviano* e, desse modo, orientou o trabalho, precisamente por ter escutado algo que eu não sabia que dizia, o que confirma algo que sim, sabia: é no Outro que a palavra se constitui e, desse lugar, recebemos nossa própria mensagem. Portanto, faz-se necessária a realização de um encontro como este que aposta no efeito da palavra alhures dos interlocutores do momento, ainda mais quando existe o projeto de divulgá-la através do escrito e de sua publicação.

O pensamento se debate sempre entre a exigência de ser considerado sério e a aceitação e o reconhecimento do desejo de uma certa deriva. Lacan assinala que cada vez que a suposição do saber absoluto é comovida, algo da ordem do chiste acontece na língua acarretando o riso inevitável. Não é de se estranhar que esse efeito nos retorne em certas linhas de Nietzsche, após a filosofia ter chegado com Hegel ao ápice do saber na concepção da história. Ao introduzir o “gaio saber”, Nietzsche (2017: 204) nos apresenta um modo diferente de filosofar, o filosofar com poesia, “(...) sejamos os poetas de nossa vida e, desde o começo, nos mínimos detalhes e no mais banal”.

É preciso um pensamento que aposte na vida como meio de conhecimento, como experimentação do saber e, com esse princípio, é possível viver e rir alegremente. É o gaio saber que ouve a vida em sua singularidade enquanto o intelecto mostra ser uma máquina sinistra e atolada e é um desespero fazê-la andar. Levar a coisa a sério é a crença de que a máquina trabalha e pensa bem e, nisso, perde-se o humor. Se conseguirmos aproximar o pensamento da dimensão musical, outros tempos subjetivos virão em que será possível aprender a ouvir a melodia, a discernir pelo ouvido as diferenças, a suportar, apesar da estranheza, o que há de singular no tempo entre cada nota musical até tornarmo-nos tão familiares com a melodia a ponto de sentir que nos faz falta. Fazer do pensar um exercício aberto ao acaso e ao efêmero, introduzir o riso benevolente em contraste com o peso das coisas sérias e profundas, o gaio saber é mais do que uma referência, o gaio saber constitui a proposta de ouvir a ressonância poética das palavras e de transitar no humor sutil do gozo com a língua. O gaio saber procede da vida, do que há de mais real na vida.

Primo Levi não cessou de escrever a experiência concentracionária mas, ao mesmo tempo, lançou crônicas esparsas no jornal *La Stampa*, nas quais abordou questões da época, comentários de suas leituras, reflexões sobre as línguas. As crônicas foram reunidas por Levi no livro cujo título remete à função do Outro em sua própria escrita, *O ofício dos outros*. São escritos de sua experiência com a alteridade da língua e de sua leitura de *outros* com os quais manteve uma afinidade eletiva. Levi escreveu no prólogo à coletânea, com data de 16 de janeiro de 1985:

Os ensaios reunidos neste volume (a maior parte publicados em *La Stampa*) são o butim de mais de dez anos numa vagabundagem de diletante e de curioso; são “ocupações de território”, incursões nos ofícios dos outros, caças furtivas em terrenos reservados, pilhagens no país da zoologia, da astronomia e da linguística, todas ciências que, por falta de tê-las estudado metodicamente, exercem em mim o encanto prolongado dos amores eternos que não exigem correspondência e estimulam minhas pulsões de *voyeur* e de fuçador. (Levi, 1992: 203)

A epígrafe deste trabalho provém do ensaio que Primo Levi dedicou ao livro de Raymond Queneau, *Pequena cosmogonia portátil*, publicado em italiano numa edição bilíngue com um guia de leitura e de decifração escrito por Italo Calvino, em que escreveu:

Queneau, grande virtuoso do rir, obtém por seu talento cômico aquilo que outros tentaram em vão, fundar em um *continuum* homogêneo as “duas culturas” tão controversas. (Levi, 1992: 203)

Ciência e poesia, culturas tratadas quase sempre como excludentes, encontram na escrita de Queneau um sutil entrecruzamento. Sua *Cosmogonia* é um longo poema composto de seis cantos, cada um deles precedido por uma espécie de sumário em que a enumeração dos tópicos propostos remete aos números dos versos, emergindo da anunciada correlação um sentido caótico.

O poema orbita ao redor do enigma do “nascimento obscuro da vida”, num movimento que, partindo da origem da Terra e da ronda dos planetas no sistema solar, chega, passando pelo mineral e pelo vegetal, ao ser que provém dos primatas e é chamado de “homem”. Obra desmesurada como é a poesia que espera do leitor se deixar levar pela ebulição da língua ao lugar de saberes desconhecidos. Poema de uma erudição delirante que se aventura pelas regiões inusuais dos termos científicos usurpados por desinências desconcertantes. A *lituraterra* de Queneau (1997: 98) se inicia com uma ode à juventude nebulosa da terra, e “o calar, *taire*, do céu modulando as montanhas, e o ordenhar, *traire*, dos montes a lava e o arquipélago, a terra terraplanando demente se agita”.

O poema realiza a confluência do fulgor dos acidentes terrestres em seus relevos e depressões – como marcas escritas em sua superfície – com o instante da aparição de uma letra, a junção da matéria planetária com os sedimentos da língua, pois tudo teve início no átomo e ao átomo tende a voltar – “átomo insuficiente, átomo gigantesco” (Queneau, 1997: 101).

Nenhuma configuração totalizante fará esquecer a solidão do átomo. Em 1950, ano da publicação do poema, não mais poder-se-ia escrever sem acolher o efeito destruidor do átomo. O canto VI começa com os versos: “O macaco (ou seu primo) o macaco se tornou homem / o qual um pouco mais tarde desagregou o átomo” (Queneau, 1997: 162). O átomo, agindo em contínuo turbilhão em tudo o que existe – do cristal

ao vírus, do tecido do vegetal à estrutura do animal – o átomo só pode aparecer com a invenção da cifra. “As cifras em outro tempo anzóis de zeros / infinitamente variadas no átomo / indefinidamente nuas, indefinidamente belas” (Queneau, 1997: 102). E a geração do número, indissociável da partição do sexo, se conjuga ao gameta matemático: “e que o quarto alerta espermatozoide / se preparava para furar o óvulo aritmóide” (Queneau, 1997: 103).

O canto III joga com as letras iniciais dos elementos da química e suas valências, em aliterações com nomes de flores e plantas: *lithium, lierre, fluor, fleur, gallium, gardênia*. Avançando no território da química, o poema de Queneau entrelaça a palavra poética a um traço de fino humor “o instante paterno e descarnado onde todos os elementos, preparando seu ballet, apresentavam sua superfície hostil a qualquer liga” (Queneau, 1997: 205).

Permito-me considerar que o poema de Raymond Queneau exerce algo assim como uma legitimação para as incursões de Primo Levi no “ofício dos outros”, sem precisar passar pela prova de um saber fundamentado para ingressar furtivamente em territórios alheios. A *Quenogonia* – assim ecoa na Cosmogonia o nome de Queneau – constitui para Primo Levi, leitor, o encontro com uma escrita irreverente que evoca afinidades eletivas. O investigador do campo da química identifica, na dança dos elementos da tabela periódica, para além do ponto de contato possível entre a exatidão da ciência e a precisão da letra, a condição de possibilidade de uma escrita que aborde o substrato científico de um modo poético. O fluxo incessante, que escorre nos mais de mil versos do poema, libera o cientista do confinamento do laboratório e do exercício repetitivo do saber universitário. É a experiência de um encontro com outro saber que não se ensina nem se aprende, com o gaio saber que a poesia propicia. O comentário de Levi não provém da posição de um crítico distanciado da obra; Levi é um ouvinte sutil – esse é o traço distintivo presente em todos seus ensaios – das ressonâncias do poema que emanam dos “jogos de palavras”, das “grafias arbitrárias”, das “invenções verbais” (Levi, 1992: 202). Pois, como Levi assinalou, o poema não foi escrito para leitores distraídos – aqueles que não consentem em se deixar interrogar pelos enigmas propostos por cada verso – nem para surdos às reverberações sonoras do material significante.

Escreveu Primo Levi:

Não é a ciência que é incompatível com a poesia, mas a didática. (...) Queneau desconfia dos programas, ele é o rei do arbitrário: promete revisar os cem elementos químicos, depois do que, por impertinentes razões, se detém no escândio, que leva o número vinte e um e encerra o capítulo. (Levi, 1992: 205)

Impertinentes razões as do poema que decide se deter no escândio, mostrando o escândalo da linguagem ao nomeá-lo desse modo, fazendo ouvir no ritmo do verso, quando lido em voz alta, as pausas e o fôlego de suas escansões. *Sutilitas* é a palavra que melhor alude à “poesia das origens, uma intuição de pânico do universo” (Levi, 1992: 204):



Este canto topológico regozija [*épanouit*], o escândio / nomeado certamente assim por causa das escanções / vinte e um / é a minha cifra e eis aí que escândalo / o metal desconhecido, o metal pobre diabo / que vem legitimar a empresa inicial / o poema brota de um canto desta terra. (Queneau, 1997: 132)

Levi (1992: 205) leu o poema com a alegria que o verbo *épanouir* condensa: re- gozizar que é também alegrar-se, abrir-se, desabrochar – do átomo do elemento à flor da terra (...) “alegria cósmica e bíblica do começo, ao mesmo tempo que é necessidade do fim”.

E é em sua crônica “A língua dos químicos I” que a afinidade eletiva se desvela quando, já longe do laboratório de química, aparece a nostalgia pelo antigo ofício. Pois a tarefa do escritor se materializa apenas com palavras e os noventa e dois elementos não interessam mais pelas intervenções em combinações químicas, mas pelos nomes arbitrários com que foram batizados. Primo Levi não só mergulhou no precipitado de línguas de culturas milenares – o itinerário de alguns elementos já tinha sido apresentado em seu livro *Sistema periódico* – mas também nos convida à viagem por etimologias fantásticas e traduções suspeitas, desde os hieróglifos dos primeiros elementos, passando pelas letras do grego e do latim, sem esquecer as disputas entre químicos franceses, ingleses e alemães pela paternidade da nomeação. E assim chegamos a saber que só dois elementos levam os nomes de quem os descobriram – uma diferença notável com os investigadores da mineralogia que não se dignam a concluir a carreira científica sem antes atribuir seu nome a um mineral. Trata-se do gadolínio, devido ao finlandês Gadolin, e o gálio, descoberto pelo francês Lecocq, cujo nome, por uma série de translações, vira galo nomeando, desse modo, o elemento. E também aprendemos que alguns deles levam o nome do lugar em que foram identificados: o lutécio homenageia Paris e o queneano escândio, a Escandinávia.

No frescor da escrita revela-se um autor aberto à surpresa ante os enigmas que as palavras evocam, atento à perplexidade que as línguas causam, a começar pela linguagem das ciências por meio da qual iniciou sua formação. Primo Levi confessa um “vício” que o acompanha desde a infância: o desejo de se ocupar de coisas que não entendia, não para constituir um conhecimento sistemático e sim pelo prazer de navegar por lugares desconhecidos. Assim, tornava-se precioso fazer coisas que não sabia fazer, sendo mais valiosa a experiência do que o fim a alcançar. Encontrava satisfação em um lugar diferente do esperado, pois o que mais lhe interessava era a experimentação em si mesma. Esse prazer nunca abandonado, Primo Levi o reencontrara revisitando os escritos dos outros.

Dos anos de infância Levi conservara o prazer do que chama “o caso particular de libertinagem esportiva” e que se exprime em um intenso desejo de consultar dicionários etimológicos, seguindo rigorosamente a cadeia de termos que desemboca em um determinado vocábulo. Caso particular que denota o discreto erotismo de se imiscuir na intimidade das línguas, intuindo que elas consistem no depósito dos equívocos

produzidos pelos falantes através dos tempos. Sedimentos que decantam, por exemplo, na etimologia da palavra *esquilo*, cujo nome científico *sciurus* provém do grego *skiouros*, substantivo composto de *sombra* e *cauda*. Uma vez estabelecido o sentido dos termos, brota uma significação que roça o cômico: um animal pequenino com uma enorme cauda que poderia lhe proporcionar sombra nos tórridos dias do verão. Guiados pelo itinerário primoleviano, aprendemos que os latinos da primeira época não gostavam da proximidade das letras *iu* – mas não sentiam nenhuma aflição em servir o bichinho no prato –, que dá como resultado o termo *scurius*. Daí, navegamos pelas sonoridades da palavra até o diminutivo italiano *scoiattolo* e passamos para o francês *écureuil*, não tão longe do inglês *squirrel*; nós acrescentamos *esquilo* em português. Mas, ao chegar à língua alemã, nos deparamos com o termo *Eichhorn*, composto de carvalho e corno; isso demonstra que a suposta congruência de sentido que apresentam as etimologias não oculta um fato de estrutura: o significante é vazio de sentido. Acompanhamos o exercício de “libertinagem esportiva” em que se manifesta a perseverança de Levi no investimento libidinal de seguir, no rastro, a formação de uma cadeia etimológica e sua propagação a outras línguas. A paixão do significante faz Primo Levi descobrir o hiato existente entre os vocábulos, ouvir a sutileza das trocas de letras na transposição de termos de uma língua para outra, encontrar as invenções bizarras de falsas etimologias. E, com isso, Levi se diverte.

Contudo, o prazer com as palavras estrangeiras não se equiparava ao deleite de ouvir o dialeto piemontês que Levi compreendia mas não falava. O termo *esquilo* reaparece agora no âmbito familiar em um curioso procedimento verbal. Suas tias, quando alguém era apresentado por seu patronímico italiano, transformavam esse nome, imediatamente e sem constrangimento algum, em um equivalente do piemontês. O mais surpreendente é que o visitante não demonstrava nenhum signo de estranheza ante a “tradução” automática. Das inúmeras ocasiões em que o procedimento foi repetido, Levi escolheu uma bastante exemplar: um tal Perrone, pelo fino “ouvido local” das tias, virou *Prum*, que em piemontês designa nosso conhecido esquilo, entrando, assim, na série que comentamos.

O dialeto piemontês modulou o tesouro das lembranças carregadas de afeto, como aquelas da loja de seu avô, em que vendedores e clientes se debruçavam sobre os tecidos com misteriosas palavras para seus ouvidos. No dialeto de sua terra ressoavam restos de uma língua rupestre e de vocábulos latinos que não passaram pelo crivo do italiano, restos transmitidos sem saber, de geração em geração, pelos habitantes da região. Não se encontraria nessa transmissão um dos enigmas que Primo Levi (1992: 285) buscava decifrar em suas consultas a dicionários etimológicos? Em todo caso, o amor pela língua reservava um lugar ímpar ao piemontês, o dialeto que “eu amo com o ‘amor merecido’ que nos liga ao país onde nascemos e crescemos e que se torna nostalgia quando estamos longe dele”.

Especialistas certamente já tinham abordado com precisão a intromissão dos dialetos regionais na língua italiana. Mas não era a ciência linguística com a sua elu-

cubração sobre a linguagem o que mais interessava a Primo Levi. Em suas crônicas ecoa o “delicado prazer” de ouvir falar a língua de sua terra, com a sensibilidade de quem sabe que ela não se reduz a um instrumento de comunicação; a língua constitui o mais íntimo do sujeito que, quando privado da palavra, sucumbe – nos campos não se morria só de fome e de frio, também do isolamento de não poder se fazer entender através da língua própria.

A língua faz o laço com os outros no lugar onde se nasce e se vive. Primária e arcaica, com palavras que Levi denominou “fósseis”, a língua modula o que se diz e o estilo do que se escreve. É preciso retomar aqui o aforismo lacaniano, “o inconsciente estruturado como uma linguagem”, explicitando que o núcleo do inconsciente é constituído pela língua ouvida e balbuciada desde os primórdios da vida. Língua dita materna, feita de restos de sons e de palavras ouvidas mas não inteiramente compreendidas, de fragmentos de imagens dos primeiros objetos de amor e de desejo. É a matéria do inconsciente que nos habita.

Dentre as formações do inconsciente estabelecidas por Freud, há uma que se aproxima do fino humor que as páginas de Primo Levi suscitam. Trata-se do *Witz* – termo traduzido por chiste ou dito espirituoso – que consiste num significante novo irrompendo na cadeia dos enunciados como um achado que nos surpreende. A produção do chiste tem lugar no inconsciente e não persegue nada de utilitário, apenas um ganho de prazer. Portanto, o chiste é o produto de um trabalho que tende a recuperar, por um instante, um gozo experimentado; é o anseio de não renunciar ao prazer infantil de brincar com o *non-sense* das palavras.

O chiste é da mesma matéria que a poesia: o significante em sua dimensão de letra. A designação de infantil para o prazer de uma formação do inconsciente não supõe algo a ser superado quando o que está em jogo é o funcionamento do significante inconsciente, mas sim remete ao tempo primordial da apreensão da linguagem, à incorporação da língua materna antes da compreensão e do sentido. Ali o chiste encontra a poesia, ambos subversivos ante a tirania que exerce a linguagem. Imprudentes e impudentes dizem o que não se espera que digam e, no fulgor de um instante, fazem ouvir um significante inédito.

A produção de um chiste implica uma economia, a do prazer. Da articulação do significante no inconsciente se desprende um *plus* que se mede, de um lado, como perda e, de outro, como ganho. Pois o inconsciente é o trabalhador ideal que, ainda quando dormimos, faz o sonho, e de seu trabalho resulta um excedente que encontra uma via no riso. Em suma, dois são os mecanismos que operam no trabalho do inconsciente, a condensação – passo de sentido, não sentido, *pas de sens* – e o deslocamento – pouco de sentido, *peu de sens*. O chiste se diz na ambiguidade de um equívoco, o não senso aflorando na dimensão do sentido. O riso, do sorriso discreto à gargalhada franca, é resposta de gozo ao significante inconsciente.

O fenômeno do riso tinha sido considerado por Bergson (2012: 57) como “uma mecânica que funciona automaticamente – não é mais a vida, é o automatismo insta-

lado na vida e imitando a vida”. Em seu ensaio, Bergson (2012: 109) mostrava o caráter de artifício do automatismo que provoca o riso, ao desnaturalizar os processos vitais: “o objetivo é sempre o mesmo: obter o que denominamos uma *mecanização* da vida”. As técnicas do cômico são variadas mas o desenlace é um só: “o riso é um prazer e a humanidade pega no ar a mínima ocasião para fazê-lo nascer” (Bergson, 2012: 110).

Freud fez um reconhecimento expresso ao estudo de Bergson, mas é preciso assinalar a diferença estabelecida pelo passo freudiano. Freud liga a produção do cômico ao princípio de prazer que rege o trabalho do inconsciente nas operações de condensação e deslocamento; a cadeia significativa inconsciente constitui um saber, um saber insabido. É da articulação do saber inconsciente que o riso procede. Constatamos que rimos mas não sabemos por que rimos. O riso é irrupção de gozo no corpo – rimos com o corpo todo – mas o saber nos escapa e, quando tentamos entendê-lo, o efeito cômico se desfaz.

Chegamos aqui ao título de nossa proposta para este encontro. Riso leviano traz a ambiguidade de um equívoco que faz do nome próprio do escritor, adjetivo. Leviano, em sua face de leveza, parece conotar bastante bem a sutileza do riso a que sua escrita aponta. Fica de fora a conotação de leviandade que o adjetivo também evoca.

Assim, o riso leviano se decanta em três vertentes da escrita:

– Primo Levi, leitor, em seu modo despretensioso de intervir em textos outros – *l'altrui mestieri*, como ele chama – sem formalidade nem programa, guiado apenas por uma curiosidade transbordante, sempre prestes a se deixar surpreender pela palavra inusitada, pela sonoridade estranha da língua que, mesmo própria, soa estrangeira.

– Primo Levi, escritor da falha de que ele ri de um modo benevolente. Riso leviano que não é deboche; riso que faz vigorar a falta, não a desmente, pois sua escrita revela a falha já que se o rei está nu é preciso dizer “o rei está nu”. Levi (1992: 27) é um escritor que tem preferência pelo dizível sem desdenhar “a escrita obscura” do “inarticulado que não é articulado, do ruído que não é som”. Levi sabe que a palavra não suprime o “grunhido animal”. Inventar o animal é o que o escritor faz, de Esopo a La Fontaine, atribuindo-lhe a palavra e, na zoologia fantástica de Borges, criando seres mitológicos que, como no caso do centauro, são compostos de animais já conhecidos. Até aí chega a imaginação do escritor, o que lhe escapa é, precisamente, o animal. O animal que somos, animal falante, paga o preço do artifício para viver. O parasitismo animal é conformado ao instinto. A pulga não sobrevive se não encontra o sangue do hóspede que vampiriza. Já o homem é parasita da linguagem e sua vida está francamente ameaçada se é privado da palavra. Nesse trajeto pelo hiato entre pulga e homem, Levi se estende sobre a função da proteína que produz o salto da pulga. Se pensarmos no árduo esforço do atleta da Olimpíada, e o compararmos com o salto ligeiro de uma pulga – Levi o descreve com peculiar ironia – é fácil predizer o ganhador da partida. A resposta de superioridade da linguagem em que o ser falante piamente acredita cai estrepitosamente ante o salto da pulga. E, certamente, rimos.

– Primo Levi, *a vida escrita*, em termo cunhado por Ruth Silviano Brandão, pois

não há vida humana sem escrita: e isso é assim desde os primeiros traços inscritos na caverna. A escrita é a própria vida. Na escrita de Levi (1992: 27) os elementos químicos encontram afinidade com a matéria da letra. “A química é a arte de separar, de pesar e de distinguir, três exercícios igualmente úteis para quem se propõe escrever fatos reais ou imaginários“. Exercícios esses que lhe ensinaram a penetrar na matéria, a conhecer a composição e a estrutura, a trilhar a via “de um desejo constante de não se deter na superfície das coisas” (Levi, 1992: 27).

Como numa banda de Moebius, o ofício de químico continua na prática da letra e, desse percurso, resulta um peculiar *savoir faire* com o significante: palavras do tesouro da língua como decantar, destilar, cristalizar não se reduzem para Levi a metáforas; elas indicam complexos procedimentos realizados com vários sucessos e muitos fracassos. Isso lhe permite transitar com acuidade na língua da química e descrever com certa volúpia a linguagem dos odores, não sem explicitar o tanto que sua escolha do ofício deve ao talento de seu olfato.

No retorno à vida em Turim emerge e se impõe a necessidade de escrever, de *escrever* que, no dizer de Lucia Castello Branco, conjuga o infinitivo do verbo ao infinito da letra. Um trabalho incessante de enodamento da experiência vivida à materialidade da letra, enraizado fortemente no corpo, *corp’a’escrever* – sustenta Maria Gabriela Llansol. Na vida escrita, um signo se destaca como marca indelével no corpo afetado pelo significante: no oco de sua mão, uma cicatriz, rastro do ofício, não se apaga. Ao manipular o tubo de ensaio, o químico tinha o hábito de encostá-lo na palma da mão, girando-o com força e, às vezes, como era previsível, o tubo quebrava, deixando lascas incrustadas na pele. Previsível mas não evitado... “é conhecido – em algum canto obscuro de nossa natureza tribal sobrevive um instinto que nos leva a fazer coisas de tal maneira que toda iniciação seja dolorosa, seja memorável, deixe marca”. A escrita de Levi (1992: 268) – este pequeno fragmento o ilustra – faz de uma marca no corpo, um signo transmissível que desafia o esquecimento. “Era isso, a marca de nós mesmos, no oco da mão que trabalhava”.

O signo na mão encontra o signo na pedra que, nas calçadas de Turim, guarda o passo das gerações. São pedras antigas, cuidadosamente talhadas à mão – algumas, por desgastadas, luzem lisas e brilhantes; outras, menos frequentadas, mostram a aspereza de sua origem –, pedras que permitem estratificar as diferentes idades da cidade. Tampouco faltam os furos nas pedras ocasionados pelos ataques aéreos. São signos silenciosos que, para quem sabe lê-los, constituem uma cartografia.

A crônica de Levi se encaminha, no início, numa direção que chamaremos de registro arqueológico mas, de repente, acontece uma virada e os signos mudam de sentido. No relato se produz uma quebra e a seriedade, de ares científicos, é atravessada por um traço de humor. É que as calçadas de Turim também apresentam signos menos nobres e bastante repugnantes, não tão eternos como os outros mas “praticamente indestrutíveis”, de coloração mutante e de forma indefinida, cuspidos sobre as pedras. Pois bem, são chicletes que, depois de um longo processo de mastigação, não encon-

tram outro endereço a não ser as calçadas. Levi propõe, então, uma outra cartografia, muito eficaz para o estrangeiro que procure um café ou um bar na cidade: seguir as marcas dos chicletes como signos que conduzem ao lugar buscado e parar exatamente onde eles se acumulam, formando uma massa compacta; ali, ele terá chegado a seu destino. Nós, guiados por signos pouco convencionais, também chegamos ao destino de uma tão saborosa crônica e rimos.

E, com o escritor, pulamos para outra de sugestivo título: “O rito e o riso”, onde apenas uma diferença de letra aproxima as duas palavras. Nessa crônica, Levi comenta o livro escrito por um rabino espanhol do século XVI: *A mesa farta*. Composto por preceitos da vida cotidiana como o *Shabbat*, a alimentação, a higiene, a sexualidade e o tratamento do luto, o livro apresenta uma série de ritos e de normas que regem os modos de vida de uma comunidade sob o signo de Deus, cujo nome, como se sabe, é impronunciável em hebraico. O procedimento do escritor não consiste, dado seu caráter insensato, em desvalorizar o rito mas em reestabelecer sua função: “o rito, os ritos são uma condensação da história e da pré-história, um núcleo de estrutura fina e complexa, um enigma a ser resolvido, e se fosse resolvido, isso nos ajudaria a resolver outros que nos tocam mais de perto” (Levi, 1992: 250).

Então, de onde vem o riso, quando se trata do rito? Alguns casos trazidos por Levi ilustram a questão. O que fazer com o salto de uma pulga no *Shabbat*, dia em que toda ação é interdita? Apenas espantá-la, mas não cometer o ato de matá-la. E o caso do tonel que fura com risco de perder sua água? Não se pode tratar de tampar o furo pois isso já é um trabalho, nem pedir que outra pessoa o faça pois é proibido pôr os outros a trabalhar. Pagar por esse trabalho no dia seguinte também não é aceito pois isso supõe um contrato que não poderia ter sido celebrado no *Shabbat*, e assim por diante.

Em sua obra fundamental, *Totem e tabu*, Freud estabeleceu que os rituais respondem à determinação inconsciente da proibição do incesto, interdito que separa definitivamente o ser falante da natureza animal. Os ritos são práticas estruturadas pela linguagem, transmitidos oralmente de geração em geração. Eles são um artifício, criam uma interdição que pretende velar uma impossibilidade real: na linguagem há malogro na realização e na satisfação do ato, o ato é sempre falho. Rimos disso quando rimos da interdição de uma ação como a de tampar o furo do tonel – não seria o tonel a própria linguagem? A impossibilidade de tapar o furo repercute em cada um da comunidade dos falantes, deslocando-se sucessivamente num movimento que evoca o desejo. “Sob o envelope sério, sinto em *A mesa* um riso que amo: é o mesmo riso das histórias judaicas nas quais as regras são ousadamente infringidas, é o riso de leitores, e de ‘leitores modernos’. Quem escreve que pegar uma pulga equivale a caçar (...) riu com isso como nós também rimos lendo” (Levi, 1992: 251).

O riso leviano exprime a posição ética do autor ante “o peso de existir”. Não apaga nem nega o inominável do holocausto; ele escreve de outra maneira o horror da dita humanidade, de viés, a uma certa distância, sabendo, de modo irrefutável, da atuação de uma pulsão de morte no mais íntimo do ser falante. Facticidade real,

demasiado real, diz Lacan: o campo de concentração. Entendemos por facticidade a ordem do fato que se impõe ao sujeito e à comunidade sem que se disponha de recursos para se tornar livre da ação destrutiva do Outro. É o real que se presentifica na segregação do significante, cujo desígnio é o aniquilamento do sujeito, reduzindo-o apenas a um número. Uma tentativa feroz de abolir o nome e a língua no intuito de fazer desaparecer o rastro que representa o sujeito no campo do simbólico. Seria, talvez, prudente não designar demasiado rápido a experiência concentracionária como trauma já que este constitui o momento inaugural da inscrição do sujeito na linguagem. O campo de concentração é uma facticidade real, demasiado real, que pretende destruir a existência do sujeito, da língua, da cultura.

Primo Levi, como muitos outros no campo, se agarra com afinco ao trabalho do sonho, sendo esse seu modo de se reencontrar na estrutura que é o inconsciente. À noite, no tempo em que o sonho era sonhado, tornava-se crucial prolongar mais um pouco o sono para continuar sonhando, para lembrar e relembrar o sonho, como prova de que ele ainda existia. O sonho constituía o laço de desejo que o ligava a sua história e a sua vida familiar, a sua cidade e a seus amigos. O sonho o levava a uma região de intimidade que nunca poderia ser arrebatada pelo poder de destruição do Outro. O trabalho do sonho, certamente, ajudou a sobreviver; o trabalho de escrita sustentou o anseio de viver. Em suas crônicas, Primo Levi revela uma peculiar sensibilidade aos efeitos do inconsciente, acolhendo, com um delicado sorriso, os equívocos da palavra que roçam a comicidade. Uma escrita, a sua, que nos confronta com a dimensão ética de não ficar petrificado sob o gozo que a repetição do sofrimento promove, para ir além e aventurar-se na experiência do furo e da falha da existência, obtendo, desse modo, algum ganho de prazer. O sujeito – escreve Freud (1972: 215) em “O poeta e o fantasiar” – “(...) deixa cair a por demais pesada opressão da vida e conquista para si o alto ganho de prazer do humor”.

O riso leviano é uma resposta à pergunta: Por que se escreve? Forçada pela angústia, “a escrita constitui frequentemente o equivalente da confissão ou do divã de Freud” (Levi, 1992: 56). Mas é preciso que a escrita possa ir além do gozo do corpo aprisionado na angústia. O escritor deve “filtrar tanto quanto possível sua própria angústia para não a jogar como material bruto no rosto do leitor...” (Levi, 1992: 56). A comicidade, como efeito dos equívocos do significante inconsciente, é essencial nessa virada. É outro modo de se gozar com a língua além dos limites do corpo próprio, fazendo da alegria o signo do oco do Outro. Primo Levi celebra em “Gargântua e Pantagruel”, de Rabelais, a alegria do corpo gozante:

Essa epopeia exuberante e desmesurada da carne satisfeita, contra toda previsão, atinge o céu por outra via, pois o homem habitado pela alegria é como um homem habitado pelo amor: ele é bom, reconhecendo o Criador por tê-lo criado e, conseqüentemente, será salvo. (Levi, 1992: 33)

Citamos, do epílogo de sua crônica, a letra de Rabelais:

*Mieux est ris que de larmes écrire*

*Pour ce que rire est le propre de l'homme.* (Levi, 1992: 34)

### **Pós-escrito**

Participei do encontro em homenagem a Primo Levi na PUC-RJ em 25 de setembro de 2019. A escrita final deste texto aconteceu na pandemia em que estamos imersos. A estranheza que ocasiona esta experiência inédita foi atravessada por momentos de um riso alegre na leitura das crônicas primolevianas. Da escrita sensível de seus textos reunidos na coletânea, escolhi dois parágrafos que trazem algum sossego à situação difícil que vivemos.

Sem dúvida sou menos sensível que a maioria dos indivíduos às sugestões e influências do meio e totalmente insensível ao prestígio que o meio confere, conserva ou retira. Habito nesta casa como habito minha pele: sei de outras mais belas, mais amplas, mais resistentes, mais pitorescas, mas consideraria pouco natural mudar dela. (Levi, 1992: 18)

E, do prólogo ao livro *O ofício dos outros*:

Mantendo-se em fileiras apertadas como o fazem no inverno as abelhas e os carneiros há certamente vantagens: defender-se melhor do frio e das agressões. Mas, se se fica à margem ou à distância do grupo, reservam-se outros benefícios: pode-se ir embora quando se quer e vê-se melhor a paisagem. Meu destino e minhas escolhas me mantiveram separado das agrupamentos. (Levi, 1992: 9)



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, H. *Le rire, essai sur la signification du comique*. Paris: Édition Payot et Rivages, 2012.
- CAMON, F. *Conversations avec Primo Levi*. Mayenne: Arcades Gallimard, 2005.
- FREUD, S. Der Dichter und das Phantasieren (1908). In: *G. W.*, Band VII, S. Fischer Verlag, 1972.
- \_\_\_\_\_. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (1905). In: *G. W.*, Band VI, S. Fischer Verlag, 1972.
- LEVI, P. Avant-propos. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. De l'écriture obscure. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Inventer un animal. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Ex-chimiste. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. François Rabelais. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. L'écreuil. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. La cosmogonie de Queneau. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. La langue des chimistes I/II. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Le langage des odeurs. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Le rite et le rire. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Le monde invisible. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Ma maison. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Le saut de la puce. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Le signe du chimiste. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Les mots fossiles. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Pourquoi écrit-on. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Stable / Instable. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Signes sur la pierre. In: *Le métier des autres*. Sarthe: Folioessais, Gallimard, 1992.
- NIETZSCHE, F. *Le gai savoir*. Trebaseleghe: Folioessais, Gallimard, 2017, p. 204.
- QUENEAU, R. *Petite cosmogonie portative*. Notice 1234. Édition établie par C. Debon. *Oeuvres complètes*, v. I. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Petite cosmogonie portative*. Paris: Gallimard, 1997.
- VIDAL, E., CASTELLO BRANCO, L., BRANDÃO, R. S. A vida em estado puro. In: *El cuerpo, ese otro lugar*. Buenos Aires: Marmol/Izquierdo Editores, 2017.

## Acreditar em Primo Levi:

experiência, pacto narrativo, memória e efeito de realidade nas narrativas do Lager<sup>1</sup>

JOÃO PEDRO MOURA ALVES FERNANDES (PUC-RIO)

### RESUMO

A pergunta “Por que acreditamos em Primo Levi?” é o gatilho deste artigo. Nele, o que se pretende é inquirir e atualizar algumas bases crítico-teóricas da credibilidade de obras literárias como as que são objeto deste trabalho: obras que relatam experiências-limite e, simultaneamente, revelam minúcias de eventos históricos. Tomando por base as narrativas de Primo Levi sobre a vida de prisioneiro do regime nazista (desde a captura, no início de *É isto um homem?* até a libertação, no início de *A trégua*), esta investigação aborda os seguintes campos conceituais, organizados em três seções: I. a experiência, a escritura e o pacto narrativo; II. o conteúdo narrado: trauma, memória individual e memória coletiva; III. as descrições de Primo Levi e os efeitos de realidade.

### PALAVRAS-CHAVE

Primo Levi; Experiência; Pacto narrativo; Efeitos de realidade; Credibilidade

### ABSTRACT

The question “Why do we believe in Primo Levi?” is the trigger of this article. The text intends to inquire and update some critical-theoretical bases of the credibility of literary works that report limit-experiences and, at the same time, reveal details of historical events. Based on Primo Levi’s narratives about his life as a prisoner of the Nazi regime (from his capture, in the beginning of *Is this a man?* to his liberation, in the beginning of *The truce*), the investigation addresses the following conceptual spheres, organized in three sections: I. experience, writing and narrative pact; II. narrated content: trauma, individual memory and collective memory; III. Primo Levi’s descriptions and reality effects.

### KEYWORDS

Primo Levi; Experience; Narrative pact; Reality effects; Credibility

1. Este trabalho deriva dos fóruns de diálogo e das provocações surgidas ao longo do curso “A escrita da história e memória”, ministrado pela Prof.<sup>a</sup> Rosana Kohl Bines do Programa Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), a quem agradeço o estímulo e a interlocução. Uma primeira versão do texto foi apresentada no Colóquio Mundos de Primo Levi, no dia 24 de setembro de 2019, evento organizado por Renato Lessa (Direito/PUC-Rio), Rosana Kohl Bines (Letras/PUC-Rio), Andrea Lombardi (Letras/UFRJ) e Anna Basevi (Uerj/Faperj), aos quais agradeço a iniciativa e o convite.

## Acreditar em Primo Levi:

experiência, pacto narrativo, memória e efeito de realidade nas narrativas do Lager

JOÃO PEDRO MOURA ALVES FERNANDES (PUC-RIO)

### Introdução

A pergunta que dá título ao ensaio de Mario Barenghi – “Por que acreditamos em Primo Levi?” (2015) – motiva duas outras questões que gostaríamos de abordar neste artigo. Em primeiro lugar, as narrativas de Levi não se sustentam? Em sua integridade, não são peças convincentes do horror que o ser humano, inserido em contextos políticos instáveis e dotados de exércitos, pode alcançar? A obra não basta por si só? Em segundo lugar, o fato de a escrita de Levi ser baseada em experiências pessoais muitas vezes comprovadas por documentos históricos ou por testemunhos de outros sobreviventes não confirmaria a impertinência da desconfiança? A obra não basta pelo que conta?

O desejo de que *É isto um homem?* e *A trégua*, de Primo Levi, continuem sendo lidos como documentos da história e acreditados como narrativas do horror não contorna o fato de que suas bases seguem sendo questionadas. Por esse motivo, constitui tarefa necessária fundamentar e atualizar as bases crítico-teóricas da credibilidade de obras como as que são objeto deste trabalho: obras que abordam experiências-limite e revelam aspectos de momentos históricos que, na ausência delas, permaneceriam desconhecidos.

Neste material, apresentaremos as investigações a respeito de por que acreditamos no que narra Primo Levi sobre a vida de prisioneiro do regime nazista (desde a prisão, no início de *É isto um homem?* até a libertação, no início de *A trégua*). Para tanto, atravessaremos os seguintes campos conceituais: a experiência e a escritura; o pacto narrativo; a memória; as descrições e a produção de efeitos de realidade nas obras em questão.

### Experiência e escritura: pacto narrativo e direcionamentos de Levi

Em princípio, apresentar uma vivência envolve uma série de empecilhos teóricos. Boa parte deles deriva da diferenciação entre a experiência original, a memória e a narração do evento. Dessa distinção básica entre instâncias diferentes e da consciência de que não existe transposição entre fenômenos de ordens distintas sem ruídos, perdas

ou acréscimos, emana a consciência sobre a impossibilidade de traduzir diretamente uma experiência em discurso.

Tomemos por parábola da radicalidade dessa afirmação o pequeno conto “Do rigor na ciência”, de Jorge Luis Borges (1987: 95). O conto diz de uma arte cartográfica perfeitamente fiel, tão fiel ao que representa que o mapa resultante do labor é, ponto por ponto, aquilo que representa, em todas as dimensões. Ou seja: uma cartografia que, para representar a cidade, precisa ser a cidade ou seu duplo. Pensemos a arte da escrita também sob esse rigor purista: para dizer um evento simples, um encontro de corpos numa noite de lua cheia, faz-se necessário cobrir todos os detalhes do encontro, ponto por ponto, tentando dar conta discursivamente de tudo, para, assim, dizer a verdade de uma experiência não discursiva? Exaurindo cada detalhe do entorno, do clima, das pessoas, teremos uma experiência tal qual a primeira, ou apenas uma experiência discursiva referenciada em uma concreta?

A questão é que a desleal exigência de casamento entre a verdade de um evento e a expressão artística referenciada nele, entre o real relatado e o relato, não constitui uma pedra no sapato do pensamento artístico. A consciência criadora, por parte do autor, e a receptora, por parte do leitor, eliminam esse tipo de idealismo. O discurso sobre fatos é sempre um discurso, nunca o próprio fato. Vetar ou criticar um livro por não ser ou não poder ser capaz de duplicar a realidade é um gesto vazio que só poderia emanar de uma espécie de má-fé do leitor em relação àquilo que seria natural dele: fazer a “suspensão voluntária da incredulidade”<sup>1</sup> e acatar o pacto narrativo (encarar e aceitar a criação em seus modos próprios de produção de verdade e verossimilhança).

Geralmente tácito, estabelecido pelo reconhecimento de padrões discursivos e por premissas verossímeis – mas, às vezes, estabelecido de forma explícita –, o pacto narrativo constitui uma espécie de acordo entre escritor e leitor. O sucesso desse acordo permite que mesmo obras surreais possam ser lidas e interpretadas naturalmente, segundo lógicas próprias.

Acatar o pacto narrativo é um pressuposto de qualquer literatura, de qualquer comunicação – do contrário, até uma conversa entre irmãos se torna impossível –, mas disso não resulta a necessidade de aceitá-lo irrefletidamente, de abrir mão da conformidade entre o discurso e o que relata. É natural acatar o pacto de forma desconfiada e conferir defeitos no seu cumprimento. Especialmente quando se trata de

1. Cunhado por Samuel Taylor Coleridge em sua *Biographia literaria*, de 1817, o termo refere-se às voluntárias concessões que o leitor deve fazer às premissas de uma obra para que seja possível fruí-la, para que a imaginação possa conceber a existência de personagens em ações e tramas mais ou menos complexas quando apenas o papel e a tinta possuem existência física. Embora o conceito tenha origem na formulação dos princípios de uma literatura fictícia de teor fantástico, não memorialista, seu emprego justifica-se aqui pela igual necessidade, para textos referenciados em fatos e objetos concretos, de tal suspensão da incredulidade e de tal adesão ao pacto narrativo para que a obra aconteça. “It was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment” (Coleridge, 2004).

uma obra memorialística nos parâmetros propostos pelo próprio Levi em *É isto um homem?* É por esse motivo mesmo que a primeira premissa proposta por Levi para pactuar as narrativas do *Lager*<sup>2</sup> se explicita desta maneira, no prefácio à obra: “Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação” (Levi, 1983: 8). A não conformidade entre a esfera do discurso e a esfera dos fatos históricos, em casos semelhantes, não é amenizada pela suspensão da descrença: uma obra que se anuncie desse modo, que seja coesa e verossímil, mas comprovadamente incoerente com os fatos ocorridos, será encarada como uma farsa e não receberá credibilidade a não ser como entretenimento. A coerência com fatos externos à obra, apesar disso, deverá sobreviver ao fato de que os personagens e episódios do texto sobrevivem apenas na linguagem: a realidade dos fatos ocorridos esgotou-se na temporalidade original e os episódios precisaram ser (re)criados pela imaginação (linguística/artística/discursiva).

Para compreender o modo como Levi sustenta a credibilidade da sua obra equilibrando esses dois aspectos – a inventividade da criação, em linguagem, e a fidelidade aos fatos, sem acréscimos inventivos –, é necessário estudar como ele pactua a ideia de verdade e como buscará restringir seus escritos a ela, evitando arroubos que desviem da referencialidade, da objetividade e da clareza. Sobre essa abordagem à verdade perseguida pelo autor, Barengi (2015: 12) pontua:

Dizer a verdade nunca é simples, mesmo quando se tem as melhores das intenções. Dizer toda a verdade é, portanto, impossível por princípio (algo constatado pelo fundador da autobiografia moderna, Rousseau). Inclusive, dizer nada além da verdade é menos fácil do que parece, mesmo quando não se está imbuído com a intenção de mentir.

A força dessa afirmação não deve ser suficiente para que ignoremos a primeira premissa postulada pelo autor em seu ímpeto por dizer apenas a verdade dos eventos. Afinal, deitado no papel, o discurso memorialístico que se queira fiel aos fatos fará um recorte pessoal de aspectos relevantes de uma experiência original, e para tal recorte buscará modos de organização e concatenação de ideias e memórias que coincidam com uma noção convencional de discurso verdadeiro. Se não é possível transportar sem ruídos uma experiência para o papel, pelo menos há modos de verossimilhança e de sustentação da relação de confiança com o leitor: há maneiras de garantir a credibilidade da narrativa enquanto tal, internamente (de forma que ela não conflite consigo mesma em seus próprios princípios), e enquanto portadora de uma verdade externa (de forma que não possa ser falseada na sua relação com os fatos da realidade concreta, ou seja, que não possa ser desmentida por comprovações histórico-documentais contrárias ao que conta).

.....

2. Empregaremos *Lager* (em tradução literal, apenas “campo”) como forma reduzida de *Konzentrationslager*, concordando com o modo como ex-prisioneiros, estudiosos e o próprio Primo Levi se referem aos campos de concentração nazistas.

Novamente, apelamos a um paralelo com a cartografia borgiana: um mapa, para representar da forma mais fiel possível um espaço, se não pode ser ou duplicar um espaço, pelo menos prevê uma codificação baseada em uma série de convenções que permitem e facilitam a compreensão dos elementos codificados em relação aos seus referentes no mundo. Isso torna-se possível pelo uso de ferramentas conhecidas e aceitas pelo receptor, pela comunidade interpretativa, de modo a dar forma, em duas dimensões, a algo que só pode ter três – e ainda assim ser encarado como verdadeiro, crível, correto.

Faz-se importante observar, nesse ponto, a relevância que o leitor e a esfera da recepção têm para Levi: a clareza da linguagem é prioridade inexorável na construção do seu pacto narrativo. Para o autor, “depende do escritor fazer-se entender por quem quer entendê-lo: é seu ofício, escrever é um serviço público e o leitor entusiasmado não deve ser desapontado” (Levi, 2016: 57). Escrever é, na sua concepção, pôr a literatura em função de dar a ver algo importante, uma mensagem com valor social, e do modo mais acessível possível.

Não basta, todavia, ser claro. Há que se dimensionar, por exemplo, a disponibilidade dos leitores para a recepção de mais um relato – entre tantos outros, recheados de pormenores brutais (alguns mais e outros menos intoleráveis), Levi opta por evitar descrições do horror em seu grau mais cru. Como avisa no prefácio, não há em *É isto um homem?* as “particularidades atrozés” esperadas em relatos de sobreviventes – atrocidades que muitas vezes tornam difícil a leitura e reduzem o alcance dos documentos.

Seria possível, no processo de narração das experiências vividas por um judeu em campos de extermínio nazistas, contornar as particularidades atrozés cotidianas? Fazê-lo não seria, de certa forma, omitir aspectos da realidade do *Lager*? A resposta é afirmativa para ambas as perguntas: Levi demonstra que é possível contar experiências trágicas evitando pormenores intoleráveis, omitindo a descrição de momentos apenas aludidos, e isso não constitui um empecilho. Escrever uma memória, ele ensina, é operar sobre ela, recortando, à maneira do criador, aquilo que tem relevância ou serve à narrativa, que dá indícios e registra detalhes do que houve em linguagem acessível e que gera os efeitos de leitura desejados. Tais anseios implicam a tomada de opções, e evitar particularidades atrozés é mais uma das opções que compõem o pacto narrativo do autor.

As escolhas tomadas para as narrativas do *Lager* são motivadas, principalmente, por três imperativos: i. a eficiência do contar (o ideal democrático-comunicativo da linguagem clara e acessível); ii. a revelação e a transmissão de informação histórica do ponto de vista do judeu (o ideal didático de ensinar e dar a ver uma realidade histórica que permaneceria desconhecida, não fosse o esforço memorialístico); e iii. a produção de conhecimento (o ideal analítico do estudo da alma humana com base nas experiências-limite expostas).

Sobre o primeiro imperativo, há que se constatar a facilidade de acesso à obra. Levi trabalha com uma economia de meios linguísticos e recursos narrativos que

atravessa os livros em questão: por sintaxe, oferece a ordem direta do discurso; por comparações, oferece parâmetros concretos; por pensamentos abstratos, os menos caóticos; sentimentos, oferece-os sem excessos.

Sobre o segundo imperativo, na medida em que se faz necessário organizar os elementos na escrita de acordo com a percepção da realidade, para informar com eficiência fatos históricos e experiências vividas, Levi desenvolve formas de dar a ver, de mostrar uma história, como uma exposição informativa de museu (pela seleção, organização, categorização, nomeação e pelo registro de documentos recolhidos de forma que faça intuitiva e rica a visita do leitor, facilitando a compreensão e a construção de conhecimento). Trata-se, portanto, de estar presente e estar distante simultaneamente: estar presente no relato como quem esteve presente no tempo cronológico da experiência, estar presente na escritura como quem organiza o relato de modo inteligível, mas tomar distância suficiente para não inundar o texto com sensações e subjetividades, proibindo-se os ornamentos do artista beletrista. De alguma maneira, tal distanciamento restritivo é necessário para contornar o impasse da “vertigem da notação” de que Roland Barthes trata em “O efeito de real”, texto em que disserta sobre uma descrição de Gustave Flaubert, em *Madame Bovary*, para a paisagem de Rouen (referencial do texto):

As restrições estéticas se penetram aqui – pelo menos a título de álibi – de restrições referenciais (...) de um lado, a função estética, dando um sentido “à peça”, detém o que se poderia chamar de vertigem da notação; pois, a partir do momento em que o discurso não fosse mais guiado e limitado pelos imperativos estruturais da anedota (funções e índices), nada mais poderia indicar por que motivo deter os detalhes da descrição aqui e não lá: se não estivesse submetida a uma escolha estética ou retórica, qualquer vista seria inesgotável pelo discurso: haveria sempre um cantinho, um detalhe, uma inflexão de espaço ou cor a relatar. (Barthes, 2012: 186-187)

Ainda que seja um pressuposto operacional a presença do eu, autor (o que organiza ideias e cria o discurso escrito) e narrador-personagem, e ainda que o próprio gesto do recorte, do enquadramento, implique um juízo subjetivo, busca-se um estado de acompanhamento maquínico, uma subjetividade restrita. A subjetividade que conta, o “eu”, busca atuar como um dispositivo narrativo a serviço de recolher o máximo de fatos e aspectos relevantes para compreender a realidade do *Lager*, como um aparato a serviço do contar que, ao mesmo tempo em que busca recuperar o máximo de dados da situação vivida, barra elementos sentimentais e subjetivos, limita o fluxo de sentimentos e pensamentos, reduz o aspecto intolerável e contorna a vertigem da notação, de que resulta uma espécie de literatura bastante econômica – que se poderia dizer, até mesmo, seca.

Escrito no calor da hora (Levi retorna em outubro de 1945 e a primeira publicação de *É isto um homem?* data de 1947, o que faz dele um dos primeiros autores

a publicar sobre a Shoá), o livro possui a marca de uma outra forma de dança entre presença e distanciamento que produz os efeitos do terceiro imperativo que identificamos orientar as escolhas e as premissas do pacto narrativo do autor. Para além da negociação entre narrador-personagem e aparato registrador austero, Levi coloca-se como um analista. Como quem conta a memória do que viveu e, devido à passagem do tempo, permite-se fazer comentários acerca do que se passou, avaliar o sentido de certas atitudes, convocar o leitor à ênfase de certos pontos. Como um documentarista que toma a distância necessária de um objeto íntimo para, então, produzir análises que revelem aspectos fundamentais do objeto de interesse. Como um antropólogo que deseja (e o anuncia no prefácio) que o livro possa “fornecer documentos para um sereno estudo de aspectos da alma humana” (Levi, 1983: 7), enquanto a própria obra já carrega comentários do autor-sobrevivente-analista.

É possível mensurar a distância tomada em relação às próprias experiências em passagens como a seguinte, na qual, após ficar doente, passar pelo bloco da enfermaria e, por fim, ter uma dificultosa volta para um bloco comum dos prisioneiros, entre perdas e reconquistas, Levi reflete:

A capacidade humana de cavar-se uma toca, de criar uma casca, de erguer ao redor de si uma tênue barreira defensiva, ainda que em circunstâncias aparentemente desesperadas, é espantosa e mereceria um estudo profundo. Trata-se de um precioso trabalho de adaptação, parte passivo e inconsciente, parte ativo. (...) Graças a esse trabalho, depois de umas semanas consegue-se alcançar certo equilíbrio, certo grau de segurança frente aos imprevistos; o ninho está feito, o trauma da mudança foi superado. (Levi, 1983: 56)

Os imperativos e as escolhas de Levi oferecem soluções para medir a subjetividade inerente de um relato pessoal e a objetividade dele, para contornar os empecilhos teóricos do narrar de uma memória, para pactuar um discurso crível fiel a uma vivência. Emerge, no entanto, uma problemática posterior à vivência e prévia à escritura: a condição da memória do trauma. Como operar de modo tão sóbrio, metucioso e consequente com um conteúdo tal, tão traumático, que leva o memorialista a remexer humilhações e raivas, medos e desejos, humanidade e animalidade, tudo isso sem quebrar o pacto de confiança que cria com o leitor, sem parecer artificioso, sem desmanchar as ideias e a linguagem?

### **O conteúdo narrado: trauma, memória individual e memória coletiva**

Considerando que a verdade em questão é a verdade de uma memória, novo empecilho teórico coloca-se: a memória não é fixa. Narrar experiências extremas e traumáticas intensifica o problema: a memória de um trauma, se já não for rachada, selvagem e caótica por si mesma, pode deformar-se ou esfacelar-se no momento da sua recuperação. Em se tratando de uma escrita que postula por princípio a comunicabilidade



de, seria contraditório se elaborasse um discurso obscuro impactado por emergências violentas de sensações, ideias e visões traumáticas.

Levi é categórico acerca das implicações dessa possibilidade ao dizer:

Falar ao próximo numa linguagem que ele não pode entender pode ser o mau hábito de alguns revolucionários. (...) Não é verdade que a desordem seja necessária para descrever a desordem; não é verdade que o caos da página escrita seja o melhor símbolo do caos derradeiro ao qual nos devotamos: acreditar nisso é típico do nosso século inseguro. (Levi, 2016: 60)

O potencial caótico do trauma é inerente à personalidade intransferível da memória traumática. *É isto um homem?* destaca-se em relação a outras narrativas que partem do trauma justamente por advir de uma estratégia de precisão e economia, por operar uma escrita que o contorne. “Levi alimentava um outro desejo: aquele de ‘dar estrutura, organização às próprias experiências, de não as deixar em estado informe, de reduzi-las a um sistema’” (Barenghi, 2015: 15).

Na medida em que o trauma emerge violentamente e por motivos diversos (conscientes ou inconscientes), o esforço que se faz necessário para tratar as recordações do *Lager* e organizá-las em uma narrativa acessível não é no sentido da recuperação, da perscrutação. Pelo contrário, o esforço empreendido é de controle e autocontrole, sobriedade e supressão de impulsos, redução e economia de meios: o autor lida com as emergências do trauma de modo que a narrativa resultante não é caracterizada por irrupções caóticas de impressões e imagens. Não há nos livros interrupções e sobresaltos de uma mente perturbada. Com efeito, o que se vê é uma narrativa racional, serena e linear: “A linguagem de Levi escreve a barbárie, mas não se dobra a ela”.<sup>3</sup>

O intuito final dos trabalhos de atenuação dos elementos traumáticos, de redução dos aspectos subjetivos intransferíveis e de conformação da memória a uma linguagem inteligível, é gravar na memória coletiva o seu relato pessoal sobre o período histórico e provocar o afeto necessário do horror. A intenção declarada é que esse afeto gere repulsa e sirva para que nunca mais tragédias como aquela se repitam. Levi quer fazer a memória operar a serviço do presente e do futuro (uma memória útil, produtiva, criadora, matéria-prima, instrumento de compreensão do presente), não do passado (eterno retorno, trauma paralisante e bloqueador, que põe o presente aos pés do passado).

Evidentemente, para que a memória passe da esfera pessoal para a esfera coletiva é necessário um conjunto de condições não apenas formais. Não trataremos, apesar disso, das condições de conjuntura, língua, mercado, circulação da obra e formação do imaginário público. Trataremos apenas das condições de possibilidade criadas pelo romance em si, pela convergência de aspectos técnicos e empíricos de um texto que

.....  
3. A definição, sintética e precisa, foi oferecida por Rosana Kohl Bines em sua comunicação oral “Narrar sem trégua”, no dia 24 de setembro de 2019, no contexto do Colóquio Mundos de Primo Levi.

se baseia na memória individual e que quer ser recebido como referência para que se conheçam e compreendam fatos históricos impessoais.

Levi não esconde os limites da tarefa memorialística, junto à qual está empenhando um rigoroso esforço cognitivo. A sua solução é ensaiar a própria questão da memória dentro do texto. *É isto um homem?* é salpicado de momentos metanarrativos em que o narrador interpela a si mesmo e alude ao fato de saber-se remontando uma memória difícil. No capítulo “Prova de Química”, por exemplo, dirá: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo –, hoje mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido” (Levi, 1983: 105). E não se limita a ensaiar a memória: reivindica a importância de contá-la. Esses são os momentos de ápice da consciência narrativa memorialística.

Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a estrada do mundo dos homens, do qual uma força brutal o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras. (Levi, 2010: 21)

Medir a própria posição, ponderar seu ponto de vista, expor seu modo de acesso à experiência e ao repertório cultural que baseia sua vivência: esses são elementos importantes para uma arte narrativa que é também historiográfica. Referenciado na experiência individual, temos um romance memorialista crítico (porque auto-crítico) que acata o cálculo da própria subjetividade, que não disfarça, mas pesa os anacronismos constituintes da escrita da memória (a distância e os cruzamentos inevitáveis entre os tempos da experiência, do pensamento e da escrita), que opera por um rigor narrativo e metanarrativo típico do historiador contemporâneo ou do antropólogo. Uma narrativa artística (criadora), historiográfica (referencial, registradora de uma verdade histórica) e antropológica (geradora de conhecimento sobre o humano) simultaneamente, construtora de uma forma de verossimilhança e de um pacto de confiança específicos que se vão desvelando conforme a abordamos por novos ângulos.

### **As descrições de Primo Levi e os efeitos de realidade**

Qual é a intenção de registrar, no capítulo “Prova de Química”, que o Kapo Alex, após sujar a mão com graxa, limpou-a na camisa do prisioneiro 174 517 (número tatuado em Levi, seu nome oficial no campo)? Trata-se do registro de um gesto automático cuja prova não existe, nem seria possível – afinal, como comprovar que alguém, em um dia específico, fez com um prisioneiro específico o que faria com qualquer outro em qualquer dia?

Entre a fuga dos alemães e a chegada de tropas soviéticas, na passagem de *É isto um homem?* a *A trégua*, o campo fica sem comando por um período de dez dias. Os internos estão à própria sorte. Os cadáveres somam-se na neve, onde:

Um velho húngaro tinha sido colhido lá pela morte. Jazia duro na postura do faminto: a cabeça e os ombros por baixo da terra, o ventre na neve, estendendo as mãos para as batatas. Os que chegaram depois afastaram um pouco o cadáver e, desobstruída a abertura, retomaram o trabalho. (Levi, 1983: 170)

A morte é, em geral, uma presença constante. Diante dela, o prisioneiro não se exalta. O narrador não se exalta. Os traços húngaros do cadáver são meramente identificados por uma vista treinada, não porque a nacionalidade daquela carcaça signifique algo. Não se sabe de qual bloco veio, ele não retorna: não é informada a identidade do morto nem se é mesmo húngaro. Não há referência a ele em momentos posteriores. Descrever a posição e o estado do cadáver não implica nenhum desdobramento específico ou conexão identificável com outra parte da narrativa.

O tratamento dado ao cadáver do velho húngaro ilustra o que está em jogo com o pleito de uma narrativa “serena”, como Levi postula no prefácio: não se trata apenas de uma gestão de conteúdo (o que dar a ver e o que omitir), mas também de uma gestão de tom/dicção. Levi segue a todo momento em tom menor: cadáveres, objetos e eventos são modulados pela mesma maneira contida. O corpo morto é relatado porque, no tempo histórico, foi um elemento participante, deu-se à percepção do narrador e, por isso, mereceu ser contado como qualquer outro caso ou detalhe. Faz parte do “serviço público” do escritor recolher marcas do momento testemunhado.

Note-se que há uma fortuna crítica sobre registros como esses do Kapo Alex e do velho húngaro. Parte dela entende tais notações aparentemente imotivadas como excessos, dispêndios narrativos. Outra parte busca compreendê-las em seus efeitos. É consensual, contudo, que a disseminação desse tipo de registro no campo literário ganha força com a consolidação da literatura realista.

Barthes, em seu “O efeito de real”, reflete sobre essas:

Notações que nenhuma função (mesmo a mais indireta) permite justificar: essas notações são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou o que é mais ainda inquietante, parecem harmonizadas a uma espécie de luxo da narração, pródiga a ponto de despender detalhes “inúteis” e elevar aqui e ali o custo da informação narrativa. (Barthes, 2012: 35-36)

Os elementos “inúteis”, no entender do filósofo, passam à esfera de interesse da narrativa por serem índices da realidade: a importância de serem notados, apesar de não serem produtivos, nem comporem descrições esteticamente belas (a busca pelo belo justificaria a interrupção da malha narrativa), tem relação com a sua existência concreta. Por existirem, por estarem presentes no presente dos eventos, são recolhidos e referidos: são o próprio real tomando parte na narrativa.

Tudo isso diz que ao “real” é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de “função”, que sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura, e que o “ter-estado-presente” é um princípio suficiente de palavra. (Barthes, 2012: 188)

Podemos adaptar tais comentários para pensar as narrativas do *Lager*. Levi propõe erigir um romance (concatenado de ações) com fins memorialistas e históricos (de que se supõe o relato de elementos não consecutivos, não planejados por uma mente criadora, elementos do acaso e do arbítrio histórico). A presença de “notações inúteis” gera, no leitor, a impressão de que a narrativa tem uma linha direta com a realidade, na completude das quinquilharias e inutilidades que fazem parte dela. Com isso, o romance se emancipa da exigência consecutiva (ou seja, desvia-se do modelo prescritivo clássico segundo o qual cada elemento deve estar subordinado à sintaxe do enredo) com dados de história factual e, simultaneamente, da exigência historiográfica (dado que boa parte das “notações inúteis” dispensa a necessidade de documentos comprobatórios e não ilumina o arco de compreensões macro, no nível da História como disciplina). Esses efeitos de real esboçam uma nova verossimilhança dentro do gênero literário ao nublar as fronteiras entre a narrativa fictícia e a historiográfica.

Jacques Rancière, em “O efeito de realidade e a política da ficção”, reconsidera o “efeito de real” barthesiano através de questionamentos de outra ordem: a percepção deixa de ser apenas estética-estrutural para tornar-se política-estrutural. Se, para Barthes, inundar o discurso com elementos irrelevantes é também aumentar o custo da narrativa, dificultar o avanço do enredo, nublar a relevância dos elementos narrativos por meio da inserção de desimportâncias cuja função é meramente dizer “oi, eu estou aqui, eu sou o real”; para Rancière a entrada de tais objetos e seres subalternos na narrativa cria uma equiparação de valores, constrói um universo da igualdade perceptiva (objetos pequenos e grandes gestos compõem igualmente o dia a dia; subalternos e senhores podem sentir e pensar com a mesma intensidade) e provoca uma democratização literária. Assim:

Quando a divisão [entre as almas da elite e as das classes baixas] desaparece, a ficção se entope de eventos insignificantes e de sensações de todas aquelas pessoas comuns que ou não entravam na lógica representativa, ou entravam nos seus devidos lugares (inferiores) e eram representadas nos gêneros (inferiores) adequados à sua condição. Isso é o que a ruptura da lógica da verossimilhança quer dizer. Quando Barthes relaciona essa lógica à velha oposição aristotélica entre poesia e história, ele se esquece de que tal distinção poética formal também era uma distinção política. (Rancière, 2010: 78-79)

Quando a “‘vida nua’ – a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim – assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados” (Rancière, 2010: 79), o efeito de real provoca desdobramentos políticos. Na medida em que altera a percepção das fun-

ções das coisas do mundo sensível, “o efeito de realidade é um efeito de igualdade” (Rancière, 2010: 79).

Partindo para uma análise de *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, o filósofo demonstra que as notações inúteis, a certa altura, deixam de interromper o enredo do romance. Isso porque não é mais a igualdade perceptiva que põe em crise a produtividade da narrativa, mas, sim, uma secção no âmago da vida dos personagens por meio da qual:

A racionalização sobre o melhor ato não resulta numa capacidade de tomar uma decisão racional e de implementá-la a sangue frio. (...) A ruína do paradigma aristocrático/representacional também implica a ruína de uma certa ideia de ficção, ou seja, certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer. (Rancière, 2010: 83)

Para alargar essa investigação, Rancière analisa, em *O vermelho e o negro*, de Stendhal, a trajetória do protagonista Julien Sorel. Este, após passar a maior parte do romance lutando contra sua condição subalterna, jogando os jogos de poder que constituem a sociedade, abre mão da lida e “decide viver somente a vida da imaginação”. Decide viver, no ócio contemplativo, uma situação em que “nenhuma força luta contra forças”. É na cadeia que Sorel descobre “a arte de gozar a vida”, e essa descoberta “contradiz não somente o caráter do jovem ambicioso”, mas também as “velhas estruturas de performance narrativa”.

Foi a inversão da distribuição das temporalidades sociais que fez com que a literatura se tornasse possível. Na velha distribuição do sensível, não havia o “cotidiano ocioso” para o plebeu; o cotidiano significava trabalho ou preguiça. Podemos colocar de outra forma: a distribuição tradicional do sensível opunha o reino da ação aristocrática ao reino da fabricação plebeia. O “fazer nada” do plebeu é a inversão da oposição entre *agir e fazer*. Qualquer um pode gozar do estado ocioso do devaneio. (Rancière, 2010: 85)

É notório o tom otimista desse estudo. Ele identifica uma espécie de movimento de conquista democratizante no seio da estética literária, uma passagem de um estágio de restrição aristocrática das emoções e atitudes para um estágio em que todos têm alternativas de pensar, sentir e fazer, mesmo os subalternos. O realismo traz a chance de um novo comum, de uma partilha mais igualitária – ainda que apenas na percepção, na imaginação. “Este é o amedrontador significado de ‘democracia literária’: qualquer um pode sentir qualquer coisa. O objeto dessa paixão pouco importa” (Rancière, 2010: 79).

Em relação ao tom expreso nessas passagens de Rancière, devemos fazer um recuo para pensar as narrativas de Levi. Nelas, tal como os não nobres não participavam da esfera das ações, das decisões, do mundo narrável; tal como a eles o ócio era vedado; tal como a possibilidade de desperdiçar uma tarde em estado apaixonado de contemplação não cabia aos subalternos; também aos prisioneiros dos Campos essas

possibilidades são restritas. Esse mesmo cotidiano ocioso, impossível para o plebeu antes do romance realista, volta a ser suprimido na narrativa de Levi: o cotidiano dos campos de concentração é o trabalho (“*Arbeit Macht Frei*”, “o trabalho liberta”) ou a preguiça, que redundava em morte – ócio jamais, a não ser no tênue estado em que o indivíduo está doente o suficiente para receber mínimos cuidados na enfermaria, mas não está inválido o suficiente para ser enviado à câmara de gás.

Sob o domínio dos alemães, o cotidiano no campo é de permanente luta de todos contra todos. Não há paz possível: todo o cronograma de atividades requer uma ininterrupta preocupação quanto aos pertences, à energia, à sede, à sopa, ao banho, ao cuidado com a roupa. Até dormir é lutar: para ocupar apenas o seu espaço, para manter rijos os músculos necessários para não afrouxar o casaco, para impedir que os pertences protegidos apenas pelo casaco sejam roubados por outros necessitados. Não há sonho, este breve índice humano de liberdade frente às obrigações da vida desperta: é preciso dormir de músculos tensos.

Levi demonstra como o campo devolve o cidadão a um regime de temporalidade e a uma partilha do sensível que se poderiam pensar superados socialmente, com a disseminação da civilização moderna pós-iluminista pela Europa, e esteticamente, com o avanço da literatura realista e seus efeitos de real – a reversão do processo democratizante ocorre no seio mesmo da escrita realista. Essa tensão é fundamental para a pungência e para a eficácia das obras.

Ilustremos o argumento com uma análise comparativa entre os subalternos de *É isto um homem?* e de *Un coeur simple*, conto de Flaubert no qual:

Felicité, a empregada de “um coração simples”, é uma serviçal perfeita. Mas ela não serve mais como teria servido, de acordo com a lógica hierárquica da verossimilhança. Ela serve com amor, com uma intensidade de sentimento e paixão que excede em muito a intensidade dos sentimentos de sua senhora. Essa intensidade não somente é inútil, ela é perigosa. (Rancière, 2010: 80)

Há uma cena, no início de *É isto um homem?*, que funciona como um ritual de passagem entre os mundos de Felicité e o do *Lager*:

Cada um se despediu da vida da maneira que lhe era mais convincente. Uns rezaram, outros se embebedaram: mergulharam alguns em nefanda, derradeira paixão. As mães, porém, ficaram acordadas para preparar com esmero as provisões para a viagem, deram banho nas crianças, arrumaram as malas, e, ao alvorecer, o arame farpado estava cheio de roupinhas penduradas para secar. Elas não esqueceram as fraldas, os brinquedos, os travesseiros, nem todas as pequenas coisas necessárias às crianças e que as mães conhecem tão bem. (Levi, 1983: 13)

A transição do mundo fora do Campo, mundo de igualdade perceptiva, para o mundo do *Lager*, diametralmente oposto, segue da seguinte forma: “Será que vocês não fariam o mesmo? Se estivessem para ser mortos, amanhã, junto com seus fi-

lhos, será que hoje não lhes dariam de comer?” (Levi, 1983: 14). A pergunta, retórica, não pressupõe um leque de alternativas. Ao ex-humano do campo não cabe optar, mas cumprir mandos, realizar tarefas, fabricar objetos, obedecer. Você que entra no Campo com a narrativa, tome consciência disso: rumamos a uma esfera meramente produtiva de restrição absoluta. No capítulo seguinte, o narrador tenta racionalizar a mudança de condição.

Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência. (Levi, 1983: 25)

No novo mundo, mesmo que o aparato narrativo se coloque igualmente a cargo de contar e descrever os objetos, as cenas e as situações de um mundo subalterno, a condição da democracia literária é brutalmente retirada. O impacto formal/estrutural dos efeitos de realidade é igualmente verificável – as insignificâncias inundam a narrativa –, mas passa a ter uma significação mais ampla por embasar um gesto político de engajamento com o mundo submisso das almas escravas. Esse engajamento contrasta com a radical negação do autor, do narrador, do próprio engajado, de compensar o estado das coisas. Paixões, escolhas e ócios não são repostos. Não há na escrita algo que contrabalanceie a condição oprimida – o sentir profundo de Felicité é banido. O narrador e seus semelhantes (os prisioneiros, os *häftlinge*) não participam da esfera das decisões, das ações, apenas da inumana produção, reprodução e obediência, como na “velha verossimilhança”, na distribuição do sensível anterior ao romance realista.

A inversão do regime clássico da sensibilidade na narrativa, para Rancière, é uma inversão político-estética. Supera o paradigma da separação aristocrática das emoções, dos direitos e das possibilidades ao dar paixões, ações e ócio ao plebeu. Nesses parâmetros, somos obrigados a reconhecer que Levi realiza uma espécie de reversão dessa inversão. A narrativa do prisioneiro perfura o processo de democratização literária realista e expõe suas vísceras: os oprimidos são dignos da literatura não porque há lampejos de uma beleza humana, de uma humanidade universal (a das paixões intensas, a do ócio), mas justamente porque a inumanidade absoluta precisa ser encarada. O modo tenso como se situa no mundo baixo durante todas as páginas (tal qual numa literatura realista ou pós-realista em que insignificâncias tomam parte democraticamente), mas não oferece alternativas ou concessões; o modo como parte do estilo e dos efeitos de igualdade para a radical desigualdade, caminho contrário ao da igualdade perceptiva rancièriana; tudo isso permite pensar seu discurso como re-

versão da inversão, como figuração da inextricável tirania, no âmago de uma estética que previu o movimento democratizante.

Estar no mundo inferior com o aparato linguístico da narrativa é, em certa medida, conferir dignidade literária, oferecer um espaço para quem foi excluído de todos os outros – mesmo que a narrativa se negue a devolver profundidade aos *häftlinge*, destroços humanos. A tensão entre a desumanização do que se diz e o gesto político de narrar o sem-valor (aquele de quem o valor foi arrancado) faz a narrativa assumir uma altíssima voltagem, um modo tenso de produzir efeitos de realidade e pactos de verossimilhança.

### A respeito da conclusão

O itinerário das buscas pelos fundamentos da credibilidade de Levi, na parte central deste material, ateu-se prioritariamente aos aspectos criativo e narrativo dos escritos e à produção de relações com a realidade, sem se dedicar a considerações e argumentos mais detidos sobre a História, sobre os eventos da guerra, sobre a confirmação dos seus relatos por documentos etc. Abdicamos da preocupação de percorrer os caminhos dos pesquisadores, historiadores, arquivistas e testemunhos do holocausto que se prestaram ao trabalho de confirmar ou desmentir relatos como os de Levi; porém, as afirmações que fizemos aqui sobre produção de verdade partem justamente das suas confirmações cabais – caso contrário, falaríamos de ficção e imaginação, não de realidade e memória.

Se, por um lado, a investigação foi demarcada pelo abandono de ideias como a de correspondência absoluta entre realidade e relato em nome da suspensão da descrença e do pacto narrativo, por outro desvela meandros de um aparato discursivo complexo capaz de produzir formas objetivas e satisfatórias de produção de verdade e efeitos de realidade, segundo um rigoroso esforço de controle, autocontrole e fidelidade ao modo como os eventos se sucederam.

Na medida em que nossas abordagens tinham a intenção de construir uma compreensão teórica, tinham também a de testar a credibilidade de um modo discursivo. Tendo questionado as concepções literárias de Levi e perscrutado as características de suas narrativas, resta-nos afirmar que seus fundamentos de credibilidade resistem a especulações e desconfianças maliciosas. Por um lado, seus livros ensaiam uma verdade que é contingente à obra, uma verdade de obra (pela compleição e integridade da proposta estético-literária de uma verossimilhança realista). Por outro, afinam um modo próprio de produção de efeitos de realidade (afim de uma nova sensibilidade humana e literária possivelmente preparada pelo holocausto) que ultrapassa as fronteiras do testemunho e também do produto artístico autônomo, expandindo-se e extrapolando as fronteiras da criação na medida em que se confirma por elementos externos (documentos históricos, outros relatos), absorve pesquisas e exterioridades por meio de correções feitas nas sucessivas edições dos livros.



Não terem sido, os fundamentos de credibilidade das obras, falseados após tantas décadas; não terem sido implodidos em suas próprias bases, nem como arte nem como historiografia – isso diz muito sobre a força e a consistência das escolhas estéticas e simbólicas do autor para a escrita dos seus romances.

Da mesma forma que escrever é um serviço público, na concepção de Levi, estudar um autor é servir-lhe, dar-lhe propulsão e sobrevida, é manter viva a obra e, no nosso caso, a consciência incômoda sobre o horror que ronda as culturas humanas como um fantasma, onipresente nas sociedades como uma latência. Horror que é comunicado, relatado, criado e reproduzido de diversas formas críveis – horror que precisa ser acreditado e encarado. ●

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BARENGHI, Mario. Por que acreditamos em Primo Levi? *Revista do Niej*, Núcleo Interdisciplinar de Estudos Judaicos e Árabes da UFRJ, nº 9, p. 12-24, dez. 2015.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In. *O rumor da língua*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p.181-190.

BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In. *O fazedor*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987, p. 95.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Chapel Hill: Project Gutenberg, cap. XIV, jul., 2004. Disponível em <https://www.gutenberg.org/ebooks/6081>. Acesso em 10 jan. 2020.

LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1983.

\_\_\_\_\_. Da escrita obscura. In. *O ofício alheio*. São Paulo: Unesp, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos*, São Paulo, Cebrap, nº 86, p. 75-90, mar., 2010.

.....

## 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 segui-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 foxtrotes 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.

## Por que rever essas imagens?<sup>1</sup>

LEILA DANZIGER (UERJ)

### RESUMO

Em *A trégua*, Primo Levi descreve o início da liberação de Auschwitz pela observação do *olhar* da patrulha soviética, o que marca o longo processo de abertura dos *Lager*, visto enfim pelo “mundo livre”. No texto, esse olhar dos “quatro cavaleiros, mensageiros da paz”, como escreve Levi, é tomado como um vetor para formularmos algumas questões, que vêm sendo continuamente refeitas nas últimas décadas, relativas à nossa experiência com as fotografias dos campos de extermínio.

### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Testemunho; Gesto

### ABSTRACT

In *The Truce*, Primo Levi describes the beginning of the liberation of Auschwitz by observing the gaze of the Soviet patrol, which marks the start of the long process of uncovering the reality of the *Lager*, seen at last by the “free world”. This view of the “four horsemen, messengers of peace”, as Levi writes, is taken as a vector that allows us to question our experience with the photographs of the extermination camps, something that has been continually remade in recent decades.

### KEYWORDS

Photography; Testimony; Gesture

.....  
1. Título utilizado por Primo Levi em um ensaio publicado em *Triangolo Rosso*, n. 3-4, mar-abr. 1985, e incluído na coletânea *A assimetria e a vida: artigos e ensaios 1955-1987* (2016, p. 137-139).

## Por que rever essas imagens?

LEILA DANZIGER (UERJ)

*A manhã da liberdade. O homem que aparecia a nossos olhos era o mais belo que tínhamos visto em toda a nossa vida. Ele nos olhava. Ele olhava essas mulheres que o olhavam, sem saber que para elas, eles eram tão perfeitamente belos da beleza humana.*

**Charlotte Delbo**

Ao aceitar o convite para o colóquio “Mundos de Primo Levi”, pensei imediatamente em uma cena de *A trégua*, introduzida a partir do terceiro parágrafo do livro, quando Primo Levi descreve o instante em que foi avistada no campo de Buna-Monowitz a primeira patrulha soviética, “por volta do meio-dia de 27 de janeiro de 1945”. A menção exata à data e à hora é seguida por outra informação a respeito do que ele fazia naquele momento. Junto ao companheiro Charles, Primo carregava uma padiola com o corpo de outro companheiro – Somógyi –, a caminho da vala que lhe serviria de sepultura. Essa cena de despedida que inicia *A trégua* é a mesma que finaliza *É isto um homem?* Proponho uma comparação entre o modo como aparece nos dois livros.

Em *É isto um homem?*, Primo Levi escreveu que após virarem a maca com o corpo na neve, “Charles tirou o boné. Eu lamentei não ter boné para tirar”. Em *A trégua*, publicado 16 anos depois, a frase se expande e ganha extensa audiência. O autor diz: “Charles tirou o boné, para saudar os vivos e os mortos”. Confinada no espaço do campo, isenta de testemunhas, descrente de qualquer futuro – assim a despedida de Somógyi é descrita em *É isto um homem?* Vasta gama de sentimentos extremos é condensada na impossibilidade de um gesto de respeito (tirar o boné). Ou melhor, a despossessão extrema é sequer ter um boné para saudar o companheiro morto. Já no livro que descreve o retorno ao “mundo livre”, a saudação do boné de Charles tem sua potência ampliada, e alcança outros tempos. O gesto se expande, inclui o próprio Primo e todos nós, comunidades de leitores e leitoras de diferentes gerações e línguas, todos nós somos incluídos nesse gesto interminável de saudar os vivos e os mortos de Auschwitz.

Ao encerrar *É isto um homem?*, a cena do despejo do corpo na vala é seguida de um breve relatório sobre os que morreram e os que sobreviveram nos dias seguintes à liberação do campo. Em *A trégua*, a descrição do enterro na neve é editada – no sentido da montagem cinematográfica – junto ao encontro do *olhar* da patrulha soviética, que marca o longo processo de abertura do campo, *visto* enfim pelo “mundo livre”.

Repito, em *A trégua*, Primo Levi constrói o início da liberação de Auschwitz pela observação do *olhar* dos quatro soldados a cavalo, que agiam cautelosamente ao longo da estrada que demarcava os limites do campo. A cena descrita tem a força de uma pintura equestre, grandiosa, mas não heroica, ou talvez, de um heroísmo contido, contrito, envergonhado. Sabemos que o retrato e a escultura equestre ocupam um lugar de destaque no gênero da representação cerimonial, sendo o cavalo um atributo da nobreza. No quadro composto por Primo Levi há até mesmo um suave pedestal (“a estrada era mais alta que o campo”), cuja função é diferenciar o espaço simbólico que ocupam os quatro cavaleiros “corpóreos e reais”, elevados assim acima do cenário de destruição.

Pareciam-nos, e assim era, que o nada atravessado de morte, no qual vagávamos fazia dez dias como astros esbatidos, tinha encontrado o seu próprio centro sólido, um núcleo de condensação: quatro homens armados, mas não armados contra nós; quatro mensageiros da paz, de rostos rudes e pueris sob os pesados capacetes de pelo. Não acenavam, não sorriam, pareciam sufocados. (Levi, 1997: 11)

A cena produz um jogo de olhares, de espelhamentos, de mudança de posição entre observador e observado. O horror parece ficar momentaneamente paralisado, adiado, suspenso nos olhos dos quatro cavaleiros, mensageiros da paz, como disse Levi, e que assim, neutralizam por instantes, com suas presenças, as quatro figuras do apocalipse da gravura de Dürer, de 1498, que rondam também essa aparição. Ao longo dos parágrafos em que surge, a patrulha equestre se afirma como um centro estável, construtivo, que estrutura a paisagem e confere lentidão ao degelo, atrasa a decomposição dos corpos e a dissolução que domina o espaço do campo.

Sabemos que foram também quatro cinegrafistas do exército soviético os primeiros a filmar o campo de Auschwitz “liberado”.<sup>2</sup> Suas imagens e muitas outras feitas pelos exércitos aliados correram o mundo a partir de abril de 1945, início da primavera, mesmo que pareça estranhamente inadequada a associação entre essa estação do ano, e as imagens da morte que proliferaram nos jornais da época. As equipes editoriais dos jornais se encontravam face ao seguinte impasse: isolar as imagens em suplementos, tentando em certa medida dissimular o impacto, ou integrá-las de fato ao corpo do jornal, assumindo chocar seus leitores (Chéroux, 2001: 35). De um modo ou de outro,

.....

2. O único cinegrafista identificado é Alexander Woronzow, entrevistado no filme “*The Befreiung von Auschwitz*”, da cineasta e documentarista alemã Irmgard von zur Mühlen, 1986. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OVORMf2qU18&bpctr=1586132926>. Acesso em 14 jun. 2020.

durante os meses de primavera de 1945, as fotografias dos campos não cessaram de se multiplicar nas páginas dos jornais e revistas do mundo todo.

O choque da circulação dessas imagens foi fixado por Susan Sontag (2004: 4), quando a autora descreve sua experiência com as fotos da guerra, qualificando-a como uma epifania negativa. O encontro aconteceu no verão de 1945, quando ela tinha 12 anos, e a visão das fotos de Bergen-Belsen e Dachau teve o efeito de um trauma irreversível:

Quando olhei para essas fotos algo se partiu. Algum limite foi atingido, e não só o do horror; senti-me irrevogavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a se reter: algo morreu, algo ainda chora. (Sontag, 2004: 4)

Como observou, Clément Chéroux (2001: 35), “a descoberta dos campos na primavera de 1945 corresponde ao primeiro registro fotográfico da morte de massa, a invenção trágica de uma verdadeira fotogenia da carnificina”. Com a publicação dessas fotografias, ultrapassamos simultaneamente os limites da realização, da difusão e da recepção das “mais terríveis fotografias jamais feitas”, afirma Chéroux (2001: 35), lembrando o título de uma exposição realizada em Paris, em 1945.

Quarenta anos depois, Primo Levi escreveu a resenha de uma exposição em Milão com fotografias dos campos de extermínio. Ele defende, com sua clareza habitual, a importância de mostrar essas imagens, defendendo seu poder de eloquência superior às palavras. O título da resenha de Levi é sugestivo: “Por que rever essas imagens?” Mas gostaria de deslocar a pergunta para: Como rever essas imagens? Ou ainda: Como rever essas imagens hoje, com o nosso repertório de imagens do horror declinado e expandido à exaustão?

Em primeiro lugar, conferindo-lhes a devida autoria, informando a data em que foram feitas, investigando suas condições de produção, mencionando o acervo a que pertencem. Foram realizadas por fotógrafos com patentes militares, como o Sargento Paul Bodot, ou integrados às tropas, como Lee Miller, fotógrafa da Revista *Vogue*, que durante 10 meses, acompanhou a guerra como soldado (Amar, 2004: 2). Sabemos que o exército americano encorajou a difusão das imagens, no intuito de justificar o envio das tropas americanas à Guerra. O mais inquestionável objetivo desse acervo de imagens, contudo, é reunir as evidências dos crimes de guerra, fazer um inventário dos campos tendo em vista fazer justiça. Sabemos que o processo de Nuremberg foi o primeiro a incluir em seu dispositivo espacial um projetor de cinema e uma grande tela destinada a colocar os acusados frente às imagens filmadas (Didi-Huberman, 2010: 23).

Assim, creio que a contextualização da origem das imagens pode ajudar na interrupção do fascínio, do trauma ou do gozo que possam proporcionar. Como circularam no passado e como seguem circulando? Integram o fluxo ininterrupto de milhões de imagens compartilhadas a cada dia nas redes sociais? Como fazer para pausar, impedir ou reverter a “clicherização” das fotos do horror extremo? Certamente há motivos

legítimos para rejeitar veementemente seu uso, como o fez Claude Lanzmann, autor do magnífico e incontornável filme *Shoah*, lançado em 1985, mesmo ano em que Primo Levi publicou a resenha da exposição em Milão.

É notória a recusa do cineasta francês em utilizar documentos visuais de arquivo, baseando todo o seu filme no testemunho dos sobreviventes. Lanzmann defende que o passado deve ser revivido unicamente nas testemunhas e no ato de testemunhar, compreendido como atividade crítica. “O que significa ser testemunho do Holocausto? O que significa tornar-se testemunha no processo do filme? O que significa o testemunho, se este não é simplesmente (como compreendemos geralmente) a observação, o relatório, a constatação de um acontecimento, mas uma posição topográfica absolutamente única e insubstituível em relação a este acontecimento?” (Felman, 1990: 58).

Segundo Shoshana Felman, o questionamento pontual de Lanzmann em *Shoah* produziria resistência à canonização da experiência do Holocausto, por desafiar tanto o indizível (da morte), quanto o silêncio (da testemunha). Dominick LaCapra, contudo, percebe um elemento religioso oculto na abordagem de Lanzmann e sugere que ele retorna ao que explicitamente renega, reprime ou suprime: a tendência a sacralizar o Holocausto e rodeá-lo de dogmas (LaCapra, 1998: 100).

LaCapra (1998: 109) ressalta ainda que a rejeição de Lanzmann à utilização direta de imagens de arquivo não pode ser total. Tanto o material excluído quanto o voluntário confinamento do filme no tempo presente adquirem potência justamente por remeter ao que é omitido. As cenas do campo e dos guetos na atualidade são “assombradas” por fotografias e filmes que todas as pessoas de certa idade viram, inclusive as testemunhas de Lanzmann. O que acontecerá, pergunta o historiador americano, com as gerações futuras? Como lidarão com essas imagens?

E assim voltamos à pergunta de Levi: “Por que rever essas imagens?” Creio que elas nos colocam no lugar do testemunho, justamente como queria Lanzmann, despertando-nos para a responsabilidade. Em que momento e em que local encontramos determinada imagem? Que caminhos nos levaram a ela? Que escavações? Que comentários a envolvem? Sobre que suporte se oferecem a nós? Diante da imagem, somos convidados a tomar uma posição topográfica única e, a cada vez, será preciso encontrar um gesto que corresponda a “tirar o boné”, um gesto de dignidade diante do aviltamento mais extremo.

Em *Ouvrir les camps, fermer les yeux*, Didi-Huberman analisa um registro de 21 minutos filmados por Samuel Fuller, soldado da primeira divisão da infantaria americana – conhecida como *The Big Red One* –, a primeira a chegar ao campo de concentração de Falkenau, situado a 128km de Praga, na véspera da assinatura da rendição alemã. Realizado sob o comando do capitão Richmond, a película permaneceu inédita até meados da década de 1980. “Mudo, silencioso, em certo sentido, cego”, afirma Didi-Huberman (2010: 36-37), o filme permaneceu esquecido, submerso, “ilegível” todos esses anos.

Mas o registro de Fuller não mostra o campo tal qual ele foi encontrado pelos americanos, e sim um ritual ordenado pelo capitão da companhia. Diante do estado

dos corpos encontrados no campo, diante da quase indiscernibilidade entre mortos e moribundos, e também – ou sobretudo – face à negação dos habitantes do entorno do campo em admitir que acompanhavam o que acontecia ali, o capitão Kimball R. Richmond, propôs uma forma de reparação mínima: que os vivos – os notáveis da cidade vizinha – oferecessem aos mortos um enterro. As imagens registradas por Samuel Fuller mostram então uma cerimônia que tenta conferir alguma dignidade às vítimas. Trata-se, como diz Didi-Huberman, de fechar os olhos dos mortos e abrir os olhos dos vivos.

É um ritual de morte acompanhado por seu meticuloso testemunho visual. É um gesto para fechar os olhos dos mortos e para se situar face a eles, para manter por muito tempo os olhos abertos sobre esse momento tão pesado. A todos que negavam ter sabido qual era atividade no campo – entre os quais o prefeito, açougueiro, o padeiro e outros notáveis do vilarejo – o capitão Richmond ordenou que prestassem aos mortos, publicamente, a última homenagem que mereciam: que fossem vestidos pelos vivos, colocados um a um numa mortalha, e enterrados juntos, delicadamente. Ao mesmo tempo, foi pedido a Samuel Fuller que utilizasse sua pequena Câmera 16 milímetros Bell & Howell, para fixar um vestígio visual desse ritual funerário reduzido em sua mais simples gravidade. (Didi-Huberman, 2010: 36-37)

Em 1986, diante da câmera do cineasta francês Emile Weiss, Samuel Fuller fala de sua dificuldade em rever essas imagens, estabelecendo uma hierarquia de eventos traumáticos vividos ao longo da guerra. O que encontraram em Falkenau não era a realidade da morte em batalha – os corpos destroçados – o que os soldados já conheciam; o que eles encontraram no *Lager* foi o “Impossível”. “Omaha Beach era o Horror, mas não o Impossível”, diz Fuller, referindo-se a sua participação nos combates que se seguiram ao desembarque na Normandia, em junho de 1944. “Falkenau era o Impossível. Nós nunca tínhamos tido o sentimento do Impossível enquanto lutávamos” (Delaporte, 2011: 127).

No filme de Fuller, retomado por Weiss, vemos aparecer, lentamente, um a um, dezenove corpos que vão sendo enfileirados pelos civis. Diante do aparecimento do primeiro cadáver, a multidão de sobreviventes, que assistia a cena sentada, se levanta como um único corpo. Subitamente, um soldado solitário faz continência aos mortos. Fuller diz: “Eu o chamo Iron Mike. Ele não saúda apenas estes mortos, mas os mortos de todos os campos. Não há nada de emocional ou heroico em seu gesto”, explica, “é apenas uma forma de reconhecimento”.

Em um poema publicado em 1955, Paul Celan sugere gestos de cuidado com uma palavra. “Uma palavra – tu sabes: / um cadáver. / Vamos lavá-lo, / vamos penteá-lo, / vamos virar seu olho / para o céu” (Celan, 1992: 43). Podemos compreender as operações sugeridas no poema – o olho aberto, prometido ao alto – como um apelo à responsabilidade de endereçar os mortos ao paraíso, ou mais precisamente à redenção, à apocatástase histórica, como queria Benjamin. Lavar, pentear, enterrar os mortos – rememorar-los – todas essas ações iniciadas pelo gesto de “tirar o boné”.



## ● REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAR, Marianne. Les guerres intimes de Lee Miller. *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 20, 2004. Disponível em <http://journals.openedition.org/cliio/1396>. Acesso em 14/06/2020.

CELAN, Paul. Nächtlich geschürtzt. In: *Ausgewählte Gedichte. Nachworte von Beda Allemann*, Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

CHÉROUX, Clément. 1945: Les seuils de l'horreur, *Représenter l'horreur*. Art Press hors série, Paris, p. 34-39, maio 2001.

DELBO, Charlotte. *Auschwitz et après II, III. Une connaissance inutile*. Paris: Minuit, 2018.

DELAPORTE, Sophie. Samuel Fuller à Falkenau: "l'impossible". *Guerres mondiales et conflits contemporains*, dossier Belgique: guerres en vue et vues de guerres, n° 241, p. 125-138, jan. 2011. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2011-1-page-125.htm>. Acesso em 14 jun. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi, l'oeil de l'histoire 2*, Paris: Minuit, 2010.

FELMAN, Shoshana. *Au sujet de Shoah*, Paris: Belin, 1990.

LACAPRA, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca: Cornell University Press, 1988.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *A assimetria e a vida: artigos e ensaios 1955-1987*. Marco Belpoliti (Org.). Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.

\_\_\_\_\_. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Seleção, trad. e notas: Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEISS, Emile. *Falkenau, Samuel Fuller témoigne*. Filme documentário, França, 52', 1988.

## Analogias metamórficas na escrita de Dante e Levi: O canto de Ulisses

GAETANO D'ITRIA (UFRJ | CNPq)

### RESUMO

Na escritura dantesca e leviana, os autores retomam claramente o mito de Ulisses de forma diferente. Entretanto, se Dante a partir de Homero ou Levi a partir de Dante, ambos o submetem a uma transformação, uma meta-morfo-se em que a escrita tradutória traça a sua própria escrita autobiográfica. Com a retomada do modelo ou da figura de referência, assistimos, então, a uma configuração de um novo princípio de construção, uma nova forma do dizer que ultrapassa a mera imitação.

### PALAVRAS-CHAVE

Ulisses; Dante; Mito; Metamorfose; Tradução

### ABSTRACT

In Dante's and Levi's writings, the myth of Ulysses is clearly recovered in different ways. However, whether it is resumed from Homer, as in Dante, or from Dante, as in Levi, both transform him, a meta-morph-osis in which translational writing traces its own autobiographical writing. With the resumption of the model or reference figure, we can witness, then, a configuration of a new construction principle, a new form of saying that goes beyond mere imitation.

### KEYWORDS

Ulysses; Dante; Myth; Metamorphosis; Translation



## Analogias metamórficas na escrita de Dante e Levi: O canto de Ulisses

GAETANO D'ITRIA (UFRJ | CNPq)

Gusdorf (1980: 23), filósofo francês do século XX, afirma, em *Mito e metafísica*, que: “O mito está ligado ao primeiro conhecimento que o homem adquire de si mesmo e de seu contorno: mais ainda, ele é a estrutura deste conhecimento”. A retomada do mito é de certo modo o caminho que, tentativamente, aproxima da origem, entendida não em senso temporal, mas como momento de insurgência de um modelo que o autor quer recuperar e, portanto, repetir.

Na retomada do mito do Ulisses de Homero, em Dante, e do Ulisses de Dante, em Levi, parece-me que o movimento da escrita dantesca e da escrita leviana estimule a entrever a repescagem de um mito que é subposto a uma transformação, a uma “meta-morfo-se”. Ao retomar o mito, o autor se utiliza dele, transformando-o, para dar corpo à sua própria escritura autobiográfica. Uma espécie de invocação da beleza poética, em alto estilo, para não apenas tomá-la emprestada como modelo de escritura, mas para criticá-la e figurar, a partir dela, um novo princípio de construção, uma nova forma de dizer que ultrapassa a mera imitação.

1. No inferno de Dante, a colocação das almas dos danados depende da relação entre delito e pena e elas são subpostas a uma dor física que continuamente se renova. Uma das características do inferno é aquela de punir os danados com base no “contrapeso” dos pecados cometidos na vida terrena e que liga a pena à culpa. Trata-se de um suplício infinito, cuja dor durará eternamente. Condenado ao inferno, no XXVI canto, o Ulisses de Homero não volta para casa (ao contrário do que acontece na Odisseia), e é transformado em uma alma punida ao eterno suplício, por ter enganado, com astúcia e sagacidade, os próprios companheiros e a si mesmo. Com sua alta imaginação, Dante faz do Ulisses um personagem que, por contar da sua própria morte, se torna testemunha dos acontecimentos. Na ficção dantesca, a viagem de Ulisses, que encontrará a danação eterna, “três vezes a fez girar com todas as águas e na quarta vez levantou a popa, e a proa foi mergulhando como a alguém apraz” (Inf. XXVI, 139-141),<sup>1</sup> se contrapõe à viagem do autor-personagem da Comédia, que alcançará as altitudes do Paraíso culminando na *visio dei* (Par. XXXIII, 127-132),

1. “Tre volte il fé girar con tutte l'acque; / a la quarta levar la poppa in suso / e la prora ire in giù, com'altrui piacque”. A edição da Divina Comédia de referência é Alighieri (1991). As paráfrases em português são de minha autoria.

“Aquele círculo, o segundo, que como eu o intendo/retenho, / etc.”<sup>2</sup>

Como sabemos, o mito do herói épico grego sofre uma completa metamorfose na escrita dantesca: ele não volta mais para sua casa e acaba morrendo, com todos seus companheiros, depois de ter feito o *“folle volo”*, o voo maluco, doido, de ter ultrapassado as colunas de Hércules, indo colidir contra a montanha do Purgatório. O âmago do mito de Ulisses, na alta fantasia de Dante, é a viagem louca do herói grego; uma empreitada realizada com o escopo de conhecer o não conhecível, o ignoto, o misterioso, enganando seus companheiros. Eis aqui um elemento importante no monólogo do Ulisses dantesco, que pretende alcançar sua destinação sem asas: *“dei remi facemmo ali al folle volo”* “fizemos dos remos umas asas para o voo maluco...” (Inf. XXVI, 125); “sem asas”, ou seja, sem instrumentos adequados. Para Dante é impossível e temerário alcançar o conhecimento sem a graça divina, e é justamente por isso que, na prece inicial à Virgem Maria do último canto do Paraíso, São Bernardo pede essa graça:

*Donna, se'tanto grande e tanto vali,  
che qual vuol grazia e a te non ricorre  
sua disianza vuol volar sanz'ali.* (Par. XXXIII 13-15)

Na paráfrase: “A Senhora é tão poderosa e valiosa que quem quer graça e não recorre a ti, tem o seu desejo destinado à falência, como aquele que pretende voar sem asas”. A viagem de Ulisses, na escrita dantesca, é o testemunho de um modelo de vida pelo qual o homem não alcança a salvação, pois não se com-verte, porque não confia, não se entrega a ninguém, não ama nada e ninguém, e sobretudo, ao não aceitar os próprios limites humanos, e sempre desejando ir além, não se satisfaz e não goza de cada conquista ou vitória. No poema, a viagem de Ulisses é continuamente contrastada à viagem do poeta-personagem, como quando, no começo do segundo canto do Purgatório, Virgílio descreve o anjo de Deus voando com a nave dos salvados: *“Vedi che sdegnia li argomenti umani, / sì che remo non vuol, né altro velo / che l'ali sue, tra liti sì lontani* (Purg. II, 31-33) (Veja [o anjo] que desdenha os instrumentos humanos tanto que não quer nem os remos nem outra vela, mas apenas as suas asas entre lugares tão longínquos). Segundo a letra, o anjo vai da foz do Tevere ao Purgatório transportando as almas, e aqui ele não precisa de instrumentos (*“argomenti”*) humanos como os remos, mas somente de suas asas *“che non si mutan come mortal pelo”* (que não mudam como o pelo mortal), que são eternas. Nesse trecho, o “remo” remete aos “remos” de Ulisses, elevados às asas para realizar o voo maluco. Muitas das palavras do monólogo de Ulisses ressoam ao longo de todo o poema, como “mar”, “lenho” “curta fala”, “águas”, “voo”, “maluco/doido”, entre outras, em um confronto contínuo entre a viagem de Ulisses e a viagem do personagem-poeta. Dentro de um sistema intertextual, Dante utiliza a mesma palavra em lugares diferentes do poema para criar, em alguma

2. É a última visão do mistério que trata da encarnação do Filho. *“Quella circolazion che si concetta / etc.”*. Veja-se também a palavra *“concetto”* ao verso 122, ou seja, a concepção ou a mente que retém).

medida, vínculos ricos de alusões e chamados e diversos graus de significado. As palavras do penúltimo verso do canto de Ulisses, “*e la porta ire in giù com'altrui piacque*” (“sorveu a proa, como a alguém apraz”) (Inf. XXVI, 141), são retomadas no primeiro canto do Purgatório: “*Quivi mi cinse sì com'altrui piacque:*” (Purg. I, 133) (Aqui [ele] me cingiu como a alguém apraz). Aqui, o “outro”, ou “alguém”, segundo a letra, refere-se a Catão, mas em última instância remete a Deus como no caso de Ulisses. Assim, enquanto para Ulisses “alguém / outro” fez morrer ele e seus companheiros, o mesmo “alguém / outro” prepara o poeta-personagem para a viagem de purificação no Purgatório. “A extraordinária novidade de Dante – segundo Pertile (2010: 19) – é que deste tema religioso e didático ele faz poesia, e a poesia transforma o seu sujeito”. Não se trata tanto de uma metamorfose do assunto, mas de uma diferença no modo de visar, de dizer a respeito do sujeito, do homem. Pertile, ainda observa que a novidade radical tem a ver com a representação do sofrimento:

As torturas dos pecadores não são mais o objeto exclusivo nem principal da atenção do poeta; são, em vez, os pecadores mesmos, que com as próprias personalidades complexas, atormentadas, trágicas, tomam forma sob os seus olhos ou, para melhor dizer, sob a sua caneta. (Pertile, 2010: 19)

O espetáculo estético que sobressai ao ler a Comédia é essa alta capacidade do poeta em envolver o leitor a segui-lo ao longo da viagem descobrindo individualidades únicas, cuja humanidade e paixões são mantidas pelo poeta. O deslocamento de perspectiva permite ao poeta criar uma poesia cujo enfoque não é tanto o pecado, a pena ou o prêmio, mas a pessoa que o poeta-personagem encontra, proporcionando para o leitor uma sequência narrativa farta de imagens. Assim, através da caneta, o poeta transforma em escrita a sua imaginação, desvelando toda a peculiaridade individual, ainda viva e única, do personagem.

2. Muitas vezes o *Lager* nazista foi comparado ao inferno dantesco por analogia com o grande horror que sobressai pelos testemunhos orais e escritos que chegaram até nós. Todavia, há uma grande diferença entre os dois infernos. Enquanto o inferno dantesco é fruto da grande imaginação do poeta italiano, o *Lager* é um campo de extermínio pensado e construído pelos homens para a “fabricação de cadáveres” (Arendt apud Pertile, 2010: 21). A necessidade de escrever sobre si e sobre os acontecimentos é afirmada por Levi no prefácio do livro *É isto um homem?*:

A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior. (Levi, 1988: 7-8)

Essa necessidade de escrever surge da consciência do interesse que Levi tem para com os “outros”, para que qualquer pessoa e todo mundo saibam o que aconte-

ceu a fim de que seja evitada a repetição da mesma injustiça. Daí a necessidade de afirmar a sobrevivência e o testemunho sobre as atrocidades vistas e sofridas. Mas não é apenas o relato ou a denúncia que move Levi a escrever, até porque muitos foram os livros escritos sobre o tema logo depois do fim da guerra. Para Levi, o livro “não foi escrito para fazer novas denúncias; poderá, antes, fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana” (Levi, 1988: 7). Ao que tudo indica, o motivo mais forte é fornecer documentos para estudar o sistema de pensamento e as convicções que levaram ao extermínio de milhões de pessoas. Mas por que Dante é tão presente na origem da escrita leviana? O mesmo Levi nos conta, em uma entrevista que:

Preferia a química. Ficava com tédio nas aulas de teoria poética, de estrutura do romance ou coisas desse tipo. Mas, quando chegou a hora e tive que escrever “É este um homem?”, e na época tinha de verdade a necessidade patológica de escrevê-lo, encontrei dentro de mim uma espécie de “programa”. Tratava-se daquela mesma literatura que tinha estudado, mais ou menos com relutância, daquele Dante que fui obrigado a ler no ensino médio. (Levi, 1997: 66)

Em Dante, Levi encontra o modelo ou a figura de referência para pensar a própria escrita, uma “espécie de programa”, como ele mesmo afirmou. Mais preocupado em indagar o sistema de pensamento que levou àquilo que viu e viveu em primeira pessoa, Levi bebe no poço da literatura para escrever o drama histórico e pessoal de forma límpida e clara, simples e direta.

No capítulo “A viagem”, Levi conta de quando foi detido e como foi a viagem no comboio que o levou para o campo de extermínio, rumo ao inferno, ao nada. Uma atmosfera terrível e anunciadora da morte iminente perpassava o campo de concentração italiano (uma espécie de limbo) na noite antes da viagem, “e todos compreenderam que olhos humanos não deveriam assistir, nem sobreviver a uma noite dessas” (Levi, 1988: 13). Entre os vários relatos, Levi conta como a família do velho Gattengo, originária de Trípoli, preparou-se para a viagem do dia seguinte, rezando e chorando durante toda a noite, e comenta:

Muitos de nós ficamos na frente daquela porta; desceu dentro de nossas almas, nova para nós, a dor antiga do povo sem-terra, a dor sem esperança do êxodo, a cada século renovado. (Levi, 1988: 14)

Uma viagem sem esperança, um êxodo, porém não rumo a outra terra, outro *nostos*, mas rumo ao nada. Uma viagem que remete textualmente àquela dos danados transportados para além do rio em direção à entrada do inferno dantesco. E ao chegar ao destino, o soldado alemão:

Ligou uma lanterna de mão, e, em vez de gritar: “Ai de vós, almas danadas!” perguntou gentilmente, um a um, em alemão e em francês, se tínhamos relógios ou dinheiro para dar-lhe; de qualquer modo, já não nos serviriam para nada. Não se tratava de uma ordem nem de um regulamento, mas visivelmente de uma pequena iniciativa pessoal do nosso Caronte.<sup>3</sup> Isso causou entre nós raiva, riso, e um estranho alívio. (Levi, 1988: 19)

Entretanto, ao retomar a imagem do “caronte” do inferno dantesco, Levi marca as diferenças entre o imaginário dantesco e o que foi vivenciado por si. À diferença do Caronte dantesco, o soldado alemão provoca “raiva, riso e um estranho alívio”. Em Dante podemos observar que a mesma palavra ou a mesma frase é usada com sentidos diferentes nos diversos cantos, como vimos com “*com'altrui piacque*” (como a alguém apraz) no caso de Ulisses e do anjo do Purgatório, quase a delinear uma metamorfose daquilo que foi visado ao longo do poema a fim de traçar a diferente viagem do protagonista-poeta rumo ao Paraíso. Entretanto, em Levi, as referências dantescas assumem uma metamorfose para que, na escrita, construam o testemunho e o sentimento que o autor tinha na vivência das atrocidades e aquele que tem agora no ato de escrever.

No capítulo que Levi nomeia “O canto de Ulisses”, o autor conta sobre o que aconteceu na pequena viagem com Jean, o Pikolo, para ir até a cozinha do campo e retirar a sopa em um “panelão de cinquenta quilos seguro nas alças” (Levi, 1988: 113). Uma viagem de um quilometro que durante a ida era agradável, por não ter carga a ser transportada. A ocasião, conta Levi, deu a possibilidade de dialogar com Jean sobre as suas casas, suas mães, suas leituras e seus estudos. Foi nesse diálogo que Jean mostrou interesse em aprender o italiano e Levi se prontificou imediatamente a ajudar. “O canto de Ulisses. Quem sabe como e por que veio-me à memória” (Levi, 1988: 114). É assim que Levi começa o relato e depois continua recitando o canto. Levi não se lembra do canto todo, mas somente de alguns trechos. E, conforme escreve em *I sommersi e i salvati* (1987: 651-822), são essas poucas palavras, que:

Lá, naquele momento, valiam muito. Permitiam-me restabelecer uma ligação com o passado, salvando-o do esquecimento e fortalecendo minha identidade. Convenciam-me de que a mente, apesar de premiada pelas necessidades cotidianas, não tinha deixado de funcionar. Promoviam-me a meus olhos e aos olhos de meu interlocutor. Concediam-me um descanso efêmero mas não embotado; ao contrário, libertador e diferencial: um modo, em suma, de reencontrar a mim mesmo. (Levi, 2004: 119)

Assim, durante a sofrida detenção no *Lager*, a literatura infernal dantesca, ao ser lembrada, concede a possibilidade ao autor de reencontrar a si mesmo e por um átimo, embora efêmero, nutrir ainda uma esperança de vida. Entretanto, o mito de Ulisses dantesco é reinterpretado por Levi, que faz dele o herói épico, e embora condenado

.....  
3. No texto original, o nome está em minúsculo.

por Dante, permanece um herói que não se submete e desafia no momento em que parece sucumbir. Um dos trechos que comovem Levi é o seguinte:

*“Ma misi me per l’alto mare aperto”.*

Eu me meti pelo alto-mar aberto. (...)

“Mar aberto”. “Mar aberto”. Sei que rima com *diserto*. (...) *quella compagna – picciola, dalla qual non fui diserto* (junto à pequena e fraternal tripulação – pela qual nunca fui abandonado), mas não lembro se esse verso vem antes, ou depois. E até a viagem, a viagem temerária além das Colunas de Hércules, que pena, tenho que contá-la em prosa: um sacrilégio. Só consegui salvar um verso, mas vale a pena demorar-nos um pouco nele: *Acciò che l’uom più oltre non si metta*

para que além o homem não se<sup>4</sup> meta. *Si metta*: precisei entrar no Campo de Concentração para me dar conta<sup>5</sup> de que é a mesma expressão de antes: *e misi me*. (Levi, 1988: 115)

O Ulisses dantesco é reviravoltado por Levi. Para ele, o condenado por Dante não é um herói que empreende um “voo louco” – tanto que este verso não é citado por ele –, mas é um herói magnânimo que quer ser livre de explorar o mundo indo além das barreiras impostas. Na lembrança, no testemunho e na escrita, Levi se identifica com o Ulisses dantesco que põe a si mesmo no mar aberto e se as recordações do que tinha antes do campo de extermínio podiam enfraquecer, a lembrança do herói, via literatura, permite que ele reencontre a si mesmo. Para combater aquela situação, Levi faz apelo aos versos sobre a necessidade de seguir “virtude e conhecimento”, que não é, como em Dante, um apelo enganoso, mas ao contrário, trata-se de um apelo para recuperar a própria dignidade de homem contra a brutalidade. Assim escreve Levi:

Cuidado, Pikolo, abre os ouvidos e a mente, eu preciso que compreendas:

*“Considerate la vostra semenza:*

*Fatti non foste a viver come bruti,*

*ma per seguir virtute e canoscenza”*.<sup>6-7</sup>

É como se eu também ouvisse isso pela primeira vez: como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou.

Pikolo me pede para repetir esses versos. Como ele é bom: compreendeu que está me

.....

4. Na tradução é estampado *me*, evidente erro de impressão ou de tradução. As grafias em itálico são da tradução. Quando na tradução aparece um evidente erro de impressão ou de tradução, alterei o texto para uma melhor leitura, sinalizando em nota a relativa alteração. Tal modificação tem seu suporte na edição italiana indicada em bibliografia.

5. Na tradução é estampado *contar*.

6. Na tradução é estampado *virtude e canoscenza*.

7. “Relembrai vossa origem, vossa essência: / criados não fostes como os animais, / mas donos de vontade e consciência” (trad. Cristiano Martins).



ajudando. Ou talvez seja algo mais: talvez (apesar da tradução pobre e do comentário banal e apressado) tenha recebido a mensagem, percebido que se refere a ele também, refere-se a todos os homens que sofrem e, especialmente, a nós: a nós dois, nós que ousamos discutir sobre estas coisas, enquanto levamos nos ombros as alças do rancho. (Levi, 1988: 116)

Como se alguém lhe falasse por meio de Ulisses. Eis que se apresenta outra metamorfose do Ulisses dantesco na escrita leviana: se para Dante a invocação de Ulisses é uma fala traiçoeira, que induz os companheiros a segui-lo no “voo louco” e, em alguma medida, fomenta a prevaricação das capacidades intelectivas humanas, porque pretende alcançar a realidade divina apenas com suas forças, para Levi a voz do poema dá uma mensagem que “refere-se a todos os homens que sofrem e, especialmente, a nós” (Levi, 1988: 116). Não uma *hybris*, então, mas um ato de esperança. O desfecho, também, remete a uma transformação do Ulisses dantesco:

É tarde já, é tarde, chegamos à cozinha, vou ter que concluir:

*“Tre volte il fé’ girar con tutte l’acque;  
e la quarta levar la poppa in suso  
e la prora ire in giù, com’ altrui piacque.”*<sup>8</sup>

Seguro Pikolo, é absolutamente necessário e urgente que escute, que compreenda o que significa esse “*come altrui piacque*”, antes que seja tarde demais: amanhã, ou ele ou eu poderemos estar mortos ou não nos rever nunca mais, devo falar-lhe, explicar-lhe o que era a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui, hoje... (Levi, 1988: 117)

O que interessa Levi de modo primário é entender o porquê do estar condenado à morte, de estar em um campo de extermínio sem ter nenhuma culpa, é entender o “porquê do nosso destino, do nosso estar aqui, hoje”. Entretanto, Ulisses se torna o símbolo do herói moderno que desafia a barreira imposta pelos carnífcies e pela tradição. E desafia os vários Alex, os *Kapos*, que exibiam:

Um arrogante desprezo para com seus químicos esfarrapados e famintos: – *Ihr Doktoren! Ihr Intelligenzen!* (Vocês doutores! Vocês inteligentes!) – debochava cada dia, ao ver-nos nos atropelando, estendendo as gamelas, na hora do rancho. (Levi, 1988: 112)

Na escrita leviana, o Ulisses do inferno dantesco representa o prisioneiro judeu do *Lager* e é justamente a retomada da literatura enquanto palavra que, de alguma forma, permite a Levi respirar fundo e conceder um olhar de esperança para o mar da

.....

8. “Por três vezes levou-o de roldão; / na quarta, a popa ergueu, e mergulhou / no fundo a proa, à suma decisão” (trad. Cristiano Martins)

dor inefável, inexprimível, indescritível. O desfecho do capítulo retoma o desfecho da viagem de Ulisses, “*infin che'l mar fu sovra noi richiuso*”. (Até que o mar fechou-se sobre nós) (Levi, 1988: 117). É o mar das vozes da “multidão sórdida e esfarrapada dos carregadores de sopa dos outros *Kommandos*” (Levi, 1988: 117) em que submergem os dois amigos do mesmo modo com que o mar cobriu Ulisses e seus companheiros. Como Dante fez com o Ulisses de Homero, de alguma forma, Levi metamorfoseia o mito de Ulisses de Dante e o mar das vozes não é a última palavra, a morte, mas, ao contrário, com a entrega da sopa a onda de esperança violenta e fugaz de sobreviver continua. A ligação, tanto procurada por Levi e frustrada em sua memória, de “poder ligar “*non ne avevo alcuna*” [não tinha alguma] com os versos finais” (Levi, 1988: 117), aparece, ao leitor atento, como a tentativa do autor de salvar aquelas lembranças para defender a sua própria identidade e entender a razão de estar no campo de extermínio.

A palavra simples e direta do texto leviano nos mostra que a palavra dantesca é retomada e atualizada pela experiência do autor, que é, antes de mais nada, uma experiência de leitura e interpretação, à luz dos acontecimentos narrados. A escrita leviana nos testemunha que o infinito mar do ser nos deixou um naufrago que nos conta e dá testemunho do incomunicável e inenarrável, para que, ao compartilhar, na leitura e na escuta de suas palavras, possamos lembrar e fazer a experiência que acontece graças à literatura. ●

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. e notas de Cristiano Martins. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

\_\_\_\_\_. *Commedia*. Introdução, cronologia, bibliografia e comentário de Anna Maria Chiavacci Leonardi. 3 v. Milano: Mondadori, 1991.

GUSDORF, Georges. *Mito e metafísica*. Trad. Hugo di Prémio Paz. São Paulo: Editora Convívio, 1980.

LEVI, Primo. *Se questo è un uomo. La tregua. Il sistema periodico. I sommersi e i salvati*. In: *Opere*, v. I. Torino: Einaudi, 1987.

\_\_\_\_\_. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. *The Literary Review*, nov. 1985. In: *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

PERTILE, Lino. *L'inferno, il lager, la poesia*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010.

.....

## Uma criança foge\*

ROSANA KOHL BINES (PUC-RIO | CNPq)

### RESUMO

O trabalho propõe aproximações a um conjunto de cenas literárias, emolduradas pela narrativa de Primo Levi, que envolvem personagens e/ou narradores crianças, em situação de fuga, deslocamento forçado, refúgio e risco de morte. Na abordagem das cenas, interessa pensar o que entra em jogo no ato de ler as narrativas, que tipo de consideração e olhar suscitam, que qualidade de atenção ajudam a construir e que apelos e demandas éticas nos lançam. O empenho é o de refletir sobre as forças da literatura no endereçamento sensível de histórias de crianças ameaçadas, pela elucidação de procedimentos narrativos que fazem aliança com essas pequenas vidas em trânsito e em risco. Explorar, cena a cena, os modos como cada texto ensaia “entrar no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir mais, aumentar suas dimensões ou fazê-la existir de outra maneira”.\*\*

### PALAVRAS-CHAVE

Primo Levi; Infância; Literatura; Refúgio

### ABSTRACT

This work discusses a range of literary scenes framed by Primo Levi's narrative. The scenes all include child characters and/or narrators placed in contexts of flight, compulsory displacement and refuge, where their lives are often endangered. We are interested in how the narratives elicit specific gazes and forms of apprehension, as well as in how, in the process, they introduce ethical demands and add to the construction of new modes of attention. As we consider the power of literature to sensitively address the stories of vulnerable children, we underscore the narrative procedures which shed light on these mobile, imperiled little lives. Scene after scene, we turn to the ways in which each text attempts to “enter the viewpoint of a way of existing, not only to see as it sees, but to make it exist more, to amplify its dimensions, or to make it exist differently.”

### KEYWORDS

Primo; Childhood; Literature; Refuge

.....

\* O presente texto foi realizado com apoio de bolsa de produtividade do CNPq, no âmbito do projeto de pesquisa “Narrativas de deslocamento e refúgio: o que contam as/às crianças” (CNPq 304467/2019-7). Uma primeira versão do trabalho foi apresentada no Colóquio “Mundos de Primo Levi”, realizado na PUC-Rio de 23 a 26 de setembro de 2019, sob organização de Renato Lessa, Anna Basevi, Andrea Lombardi e Rosana Kohl Bines. Posteriormente, a fala foi reelaborada e apresentada no Colóquio Online *Histórias de Água*, organizado por Stefania Chiarelli no âmbito do Programa de Pós-Graduação de Estudos de Literatura da UFF, no dia 19 de agosto de 2020. Sou grata aos organizadores e participantes de ambos os eventos, cuja interlocução alimentou a escrita do presente trabalho. O título do ensaio faz alusão ao romance de David Grossman, *A mulher foge*, que todavia não será objeto de análise. Ao fazer referência à obra do escritor israelense, desejo tão somente prestar uma homenagem discreta à força narrativa de seus escritos.

\*\* A formulação é de David Lapoujade no livro *As existências mínimas* (2017: 90).

# Uma criança foge

ROSANA KOHL BINES (PUC-RIO | CNPq)

## Introdução

*La muerte es para todos, para grandes y chicos, señora.*

**Silvina Ocampo**

As crianças são aparições raras, breves e lancinantes nas narrativas de Primo Levi sobre a experiência do *Lager*, como se a escrita buscasse ser fiel àquelas vidas cruelmente encurtadas, engendrando, na fatura do texto e de modo resistente, a temporalidade abrupta e instantânea da desapareição dos menores. Logo nas páginas iniciais de *É isto um homem*, o leitor é confrontado com a cena repentina da abertura de portas do trem que acabara de chegar a Auschwitz. A primeira pergunta é gritada aos deportados: “Idade?” Aqueles julgados inúteis para o trabalho forçado, notoriamente as crianças, “foram, simplesmente, tragados pela noite”:

Foi assim que morreu Emília, uma menina de três anos, já que aos alemães configurava-se evidente a necessidade histórica de mandar à morte as crianças judias. Emília, filha do engenheiro Aldo Levi de Milão, era uma criança curiosa, ambiciosa, alegre e inteligente. Durante a viagem, no vagão lotado, seus pais tinham conseguido dar-lhe um banho numa bacia de zinco, em água morna que o degenerado maquinista alemão consentira em tirar da locomotiva que nos arrastava para a morte. Assim, de repente, à traição, desapareceram nossas mulheres, nossos pais, nossos filhos. Praticamente ninguém teve como se despedir deles. Ainda os vimos um tempo, massa escura no fim da plataforma; logo depois, não vimos mais nada. (Levi, 1988: 18)

A narração descreve e contesta, no mesmo gesto, o apagamento sumário das vidas consideradas dispensáveis. Em escrita tensionada e precisa, vai-se extraindo daquela massa nebulosa, anônima e indistinta, palavra a palavra, uma silhueta singular. A partir de escassos elementos – um nome próprio (Emília), um apostrofo (filha do engenheiro Aldo Levi de Milão) e alguns adjetivos (curiosa, ambiciosa, alegre e inteligente) – surge uma presença que não quer morrer. Por meio de um desnudamento imagético afim à aridez do campo e ao vazio da morte, cada pequeno signo de Emília, arranca-

do da noite escura por um esforço de linguagem, torna-se uma aparição incisiva e incontornável, que nos atinge sensivelmente. O procedimento poderia ser parcialmente descrito nos termos de Hélène Cixous, a propósito do livro *Moderato cantabile* de Marguerite Duras. No romance de Duras, ela comenta em entrevista a Foucault, há um trabalho de abandono de riquezas e ornamentos. À medida que se avançam as páginas, a escritora despoeva o cenário, retirando objetos, mobílias, pessoas. E então, o deserto em que se converte o espaço do livro “nos leva a alguma coisa muito pequena que, ao mesmo tempo, é enormemente valorizada, que é assim produzida em corpo ou em carne de maneira fulgurante” (Cixous apud Foucault, 2009: 357). No despojamento radical da cena, uma minudência se insere, convocando os leitores a reinvestir seus desejos em algo muito débil, cuja persistência no texto não é de forma alguma garantida. São presenças tênues que mal aparecem e já escapam, ativando uma atenção de leitura, empenhada em reter o que inelutavelmente se esvai.

Mas se o texto de Duras expõe o leitor a um trabalho vertiginoso de perda incabável, “como se a perda jamais fosse perdida o bastante, você sempre tem a perder” (Cixous apud Foucault, 2009: 358), a narrativa de Levi parece produzir um efeito revés, qual seja, o de criar com as pequenas vidas pontos de ressurgência, de modo que a destruição não prevaleça como acontecimento definitivo. Contra o apagamento derradeiro, a escrita faz frente. Nomeia, inscreve e fixa uma força que se quer inextinguível, e que cabe aos leitores atestar e amplificar. Pois se a escrita se incumbem de trazer à tona, à superfície da página, a presença dos “afogados”, como denomina Levi aqueles que tocaram o fundo da experiência de extermínio, depende de nós, leitores, perceber nas cinzas uma imagem que ainda arde, reconhecer ali o sintoma de uma história ainda hoje não apaziguada, para recuperar o vocabulário crítico de Georges Didi-Huberman (2012). Uma imagem ardente, segue o pensador, é uma imagem audaciosa, porque “faz com que todo retrocesso, toda retirada, sejam impossíveis” (Didi-Huberman, 2012: 216). É este o seu gesto performativo mais contundente. Impedir que a cinza esfrie, o que equivale a dizer: impedir que o leitor vire as costas. Ou ainda, nos termos de Renato Lessa (2009: 98), “envolver o observador e interpelar a sua sensação autárquica. (...) O testemunho é algo cuja produtividade depende da dissolução do halo protetor que envolve o espectador incólume”. A audácia imperativa da imagem não reside, portanto, em qualquer traço autoengendrado. A audácia é um efeito de leitura. Suas condições de possibilidade são integralmente transitivas. Ela só se torna verificável, tangível, quando o destinatário se sente preocupado pelo que lê, fazendo da ousadia uma prerrogativa também de leitura: “É preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. *Como se*, da imagem cinza, elevava-se uma voz: “Não vês que ardo?” (Didi-Huberman, 2012: 216, grifo nosso).

Diante da imagem evanescente de Emília e dos apelos emudecidos que nos lança, parece-me central refletir sobre os dispositivos de instauração deste “como se” ficcional, capaz de habilitar a escuta concernida de uma pequena voz, já suprimida,

mas que não cessa de passar *através* da linguagem. Fazer aparecer palavras “quando as palavras parecem prisioneiras de uma situação sem saída” é o que funda, para Didi-Huberman, a força plástica e política das imagens decaídas e sobreviventes, *apesar de tudo*, apesar do perigo que as extinguiu e contra o qual ressurgem pelo sopro propulsor da linguagem.

Proponho assim observar um conjunto de cenas literárias, emolduradas pela narrativa de Primo Levi, cuja narração se empenha em fortalecer a presença evanescente de personagens e/ou narradores crianças em situação de fuga, deslocamento forçado, refúgio e risco de morte. Na abordagem das cenas, interessa pensar o que entra em jogo no ato de ler as narrativas, que tipo de consideração e olhar suscitam, que qualidade de atenção ajudam a construir e que apelos e demandas éticas nos lançam.<sup>1</sup> O empenho é o de refletir sobre as forças da literatura no endereçamento sensível de histórias de crianças ameaçadas, pela elucidação de procedimentos narrativos que fazem aliança com essas pequenas vidas em trânsito e em risco. Explorar, cena a cena, os modos como cada texto ensaia “entrar no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir mais, aumentar suas dimensões ou fazê-la existir de outra maneira” (Lapoujade, 2017: 90). A formulação de David Lapoujade refere-se à obra do filósofo Etienne Souriau, que em 1938, produziu um inventário de seres imperceptíveis, no limiar da vida. Seres que ganham mais realidade, ele dirá, quando outras existências são capazes de ouvir suas reivindicações e de tomar o partido delas. Souriau reconhece na arte e na filosofia práticas de aliança com as vidas tênues. Acredita ser possível, pela atividade fabulatória, “instaurar” vidas, ou seja, fazer valer na escrita o direito de existir de cada existência. Sobretudo as “existências fracas”, aquelas cuja vida não é garantida, aquelas que são privadas do direito de existir. Não se trata, contudo, de conferir à literatura um poder de instaurar hierarquicamente as vidas que nomeia. É aquilo *de que se é testemunha* que confere à escrita a possibilidade de aspirar ao direito de instaurar uma vida, de amplificá-la no texto, seguindo com Lapoujade e Souriau. Daí decorre que uma testemunha “pode ter infinitamente menos realidade do que aquilo que a constitui como testemunha” (Lapoujade, 2017: 100). Esse giro de perspectivas possibilita refundar o pacto narrativo em outras bases, mais infensas à armadilha sempre tangível de se converterem as pequenas vidas ameaçadas num “drama vistoso”,<sup>2</sup> de retórica grandiloquente, em que a disposição compassiva dos autores-narradores arrisca ganhar mais vulto do que as próprias existências mínimas às quais suas escritas se voltam. Nesse sentido, ao glosar o pensamento de Souriau, Lapoujade (2017: 100) faz uma advertência precisa:

1. Ao pensar sobre o “tipo de consideração” suscitada pelas narrativas de que me ocuparei, apoio-me no vocabulário crítico de Jacques Rancière (2010), em sua discussão da “imagem intolerável.”

2. A expressão é de Jeanne-Marie Gagnebin, em texto de orelha ao livro *O que os cegos estão sonhando?* de Noemi Jaffe (2012): “Em oposição a muitas análises patéticas dos testemunhos dos sobreviventes, os textos de Noemi e Leda não enveredam nem pela compaixão nem pela indignação barulhenta. Não fazem da tragédia – o real dos campos e do passado de Lili – nenhum drama vistoso que chamaria atenção para os nobres sentimentos do comentador”.

“Confundimos duas atitudes: aquele que se sente importante por ter visto e aquele que sente a importância daquilo que viu”.

Com Primo Levi, não há margem de confusão. O narrador-testemunha permanece recuado e discreto, ainda que tenha presenciado a ardência dos eventos que relata. Recua justamente porque sente a vital importância de abrir espaço na frase àqueles que não sobreviveram e, contudo, foram vistos, reconhecidos e inscritos na superfície sensória da página, para que sejam também percebidos por outros, a cada ato renovado de leitura. Nesta perspectiva, iniciar a reflexão com Primo Levi é uma forma também de reconhecer o impacto decisivo de sua literatura no olhar que agora dirijo a uma seleção bastante heterogênea de narrativas que focalizam infâncias *em fuga*, na dupla acepção do termo. Em fuga, porque deslocadas brutalmente em direção ao desconhecido. Em fuga, porque evanescentes, aparições fugidias que as narrativas buscam alcançar e seguir em seus trajetos incertos.

As oito cenas literárias que observaremos a seguir evocam temporalidades e contextos histórico-sociais muito diversos e não se tem aqui a pretensão de realizar um estudo comparativo alentado do acervo que ora reunimos. Isso exigiria a produção de inúmeras mediações, capazes de fazer frente à complexidade diferencial de cada universo narrativo. Minha proposta é bem mais modesta. Podemos imaginá-la como um exercício de jogral ou uma montagem prismática de citações, originalmente coligidas para serem lidas em voz alta, apostando-se na força ilocucionária dos atos de linguagem que cada texto põe em cena. Não se quer assim desenvolver extensamente os trechos citados, mas posicionar entre eles uma emissão discreta na forma de breves pontuações que os inclinem na direção da citação seguinte, de modo a abrir canais de passagem e zonas de reverberação que resultem numa espécie de câmera de ecos. Tornar audíveis, pelo gesto curatorial de juntar, expor e relacionar fragmentos narrativos diversos, formas de frasear as infâncias em fuga e de instaurar dispositivos de atenção às pequenas vidas retratadas, o que implica também em considerá-las não apenas como objetos do nosso olhar, mas também forças de deslocação e interpelação dos modos como nos implicamos naquilo que lemos.

Ao nos aproximarmos da primeira cena, reimaginemos por um instante a figura de Emília, banhada pelos pais em água morna numa bacia de zinco que o maquinista alemão concordara em tirar da locomotiva que os arrastava para a morte. Para espantar os males e acalmar o medo, teriam os pais cantado alguma melodia em voz baixa à criança, enquanto a lavavam pela última vez?



## CENA 1

### A canoa virou...

Segundo o folclorista Guilherme Santos Neves (1948 e 1950), a cantiga se brinca assim: Forma-se uma roda grande que começa a girar, enquanto as crianças se dão as mãos e iniciam a cantoria: “A canoa virou/Deixa-a virar/ Por causa de Fulano/Que não soube remar”. A menina ou menino “que não soube remar” vira-se de costas e assim, à medida que são citados, vão-se virando de costas um a um os brincantes, até ficaram todos voltados para fora da roda, com o desafio de manter o ritmo e o passo, sempre de mãos dadas, para a roda não se romper. As crianças seguem girando, de costas, e a cantiga prossegue: “Ah se eu fosse um peixinho e soubesse nadar, eu tirava o fulano lá do fundo mar”. Desviram-se assim uma a uma as crianças, até retornarem todas à formação inicial, de frente umas para as outras, com a face voltada para o interior da roda, resgatadas enfim do afogamento por um giro do corpo, que se dá em resposta ao chamado singular de um certo nome.

Se pensarmos bem, o modo condicional da cantiga – “ah *se eu fosse* um peixinho e soubesse nadar” – não dá, por si só, qualquer garantia de salvamento. A sobrevivência é incerta, uma hipótese apenas. É no gesto encarnado do corpo, impulsionado pelas vozes coletivas que chamam, que a vida tem uma chance de voltar a se afirmar. O corpo que desvira na roda da ciranda encena o intervalo decisivo entre a morte e a ressurreição. Experiência ritual coletiva e incorporada que tem origem remota nos cantos de trabalho de antigos canoeiros e remeiros na Península Ibérica. Cantava-se então para enfrentar as asperezas do dia a dia, amenizar o cansaço, trazer um pouco de alívio e alegria, e recobrar também as energias necessárias às demandas inclementes de produtividade, que o ritmo compassado das braçadas ajudava a garantir. “O compasso marcado embala a todos num só golpe, música e trabalho tornando mais ameno o cotidiano, fazendo o tempo fluir e a dor ganhar a companhia da mão que bate, do corpo que vibra, da voz que canta”, como nos diz de modo também ritmado o pesquisador Edilberto José de Macedo Fonseca do projeto “Sonoros Ofícios” (2015), uma iniciativa preciosa do Sesc do Rio de Janeiro, projeto dedicado a registrar e a difundir expressões musicais relacionadas às atividades laborais que ainda hoje persistem na cultura brasileira, como os cantos das quebradeiras de coco, das catadeiras de sisal, das destaladoras de fumo, dos aboiadeiros, de canoeiros e remeiros.

O projeto nos ajuda a refletir sobre o fio-terra que conecta a cantiga infantil à rotina dificultosa dos trabalhadores braçais, cuja sobrevivência depende da performance corporal ritmada que estabelecem em conjunto. Quero enfatizar aqui como os aspectos mais intratáveis do real, as situações de ameaça à integridade do corpo, participam historicamente dos processos de formação de repertórios infantis que até os dias de hoje ativamos, como as cantigas de ninar, por exemplo. Se ouvidas ao pé da letra, jamais adormeceriam os bebês: “Dorme filhinho, dorme meu amor, que a faca que corta dá talho sem dor” ou “Tutu Marambá, não venha mais cá, que a mãe do menino te manda matar.” São ecos longínquos, imagens acústicas sobreviventes, que

dão notícias ainda hoje de um tempo anterior à concepção moderna e ocidental de infância. Ao longo do século XVIII, consolida-se uma visão de infância pautada pelos atributos da inocência, da fragilidade e da pureza. Consideradas em sua precariedade formativa, as crianças passam a ser objetos de controle, proteção e tutela, a cargo das duas principais instituições modernas, dedicadas a garantir seu bem-estar – a família e a escola, como demonstram diversamente os estudos de Philippe Ariès (1960) e de Michel Foucault (1975).

Na contramão de um conjunto de práticas discursivas que foram sendo implementadas em prol da sanitização dos saberes e dos materiais *sobre* e *para* as crianças, o que essa pequena amostragem do cancionário tradicional brasileiro evidencia, com a “Canoa Virou,” é a coabitação persistente, no contemporâneo, de outras formas de entoar a infância e de envolver as crianças numa conversa com o mundo que não as isenta das perturbações da vida, sem que isso signifique a perda de esperança na vida que recomeça, sempre de novo, a cada nova roda.

Recuperar hoje esta conexão da cantiga com os corpos extenuados e, todavia, trazidos à superfície pela força de um canto, de um chamamento coletivo, é abrir a possibilidade de se pensar também as forças da arte e da literatura na aproximação de histórias de travessias por vezes fatais, de barco, de trem ou a pé, envolvendo personagens ou narradores crianças. Como veremos, elas a princípio não querem partir, mas uma vez em rota, desejam chegar. Manifestam uma prontidão irrefreável para os recomeços, nem sempre garantidos.

## CENA 2

### Para onde vamos?

Uma menina foge, sem saber que foge. Ela pergunta ao pai, com insistência, qual o destino da longa viagem que juntos empreendem. Aquilo que a criança não compreende e o pai silencia é entrevisto pelos leitores nas ilustrações que Rafael Yockteng produziu para o livro infantil *Para onde vamos* do escritor colombiano Jairo Buitrago. Sem oferecer explicações no plano discursivo, a história exhibe pistas visuais dos perigos da travessia, na figura onipresente de um coioote, infiltrado em cada um dos enquadramentos.

O animal está no topo do trem que transporta dezenas de migrantes por uma região não nomeada no livro, mas que evoca visualmente a conhecida rota percorrida pelo trem *La Bestia*, como o apelidaram os migrantes que tentam cruzar a fronteira dos Estados Unidos, vindos da Guatemala, México e outros países da América Central. Trafegando em alta velocidade por regiões desérticas, o trem da morte ou o trem dos desaparecidos, como também é conhecido, produz milhares de mortes por quedas fatais que, em sua maioria, permanecem sem registro. Em outra página do livro, o coioote aparece na balsa que transporta a família na perigosa travessia do que supomos ser as águas turvas do rio Bravo ou rio Grande, como também o chamam.

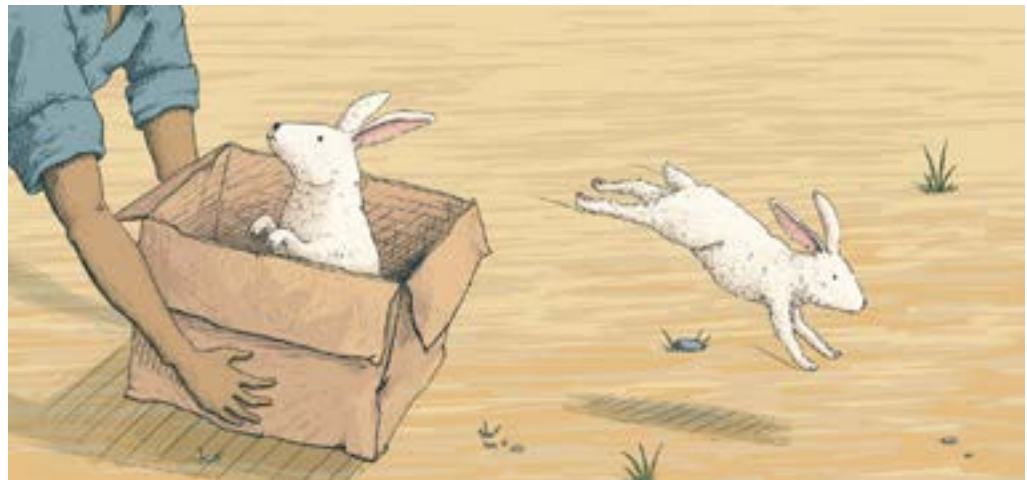


Para onde vamos. Jairo Buitrago. Ilustração Rafael Yockteng.  
Trad. Márcia Leite. São Paulo: Pulo do Gato, 2016.

Como em muitos contos clássicos infantis, pai e filha não têm nome.<sup>3</sup> A narrativa nada desvela de suas origens ou das motivações que os empurraram para o deslocamento forçado. Tudo o que sabemos deles concentra-se neste laço familiar que os une indelevelmente e acena com alguma esperança de proteção para a criança no arriscado trajeto. Entretanto, frustra-se a expectativa de manutenção do pacto narrativo

3. As tragédias recorrentes de migrantes que se afogam ao se arriscar a cruzar o rio caudaloso de balsa ou a nado nos fazem recordar os nomes de Óscar Alberto Martínez Ramírez e de sua filha Valeria Martínez Ramirez, 1 ano e 11 meses, ambos encontrados em junho de 2019 de barriga pra baixo, a cabeça da menina enfiada na blusa do pai, seu braço apoiado no pescoço de quem tentou salvá-la da correnteza. A imagem cruelmente “telegênica” foi divulgada nos principais veículos de notícias ao redor do mundo. Para uma discussão sobre o valor icônico de imagens, tornadas virais, de corpos de crianças mortas, no contexto das migrações forçadas, ver ensaio de Helen Berents (2018). Partindo da imagem do menino curdo Aylan Kurdi (2015), fotografado numa praia turca, após naufrágio que vitimou também seu irmão mais novo e sua mãe, além de outras 12 pessoas, Berents discute as implicações e os efeitos políticos do compartilhamento de imagens de crianças mortas na representação de crises humanitárias e conflitos.

das histórias infantis com suas promessas de final feliz. Depois de muitas páginas cruzando paisagens desérticas, pai e filha chegam a algum lugar. A menina desfruta da companhia de dois coelhos brancos<sup>4</sup> numa caixa de papelão, que lhe foram presenteados por um menino que a acolheu provisoriamente no caminho. Os coelhos são duas existências tênues que a criança cuida com zelo. Juntas, formam três pequenas vidas. A narrativa as acompanha com delicadeza e temor. Na cena final, as mãos do pai, cujo rosto já não vemos, solta os coelhos no chão.



Para onde vamos. Jairo Buitrago. Ilustração Rafael Yockteng. Trad. Márcia Leite. São Paulo: Pulo do Gato, 2016.

A promessa de liberdade parece durar pouco. Na paginação dupla que encerra o livro, um muro horizontal fecha os caminhos de fora a fora. Os dois humanos não estão mais à vista. No intervalo de duas páginas, pai e filha desaparecem. A história não conta de qual dos lados do muro.

4. O título original do livro em espanhol é *Dos conejos blancos* (2016).

### CENA 3

#### Esperre o calorão passar

Diante de outro muro, posta-se uma mulher que carrega uma criança no colo. Desejam atravessar a fronteira, mas são barradas incontáveis vezes por uma sentinela que adia perpetuamente a passagem, a cada nova tentativa de se cruzar a barreira. “É muito difícil trabalhar nessas condições. Espere o calorão passar”, a sentinela argumenta em causa própria, ao justificar sua inação contra os pleitos persistentes da mulher, que retorna ao posto fronteiro inutilmente ao longo da vida.

Refugiado político na França, em rota de escape da ditadura de Ceausescu, o dramaturgo romeno Matei Visniec desenvolve a cena em pormenores ácidos na curta peça teatral “Esperre o calorão passar”:

A mulher que carrega uma criança nos braços. A sentinela dos direitos do homem. A mulher que carrega uma criança nos braços entra e para diante da linha que marca a fronteira entre a *no man’s land* (terra de ninguém) e o território dos direitos do homem.

(...)

**A SENTINELA DOS DIREITOS DO HOMEM:** Você está aqui na fronteira terrestre dos direitos universais do homem. Se você der um passo à frente, vai entrar ilegalmente no território dos direitos universais do homem, universalmente reconhecidos e universalmente respeitados. Se você der um passo a mais, vai penetrar ilegalmente no território da dignidade humana absoluta, com validade e aceitação universal. Não é certo entrar ilegalmente no território dos direitos absolutos do homem e da dignidade humana absoluta. Mas vamos ajudá-la a entrar legalmente no território dos direitos absolutos do homem e da dignidade absoluta. Você vai ver... Uma vez tendo entrado legalmente no território dos direitos absolutos do homem e da dignidade humana absoluta, você vai poder florescer, começar uma vida nova e dar a seu filho o sentido da dignidade universal absoluta. Mas primeiramente é preciso apresentar documentos. Você tem um passaporte válido? (Visniec, 2013: 24-25)

Em dicção carregadamente irônica, expõe-se a linguagem burocrática, maquinal e desafetada do funcionário denominado “A SENTINELA DOS DIREITOS HUMANOS”, numa crítica declarada aos enunciados grandiloquentes e universalizantes do discurso humanitário e suas imbricações nos dispositivos de vigilância e controle que regem o deslocamento de milhões de seres humanos ao redor do globo. O oficial se dirige à mulher com a criança no colo como se fora um ser de outra espécie, – menos humana, menos digna e forçosamente infantilizada por operações discursivas – a quem cabe explicar, de forma mastigada, repetitiva e com violenta condescendência, as regras e sanções a que estão sujeitos os passantes. O espaço geopolítico da fronteira é assim mimetizado na fala demarcatória da sentinela, toda ela estruturada a partir de oposições acachapantes entre aqui e lá, entre ilegal e legal, entre vida indigna e vida digna, entre a MULHER QUE CARREGA UMA CRIANÇA NOS BRAÇOS e A SENTINELA DOS

DIREITOS DO HOMEM. As denominações em letras garrafais sobrepesam os personagens, aprisionando-os em rubricas identitárias fixas e impermeáveis. Nada demove o oficial de fronteira a conceder passagem àquela que precisa escapar com a criança. Na última página desta curta e enérgica peça dramatúrgica, uma metamorfose significativa acontece, resultado da passagem implacável dos anos. A criança de colo torna-se A CRIANÇA QUE CRESCEU NESSE MEIO-TEMPO. Em seu momento final, a narrativa não nos oferece um desfecho evidente. De forma suspensiva, parece encorajar nos leitores uma disposição interpelativa: O que pode uma infância agigantada, que assoma ao final do texto, sozinha, para confrontar a sentinela com as histórias tristes que ouvira de sua mãe por anos a fio? Poderá a infância, enfim, passar?

#### CENA 4

##### *Me conta como termina?*

Esta pergunta insistente que as crianças costumam fazer aos adultos quando ouvem uma história é o título e o impulso para o contundente livro da escritora mexicana-americana Valeria Luiselli, *Tell me how it ends: An Essay in 40 Questions*, em que relata sua experiência no Tribunal Federal de Imigração de Nova York, atuando como intérprete de crianças de origem hispânica, desacompanhadas e, em sua maioria, indocumentadas, que estão à espera de ajuda legal para evitar deportação. Ao voltar para casa, ao fim de cada jornada de trabalho, e ao contar aos filhos as histórias ali escutadas das crianças migrantes, surge a pergunta, impossível de responder: *Mãe, como é que termina a história?* São narrativas a meio caminho, interrompidas e interceptadas na fronteira, em estado de susto e suspensão. O livro expõe e discute as 40 perguntas que integram o questionário imigratório a que são submetidas as dezenas de milhares de crianças, fugidas da América Central, e detidas quando atravessam a fronteira dos EUA: *The children's stories are always shuffled, stuttered, always shattered beyond the repair of narrative order. The problem with trying to tell their story is that it has no beginning, no middle, no end* [As histórias das crianças são sempre embaralhadas, gaguejadas, sempre estilhaçadas, para além de qualquer possibilidade de ordenação narrativa. O problema de tentar contar suas histórias é que não têm começo, meio e fim].

Como fazer caber as histórias convolutas e os silêncios que as entrecortam nos campos apertados do formulário imigratório? Desta narrativa, registrada de forma picotada no modelo de perguntas e respostas, dependerá o destino das crianças, uma vez que o conteúdo do formulário é um instrumento fundamental de argumentação nas mãos dos advogados que as defenderão no curso dos procedimentos legais. Se a criança é de nacionalidade mexicana, contudo, corre o risco de sequer chegar a esta etapa, sujeita à deportação sumária na fronteira, pelos oficiais de controle, se ali julgarem que não há fundado temor de perseguição. *Voluntary Return* [Retorno Voluntário] é o nome deste procedimento. E as crianças que são mandadas de volta, chamam-nas de *removable aliens*. *Por que você veio para os EUA? Quando você entrou nos EUA?*

*Com quem você viajou para os EUA? Você viajou com alguém conhecido? Por que países você passou? Como você viajou até aqui? Aconteceu alguma coisa na sua viagem aos EUA que te amedrontou ou te machucou?*<sup>5</sup>

A intérprete sente especial vergonha em fazer esta última pergunta, que a maior parte das crianças responde de forma evasiva. O roteiro é assustadoramente comum. As crianças são transportadas por atravessadores (coiotes), às vezes sozinhas, às vezes na companhia de irmãos ou primos, na esperança de se reunirem com algum parente do outro lado da fronteira. As famílias pagam cerca de três a quatro mil dólares pela travessia de cada um de seus filhos. Luiselli reporta que cerca de 80% das meninas são estupradas no trajeto. A situação é tão rotineira, que a maior parte delas toma contraceptivos antes de começar a viagem. Abduções, sequestros e trabalho forçado nas plantações de maconha no trajeto são riscos reais. Muitas crianças desaparecem, são assassinadas e enterradas em covas coletivas. As que conseguem chegar até os EUA sabem que sua melhor opção é se entregar às autoridades da fronteira e ser formalmente detidas. Elas se expõem assim nas ruas e avenidas mais movimentadas e andam abertamente onde possam ser vistas por um vigilante.<sup>6</sup> Depois de abordadas, as crianças desacompanhadas são encaminhadas para um centro de detenção, comumente chamado de *icebox* (geladeira ou congelador). O nome faz jus à experiência. São espaços de baixíssima temperatura, em que se confinam as crianças para evitar alastramento de germes e doenças. Por lei, elas deveriam ficar ali no máximo 72 horas, mas acabam permanecendo bem mais tempo em condições degradantes. Não há camas, o uso de banheiros é controlado e a alimentação se resume a sanduíches congelados duas vezes por dia. De lá, são levadas a abrigos provisórios, onde aguardarão os trâmites legais. *Você gosta do lugar onde você está morando agora? Você está feliz aqui? Você se sente seguro?*

A intérprete se pergunta, ao longo do livro, como uma criança estigmatizada como imigrante ilegal pode se sentir segura e feliz nos Estados Unidos, antes de observar, não sem grave ironia, que as meninas e meninos costumam responder diligentemente “sim” às três perguntas acima. Ao fim do relato, a autora retoma a primeira pergunta do questionário: *Por que você veio para os EUA?* E nos entrega a resposta singela de uma menina ainda bem jovem: *Porque eu queria chegar.*

5. Cito, traduzo e agrupo livremente algumas das perguntas, referidas por Luiselli ao longo do livro, que compõem o questionário imigratório norte-americano, aplicado a crianças desacompanhadas.

6. Luiselli aborda em dicção ficcional a história de crianças desacompanhadas que tentam cruzar a fronteira dos Estados Unidos no livro *Arquivo das crianças perdidas* (2019).

**CENA 5****Oração do migrante***Partir es un poco morir**Llegar nunca es llegar.<sup>7</sup>***CENA 6****A fuga**

Quando ainda era menina, Aglaya Veteranyi, conterrânea do dramaturgo Matei Visniec, também precisou fugir da Romênia com sua família de artistas circenses. Perambularam pela Europa Central, clandestinos, indocumentados, uma vida nômade entre fronteiras. Até os 16 anos, Aglaya ainda era analfabeta. Autodidata, torna-se escritora de expressão alemã e vive na Suíça até sua morte prematura, suicídio por afogamento, aos 39 anos, no lago de Zurique. Ela deixa uma novela de força assombrosa *Warum das Kind in der Polenta kocht* [Por que a criança cozinha na polenta] e um punhado de poemas sobre temas duríssimos, escritos numa língua desconcertantemente enxuta, pragmática e frontal. Abaixo, o poema *A fuga*,<sup>8</sup> na tradução de Fabiana Macchi:<sup>9</sup>

*A criança põe a boneca na mala.**A mãe põe a criança na mala.**O pai põe a mãe e a casa na mala.**O exterior põe o pai com a mala na mala.**E envia tudo de volta.**Escondem-se na floresta:**1 boneca**1 criança**1 mãe**1 pai**1 casa**2 malas**1 fuga*

.....

7. Partir é morrer um pouco/ Chegar nunca é chegar. A oração serve de epígrafe ao livro de Valéria Luiselli Arquivo das crianças perdidas (2019).

8. VETERANYI, Aglaya. *A fuga*. Trad. Fabiana Macchi. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/t/47973/a-fuga>. Acesso em 15 nov. 2020.

9. No original em alemão: *Die Flucht*. Das Kind die Puppe in den Koffer./Die Mutter packt das Kind in den Koffer./Der Vater packt Mutter und Haus in den Koffer./Das Ausland packt Vater mit Koffer in den Koffer. Schickt alles zuruck./Es verstecken sich im Wald: 1 Puppe/1 Kind/1 Mutter/1 Vater/1 Haus/2 Koffer/1 Flucht. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/t/47973/a-fuga>.



É significativo que as estrofes iniciais se estruturam como bonecas russas. O dispositivo do brinquedo parece nos dizer que o poema toma partido da infância e trabalha para protegê-la. Cada novo verso é encapsulado pelo seguinte, multiplicando-se assim os esconderijos que guardam, em seu núcleo mais interior, o objeto da afeição infantil. Como se o lugar mais fundo e protegido da mala coubesse ao elemento mais minúsculo e precioso, àquilo que é preciso preservar a todo custo. A importância da boneca é evidenciada, a seguir, pela posição prioritária que ocupa no topo da lista dos fugitivos. Também a boneca é alvo da perseguição, o poema não deixa dúvidas. A linguagem declarativa constata e quantifica aqueles que estão sob ameaça, sem distinguir seres animados e inanimados. De fato, a composição heteróclita da lista produz uma calculada estranheza, quiçá aparentada àquela que Foucault percebeu na apócrifa enciclopédia chinesa descrita por Borges em um de seus célebres contos.<sup>10</sup> O pensador francês indaga como itens tão distintos podem ser emparelhados, senão pelo abalo da lógica estrutural que os reúne no mesmo espaço comum, sob o signo da semelhança.<sup>11</sup> Na esteira de Foucault, cabe pensar que tipo de desordem perceptiva o poema de Aglaya produz ao empregar a forma da lista, e como este expediente discursivo interfere potencialmente nos modos de ver/ler a experiência de fuga que se conta. De pronto, nota-se que a presença de elementos anômalos no inventário da fuga desnaturaliza o dispositivo-lista. Já não é possível deixar de ver que ali há uma lista, um sistema codificado de ordenação. É o caráter convencional, arbitrário e forçoso da lista que vem à tona, quando as unidades que a constituem já não se acomodam ali pacificamente. Algo da frieza indiferente do dispositivo opera em contraste acentuado com a carga emocional que cada item da lista aporta e condensa. Índice metonímico de todo um aparato documental burocrático de controle, vigilância e poder sobre os corpos migrantes, a lista materializa no poema uma ameaça iminente de identificação, ordenamento e captura dos fugitivos. Tem-se a sensação de que aqueles seres inicialmente unidos dentro das malas, em regime de mútua proteção, agora se encontram sozinhos e avulsos na floresta, pela força de expulsão que os recusa, dispersa e atomiza, tornando-os presas fáceis aos olhos dos perseguidores. Paradoxalmente, a lista rasura, desde dentro, a violência inscrita no próprio dispositivo separador e ordenador. Cada um dos itens listados pode ser lido também como instâncias

10. No prefácio de *As palavras e as coisas* (1966), Foucault se refere ao conto de Borges “O idioma analítico de John Wilkins” (*Outras inquisições*), em que o escritor argentino cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas” (Borges, 2007: 124-125).

11. Para um estudo do dispositivo classificatório na obra de Jorge Luis Borges, em cotejo com a obra de Georges Perec, a partir das reflexões de Foucault e de outros pensadores que refletiram sobre práticas da enciclopédia, do arquivo e das listas em produções literárias, ver artigo de Jacques Fux e Luciana Andrade Gomes “Os problemas de classificação nas obras de Jorge Luis Borges e Georges Perec” (2013). A bibliografia do referido artigo reúne referências teóricas relevantes para um estudo mais adensado da lista como procedimento estético, notadamente o livro de Umberto Eco, *La vertige de la liste* (2009).

de um desejo indestrutível de manutenção da vida. São presenças que precisam ser preservadas, cuja existência importa àqueles que, em situação emergencial de perigo, quando já não há mais tempo de salvar tudo, escolhem o essencial para levar na mala. A própria disposição gráfica da lista, ao verticalizar de modo descendente os poucos itens elencados, intensifica a sensação de urgência, correria e precipitação daqueles que se abismam, de repente, no escuro da floresta, levando consigo o mínimo. De maneira contrastiva, a lista dos escassos itens “salvos” também parece nos contar uma história de expropriação e despossessão radicais dos bens materiais e imateriais que constituem uma vida, subitamente desagregada e posta à deriva. O que se é forçado a abandonar? O que precisa permanecer junto? Talvez a boneca salva pela criança seja o emblema mais contundente no poema desta precariedade resistente que a infância reconhece como sua, ao levar consigo a criatura inerte que, em segredo, ela saberá avivar. O que sopra a criança no ouvido da boneca? Que palavras seriam capazes de instaurar uma vida?

## CENA 7

### Fome de linguagem

*A refugee population is hungry for language and aware that anything can happen.<sup>12</sup>*

**Anne Carson**

Sobre a necessidade da palavra, em situação de extrema vulnerabilidade e perigo, nos reencontramos com o narrador de Primo Levi, diante da tarefa de instaurar a presença vizinha de uma criança de cerca de três anos, nascida em Auschwitz, sobre quem nada se sabe. É um menino que não tem nome, que não sabe falar. Balbucia apenas algumas sílabas incompreensíveis – *mass-klo*, *matisklo* – numa língua secreta, que ninguém decifra.

Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio das minhas palavras. (Levi, 2004: 31)

Nesta elegia fúnebre, entoada no encadeamento anafórico dos sintagmas, o nome Hurbinek é redito de novo, a cada vez, uma vez mais. Pormenores do menino vão aparecendo de modo engasgado e persistente. O narrador parece assumir, no andamento do texto, a fala gaga da criança, seu fôlego curto e sua fome de linguagem,

12. “Uma população de refugiados tem fome de linguagem e sabe que tudo pode acontecer” (*Autobiography of Red*, 1988).

a urgência explosiva “de romper a tumba do mutismo” (Levi, 2004: 29). Será que ao escrever uma frase assim martelada, tal como lápide esculpida com cinzel em pedra, para retomar uma imagem do crítico Mario Barenghi (2015: 21), uma frase que vai expelindo, pouco a pouco, facetas singulares desta criança, Primo Levi não logra também em retardar, ainda que por alguns instantes apenas, o cumprimento final da sentença? Como se o prolongamento desmedido da frase, na sua pulsão enumerativa, jogasse sempre para mais longe o desfecho do menino, que a língua de Levi, todavia, não se esquivará também de contar. A escrita registra a barbárie, mas não se dobra a ela. A escrita narra sem trégua, para que as palavras, em seus cuidadosos arranjos, possam abrir passagem para “o acolhimento sério daquilo que devemos fazer esforço para manter sob os olhos” (Macé, 2018: 30).<sup>13</sup>

### Coda

Encerro com os versos também balbuciantes do poeta judeu-romeno em língua alemã Paul Celan, conterrâneo de Matei Visniec e de Aglaya Veteranyi. Assim como ela, Celan morre afogado por suicídio. Mata-se no rio Sena, em Paris, Cidade das Luzes e da razão moderna. Cidade-exílio de expatriados e refugiados que ainda hoje tentam recompor suas vidas em terra estrangeira. “*Give the word*” é o título do poema de Celan que alude a uma passagem conhecida da peça *Rei Lear* de Shakespeare. O rei, banido por suas filhas mais velhas, refugia-se na floresta. Já inteiramente louco, fantásticamente vestido de flores, mas ainda sim rei dos pés à cabeça (*Every inch a king*), Lear exige de Edgar que lhe diga a senha, antes de se aproximar de seu soberano. O rei comanda: *Give the word* (dê a palavra, diga a senha). Edgar responde: “Manjerona doce”. O rei então autoriza a aproximação e comanda: “Passe.” Séculos mais tarde, no contexto do pós-Shoah, Celan retoma e desloca a cena shakespeariana. O comando “passe” já não é mais pronunciado pelo rei, figura de autoridade, diante de um súdito obediente, mas dito agora, quase em sussurro, por uma voz não nomeada, um “tu” qualquer, diante de um viajante anônimo que se aproxima à distância, numa paisagem despovoada e gélida, e lhe pede passagem. Por três vezes, o último verso do poema pronuncia o imperativo da passagem:

.....

13. Glosa aqui uma formulação de Marielle Macé em seu livro *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. A pesquisadora faz uma reflexão contundente sobre a tarefa ética e política de consideração das vidas migrantes, a partir de uma visão crítica da experiência francesa com refugiados contemporâneos: “Considerar de fato é olhar atentamente (...) É uma palavra para a percepção e a justiça, a atenção e o direito. Ela designa essa disposição em que se conjugam o olhar (o exame, pelos olhos ou pelo pensamento) e o respeito, o escrúpulo, o acolhimento sério daquilo que devemos fazer esforço para manter sob os olhos... (Macé, 2018: 30).

*Es kommt ein Mensch. Passiert, du sagst, passiert, passiert.*<sup>14</sup>

[*Vient un homme. Passez, dit tu, passez, passez.*]<sup>15</sup>

Apresento o verso no original em alemão e na tradução em francês, para que possamos ouvir melhor a última sílaba tônica nos verbos oxítonos *passiert/passez*.<sup>16</sup> A contundência performativa dos verbos, cuja ênfase incide no segundo tempo, produz uma acentuação que age como força propulsora, como se a empurrar o refugiado adiante mais um passo. *Passez, passez, passez*. A palavra três vezes pronunciada, num canto gago e renitente, sugere a manifestação no poema de uma certa infância, que comparece como pauta rítmica, uma espécie de lalação. Língua rudimentar, monossilábica e repetitiva – obstinada? Pulsão de vida que o poema instaura para falar de experiências de vulnerabilidade extrema. E, se por um lado, tais experiências aterradoras desabilitam o sujeito loquaz, lhe roubam a articulação, por outro, é pelo fiozinho de voz que ainda corre no poema que podemos escolher nos unir à fraca melodia tenaz que ajudará o passante a atravessar.

Ao percorrer as cenas reunidas neste texto, tentamos evocar o poder frágil de algumas palavras, de um certo canto, de uma ciranda antiga, de algumas imagens, de um par de versos, de pedaços de voz, pensando estes fragmentos dispersos como forças aliadas, que podemos conjurar na construção de percepções, de modos de aproximação e de geração de perguntas que nos tornem receptivos, atentos e entrelaçados aos apelos que, de longe e de perto, as narrativas nos lançam, na expectativa de com elas reinventar a vida de outras formas. ●

.....

14. Agradeço à Susana Kampff Lages, professora de literatura e língua alemã da UFF, pelo comentário feito após apresentação oral de uma versão preliminar do presente artigo no seminário online *Histórias de Água*. Ela observou que a forma verbal *passiert* em alemão traz uma ambiguidade importante, já que é usada tanto no modo imperativo, para designar um comando ou ordem, quanto no particípio passado, para designar algo *passado*, no sentido de *ocorrido*. A tradução francesa também logra preservar esta ambiguidade, ainda que apenas do ponto de vista fônico (*passez/passé*).

15. A versão francesa do verso consta da epígrafe do livro de Didi-Huberman e Niki Gianniari, *Passer, quoi qu'il en coûte*, sobre a condição refugiada na contemporaneidade.

16 Em português, uma tradução possível, porém demasiadamente formal, seria o emprego da forma imperativa afirmativa "passai", na segunda pessoa do plural

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Philippe (1960). *História social da criança e da família*. Trad. D. Flaksman. Rio de Janeiro: LCT, 1978.
- BARENGHI, Mario. Por que acreditamos em Primo Levi? *Revista do Niej*, Núcleo Interdisciplinar de Estudos Judaicos e Árabes da UFRJ, n. 9, p. 21, dez. 2015.
- BERENTS, Helen. Apprehending the “Telegenic Dead”: Considering Images of Dead Children in Global Politics. *International Political Sociology*, v. 13, n. 2, p. 145-160, 2019.
- BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BUITRAGO, Jario e YOCKTENG, Rafael. *Para onde vamos*. Trad. Márcia Leite. São Paulo: Pulo do Gato, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Dos conejos blancos*. Toronto; Berkely: Groundwood Books: House of Anansi Press, 2016.
- CARSON, Anne. *Autobiography of Red*. New York: Vintage Books, 1999.
- CELAN, Paul. Give the Word. *Renverse du souffle* (1967). Trad. J. P. Lefebvre. In: DIDI-HUBERMAN, Georges; GIANNARI, Nikki. *Passer, quoi qu’il en coûte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2017.
- CIXOUX, Hélène. Sobre Marguerite Duras [entrevista]. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema/Michel Foucault*. Manoel Barros da Motta (Org.). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. espanhol de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo-Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-2019, nov. 2012.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. *Sonoros ofícios: cantos de trabalho*. Circuito 2015/2016. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2015. 80 p.: il.; 28,5 cm. – (Sonora Brasil). Disponível em [https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/798489b5-ac11-483a-9e90-0b8e2a269968/catalogo%2BSonora%2BBrasil\\_Cantos%2BOficios.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT\\_TO=href&CACHEID=798489b5-ac11-483a-9e90-0b8e2a269968](https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/798489b5-ac11-483a-9e90-0b8e2a269968/catalogo%2BSonora%2BBrasil_Cantos%2BOficios.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=href&CACHEID=798489b5-ac11-483a-9e90-0b8e2a269968). Acesso em 20 de agosto de 2020.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. (1975) Os recursos para o bom adestramento. Trad. Raquel Ramallete. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FUX, Jacques; GOMES, Luciana Andrade. Os problemas de classificação nas obras de Jorge Luis Borges e Georges Perec. *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 227-246, jan./abr. 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. [Orelha do livro]. In: JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?: com o diário de Lili Jaffe (1944-1945) e texto final de Leda Cartum*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- LAPOUJADE, David, *As existências mínimas*. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n.1 edições, 2017.
- LESSA, Renato. “O silêncio e sua representação”. In: SCHWEIDSON, Edelyn. *Memória e cinzas: vozes do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.83-101.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.
- LUISELLI, Valeria. *Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions*. Fourth Estate, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Arquivo das crianças perdidas*. Trad. Renato Marques. Rio de Janeiro: Alfabuara, 2019.
- MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emece, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *A imagem intolerável. O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- SANTOS NEVES, Guilherme (pesquisa e texto); COSTA, João Ribas da (notação musical). *Cantigas de roda*. Vitória: Vida Capichaba, 1948 e 1950, v. 1 e 2. Disponível em <http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/a-canoa-virou.html>. Acesso em 20 ago. 2020.
- SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- VETERANYI, Aglaya. “A fuga.” Tradução de Fabiana Macchi. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/t/47973/a-fuga>. Último acesso em 15 de novembro de 2020.
- VISNIEC, Matei. *Espere o calorão passar. Cuidado com as velhinhas carentes e solitárias*. Trad. Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2013.

## Barbárie, hospitalidade, troca:

o estrangeiro em Primo Levi

ANNA BASEVI (UERJ | FAPERJ)

### RESUMO

Desde suas primeiras narrativas Primo Levi demonstra ser atraído pelo campo semântico da palavra *bárbaro* e de sua etimologia. Todavia, a barbárie moderna é aquela do nazismo, cuja representação entrecruza reflexões de vários autores sobre totalitarismo e antissemitismo (Arendt, Sartre, Todorov, Bauman). Levi, que vivenciou em primeira pessoa as consequências de um sistema anti-estrangeiro, insiste na ideia de uma origem “pré-humana” da pulsão de hostilidade. Todavia, a curiosidade pertence a muitos personagens e constitui até o motor da observação do mundo. Contradizendo, portanto, a visão positivista defendida em artigos, os estrangeiros da narrativa primoleviana movem-se frequentemente em um espaço totalitarista que forja o binômio estrangeiro-inimigo, porém interiormente impulsionados por atitudes de interesse aos outros. As várias cenas situadas no Lager entre prisioneiros de línguas distantes mostram um aspecto essencial: os gestos de troca. Estes estão disseminados na literatura de Levi e remetem ao espaço da *hospitalidade* redefinido por Derrida como espaço inaugurado pelo gesto da acolhida. A relevância da troca e da *sympatia* (Paul Ricoeur) como modelo de reação primária e “simples” aos outros seres humanos apresenta-se ainda hoje em sua gritante atualidade, enquanto a percepção do inimigo e as divisões étnico-religiosas configuram-se sobretudo como uma construção política interna à nossa “civilização”.

### PALAVRAS-CHAVE

Bárbarie; Hospitalidade; Troca; Primo Levi

### ABSTRACT

Since his first narratives, Primo Levi has shown to be attracted by the semantic field of the Greek word *barbaros* and its etymology.

However, Levi considered Nazism a modern barbarism which he represented in ways that, it can be said, intertwine the reflections on totalitarianism and anti-Semitism, by authors, such as Arendt, Sartre, Todorov, Bauman.

Levi experienced the consequences of an anti-foreign system and, in fact, he insists on a “pre-human” origin of the drive for hostility.

Contradicting, therefore, the positivistic view defended in some articles, most of foreigners in the Primolevian narrative move in a totalitarian space that forges the foreign-enemy binomial, but are internally driven by attitudes of interest and curiosity. The various scenes located in the Lager with prisoners speaking different languages show an essential aspect: the gestures of exchanges. These are disseminated throughout Primo Levi’s literature and refer to the space inaugurated by the gesture of unconditional hospitality as defined by Derrida.

The topic of exchange and *sympathy* (Paul Ricoeur), as a primary and “simple” reaction to other human beings, is still very relevant and current, while the perception of the enemy and the ethnic-religious divisions are configured above all as a political construction inside our “civilization”.

### KEYWORDS

Barbarism; Hospitality; Exchange; Primo Levi

## Barbárie, hospitalidade, troca:

o estrangeiro em Primo Levi

ANNA BASEVI (UERJ | FAPERJ)

Vale a pena iniciar contando uma história. Trata-se de um conto menor chamado “Hóspedes” (Levi, 2005b). Narra um episódio no qual o jovem camponês (Sante), próximo a sua aldeia, depara-se com dois alemães armados, mas famintos e à procura de descanso. Ele demonstra a intenção de ajudá-los e uma vez em casa, oferece-lhes comida. Mas também os desarma e, ajudado pelo irmão, ordena que levantem as mãos, aproveitando para procurar nas mochilas dos soldados objetos que poderiam ser vendidos. O pai intervém alegando com orgulho que, não sendo a sua uma família de ladrões, nada seria subtraído.

“Os outros podem fazer o que quiserem, mas aqui estamos em minha casa e ninguém toca em nada (...). Eles comeram sob este teto, são nossos hóspedes, ainda que sejam prisioneiros” (Levi, 2005b: 502), quase confirmando a lei da hospitalidade que remonta a tempos antigos, à *xênia*, e até antes. E acrescenta:

Lutei na Grande Guerra e sei melhor do que vocês como se trata um prisioneiro. Peguem os parabéluns, devolvam as mochilas e os levem sob o comando local [dos *partigiani*]; mas antes deem a eles mais um pouco de pão com aquele salame que está debaixo da lareira, porque o caminho é longo. (Levi, 2005b: 502)

Assim foi feito: os alemães entregues aos combatentes com o plano de depois consigná-los ao exército aliado, embora muitos quisessem vingar logo os vários entes queridos mortos. Uma semana depois a guerra termina e enquanto toma banho num lago, o jovem camponês vê uns prisioneiros sendo levados pelos *partigiani*. A descrição do avistamento deste grupo marca o desfecho do conto:

O primeiro era um fascista, estava algemado e tinha o rosto pálido e inchado; atrás dele vinham os dois alemães, com as mãos livres e um ar de que estavam bem. Sante saltou para a margem, nu como estava, e os alemães o reconheceram, cumprimentaram e lhe agradeceram. Sante voltou a mergulhar na água límpida e gelada, sentindo-se feliz por ter encerrado a guerra daquele modo (Levi, 2005b: 503)

Em outro conto menor, “As duas bandeiras”, Levi (2005a) explora o oposto: o ódio abstrato e construído socialmente. Trata-se de duas populações de antiga origem

comum, mas, há milênios, separadas por uma fronteira nítida e cujas diferenças descritas parecem ser apenas simbólicas: as cores, a bandeira, o tipo de roupa. As palavras para expressar as ideias do protagonista em relação a estes “outros” mostram seu ódio visceral que molda o inimigo como um ser sem qualidades: os habitantes daquele país vizinho são imaginados como litigiosos, prepotentes, imbecis, fedorentos, avarentos, corajosos e covardes. Em um momento de aproximação política entre os dois países, as autoridades organizam um jogo de futebol entre as duas seleções. O protagonista vai assistir, descobre que estes inimigos são muito similares, quase sem distinções aparentes, no entanto não consegue suportar a visão das cores daquela bandeira horrorosa ao lado da própria, tão amada. E diante desta visão oximórica, como que envenenado pela mistura de nojo extremo e do amor mais fanático, sente seus hormônios opostos lutando até cair por um colapso.

Este conto insere-se em um grupo de breves narrativas no qual o escritor tenta levar ao extremo a atitude de hostilidade ou os impulsos violentos presentes em sociedades nas quais a agressividade é incentivada, por ex. nos contos “Knall” (termo inventado que denota um tipo de arma que numa sociedade cínica acaba por não ter sucesso já que não derrama sangue nenhum) e “Os gladiadores” (onde, numa espécie de arena, homens armados com um martelo enfrentam carros dirigidos por outros que tentam atropelá-los).<sup>1</sup> Trata-se de contos menos envolventes de outros devido ao tom didático, voltado à tarefa racional de representar uma ideia. Mas nos ajudam, a partir da dicotomia hospitalidade/hostilidade, a enquadrar o estrangeiro na oscilação entre “bárbaro”, inimigo e amigo.

### Bárbaro, inimigo, estranho

Desde seus primeiros passos literários, Primo Levi mostra-se atraído pelo campo semântico do termo “bárbaro”, expressão recorrente para indicar “um balbuciar primitivo e indistinto, um bar-bar animalesco” (Levi, 2005a: 438, trad. nossa),<sup>2</sup> aquela onomatopeia que remonta ao conhecido *βάρβαρος* (bárbaros) grego do qual muitos autores trataram, mas inicialmente referente à simples diferenciação linguística atribuída pelos gregos aos persas (Benveniste, 1969: 335-373). Todos estes deslizamentos semânticos de conceitos significativos para o pensamento crítico ensejaram reflexões filosóficas sobre essa duplicidade irreduzível e as diferentes facetas do estrangeiro. Benveniste trabalha a ambivalência polissêmica dos termos gregos e mostra como o estrangeiro, de hóspede acolhido pelas leis dos deuses, aos poucos assume os contornos de uma espécie alheia de homens; assim o *βάρβαρος*, superando a simples diferenciação de idiomas, termina por representar uma ameaça. De forma similar, o termo latino *hostis* – inicialmente o “estrangeiro” que precisa trocar os dons – passa

1. Os contos “Knall” e “Os gladiadores” estão traduzidos em: Levi (2005).

2. “Un barbugliare rozzo e indistinto, un bar-bar animalesco”. Na tradução brasileira *bar-bar* é traduzido com “blá-blá-blá”, perdendo a referência culta da etimologia de “bárbaro” (Levi, 1994: 87).



a significar o inimigo que chega de arma na mão, até produzir os derivados ligados à hostilidade (Benveniste, 1969). O estrangeiro, portanto, é o hóspede e também o inimigo.

O tema dos encontros entre bárbaros de idiomas diferentes é frequente na narrativa de Levi, em histórias de fantasia, sobre povos imaginários, mas também nos livros mais conhecidos. Todavia, no princípio está uma barbárie moderna, quando o tema do estrangeiro aparece em *Se questo è un uomo*, com uma premissa potente:

Muitos, pessoas ou povos, podem chegar a pensar, conscientemente ou não, que “cada estrangeiro é um inimigo”. Em geral, essa convicção jaz no fundo das almas como uma infecção latente; manifesta-se apenas em ações esporádicas e não coordenadas; não fica na origem de um sistema de pensamento. Quando isso acontece, porém, quando o dogma não enunciado se torna premissa maior de um silogismo, então, como último elo da corrente, está o Campo de Extermínio. (Levi, 1988: 7)

Por consequência, a associação estrangeiro-inimigo inaugura a obra de Levi, na descrição de uma condição sociopolítica extrema, cujo germe, porém, deve ser identificado em tempos mais ordinários. Um legado central. Levi insistirá frequentemente sobre o fato de os “técnicos da suástica” (Levi, 1997, v. 2: 1187) pertencerem à mesma espécie das vítimas: seria errado imaginá-los como acidentes monstruosos e anacrônicos do percurso humano. Por esta razão eles são “a tipologia humana mais perigosa deste século: ou seja, sem indivíduos como Eichmann, Höss ou Kesserling, sem “os outros milhares de cegos e fiéis executores das ordens, as grandes feras, Hitler, Himmler, Goebbels, seriam impotentes e desarmadas” (Levi, 1997, v. 2: 924).

Em um ensaio de *L'altrui mestiere (O ofício alheio)*, o escritor volta ao conceito do bárbaro, afirmando que “para muitos o estrangeiro por definição é quem fala outra língua, o ‘estranho’, o ‘alheio’, o diferente de mim. E o diferente é um potencial inimigo, ou pelo menos um bárbaro, isto é, etimologicamente, um gago, alguém que não sabe falar, um quase-não-homem” (Levi, 1998: 109). A ideia de negação na expressão “un quasi-non-uomo” nos sugere o banimento da humanidade, uma clandestinidade existencial, experimentada de fato em primeira pessoa por Levi, tanto com as leis fascistas sobre a “raça” em 1938<sup>3</sup>, quanto em Auschwitz. Desta forma, o sentido literal de “bárbaro” (quem fala uma língua estrangeira), e definido por Tzvetan Todorov (2009: 31) como “relativo”, se estende ao que o pensador chamou de bárbaro “absoluto”, isto é o outro-a-ser-eliminado. Com efeito, “barbárie” torna-se para Todorov (2009: 34) uma categoria de importância fundamental, vinculada aos atos de discriminação e aniquilação. E “bárbaro” um adjetivo que não identifica uma tipologia humana, mas atos: são bárbaros os comportamentos de quem não reconhece a plena humanidade dos outros (o contrário caracteriza o adjetivo “civilizado”).

3. Entre setembro e novembro de 1938 foram promulgadas as leis contra a chamada “raça judaica” que visavam a excluir das escolas, das instituições e da vida social os italianos e estrangeiros de religião, tradição cultural ou apenas origem judaica.

## Intolerância, antissemitismo, totalitarismo

O próprio Levi transita constantemente entre reações de surpresa diante de um mundo revirado e análises pontuais dos mecanismos hierárquicos do *Lager*, conduzidas com aquele enfoque etnográfico, elogiado até por Claude Lévi-Strauss.<sup>4</sup> O antropólogo francês<sup>5</sup> ainda serve de inspiração ao breve ensaio de 1979, “Intolerância racial” (Levi, 2014). O texto aborda os atritos entre raças e a aversão contra alguns povos, utilizando exemplos históricos e zoológicos até hipotetizar a natureza não apenas pré-histórica, mas mesmo pré-humana do fenômeno – e dando-lhe assim um caráter quase congênito. O “obscuro instinto” contra o diferente (Levi, 2014: 179) se propagaria como uma “infecção” e o antídoto contra a manifestação desta patologia latente provêm, sempre segundo o escritor, do acionamento das faculdades racionais. Nesta ideia de caminho evolutivo, de um mundo selvagem – tanto mais barbárico quanto mais antigo – a uma civilização racionalista, Levi manifesta uma confiança iluminista na razão, e inevitavelmente liga-se a uma ideia de história que exclui populações antropologicamente diferentes, graças às quais a questão do que é civilização se torna mais complexa. Sabemos que um novo nexos entre nossa modernidade e barbárie, porém, despontou entre os intelectuais: Adorno, Horkheimer, Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, entre outros, expressaram o desencantamento face à história ocidental (cujos monumentos de cultura não deixam de ser monumentos de barbárie segundo a famosa afirmação benjaminiana).

Mas, distante das elaborações filosóficas, Levi cultiva seu talento de observador empírico, e sua narrativa compõe um grande afresco de uma barbárie totalmente moderna; ele se empenhará constantemente em conciliar o evento trágico, que parece redefinir os significados da ideia de civilização, com a visão de progresso.

Evidentemente encontramos a associação estrangeiro-inimigo em muitos textos de contextualização histórica, como no artigo “Il faraone con la svastica” (“O faraó com a suástica”), onde se comentam as políticas fascistas e nazistas relativas aos judeus, definidos “estrangeiros”: “Não passava dia sem que os jornais e as revistas nos definissem como alheios à tradição do país, diferentes, nocivos, abjetos, inimigos” (Levi, 2014: 127). O discurso sobre o totalitarismo vem sendo delineado através da criação de uma “estrangeiridade” inimiga. No estudo de Arendt, não por acaso muito citada nestes dias, a estrutura do totalitarismo explicava o antissemitismo como elemento necessário à sua construção. Todorov (2009: 139) segue esta linha, observando como o conceito de estrangeiro-inimigo, produto do pensamento totalitário, impõe o léxico da guerra a esferas internas de uma sociedade sem admitir posições intermediárias: quem for assim classificado é percebido como adversário le-

4. A propósito de *A chave estrela* Lévi-Strauss comentou: “Eu o li com extremo prazer porque não há nada que eu ame mais do que escutar os discursos sobre trabalho. Sob este perfil, Primo Levi é uma espécie de grande etnógrafo” (Levi, 1997, v. 2: 1588).

5. Em 1983-1984 Levi traduziu *La voie des masques* e *Le regard éloigné* de C. Lévi-Strauss, em colaboração com a irmã Anna Maria.

gítimo de extermínio. Levi descreve como o nazismo colocou rapidamente em prática seu projeto:

O nacional-socialismo, enriquecido pela experiência italiana, alimentado por fermentos bárbaros distantes e catalisado pela personalidade vil de Adolf Hitler, apostou na violência desde o início, redescobriu no campo de concentração, velha instituição escravagista, um *instrumentum regni*, com o potencial terrorista desejado, e seguiu por esta via com incrível rapidez e coerência. (Levi, 2016: 136)

Em É isto um homem? a definição do nazismo como nova “barbárie” é explícita desde as primeiras páginas, tornando-se barbárie por antonomásia, encarnada pelos oficiais SS que gritam na plataforma, primeiro sinal do mundo infernal: “O desfecho chegou de repente. A porta foi aberta com fragor, a escuridão retumbou com ordens estrangeiras e com esses bárbaros latidos dos alemães quando mandam, parecendo querer libertar-se de uma ira secular” (Levi, 1988: 17).

Como mostra tanto o testemunho de Levi quanto a reflexão de Giorgio Agamben (2004: 63), a suspensão do direito, característica do poder absoluto (ou também de poderes não absolutos e pseudodemocráticos), abate-se sobre uma categoria de indivíduos julgada pelo poder exatamente como o imperador romano ou o senado julgava: *hostis*, inimigo público. Em situação extrema, este suposto inimigo é espoliado em qualquer momento de seus bens e condenado à morte. Para este tipo de poder, é preciso conduzir com insistência uma planejada e prolongada propaganda, visando a construção do “inimigo” interno e/ou externo. Ela é necessária para que as populações ajam movidas pela convicção de uma fronteira entre “nós” e “eles”. Desta forma, o discurso do ódio consegue alavancar conflitos e agressões contra o alvo predisposto.

No caso específico do antissemitismo, o perfil do antissemita traçado por Jean Paul Sartre (1964: 7-29) em 1947 é atrelado ao medo: medo de descobrir que num mundo mal feito a ele cabe parte da responsabilidade de melhoria, medo de se descobrir dono de seu destino, da liberdade, da consciência, medo de tudo menos dos judeus. Adorno e Horkheimer consideram o antissemitismo a característica de uma mentalidade que aceita todas as etiquetas e se lança contra todas as diferenças (Traverso, 2004: 124). Em suma, o sujeito antissemita seria, como dizia Sartre, igualmente “antiquaquer outro” se os judeus não existissem. Podemos, portanto, substituir Judeu hoje por outras categorias e notaremos um procedimento parecido.

O mecanismo é o de forjar categorias antagônicas abstratas – só em parte baseadas em algo concreto – a partir das quais incluir e excluir, onde a atestação de um pertencimento, quando muito fraco, precisa ser reforçada *contra* alguém. Alain Badiou o descreve (2011: 56-57, trad. nossa): “Quando uma realidade não é embasada, ela existe apenas na destruição de outra coisa. (...) A política nazista, como política racial, é na realidade uma política da guerra infinita”.

Levi filtra sua experiência direta e as informações que continuou recolhendo ao longo dos anos para oferecer suas sínteses:

O nazismo, como todo poder absoluto, precisava de um antipoder, de um antiestado, para lhe atribuir a culpa de todos os problemas, presentes e passadas, reais ou supostos, de que os alemães padeciam; os judeus, indefesos e percebidos como “outros” por muitos, eram o antiestado ideal, o foco para o qual se podia direcionar a exaltação nacionalista e maniqueísta que a propaganda nazista mantinha viva no país. (...) os judeus são um tenebroso poder universal, a encarnação de Satanás. (Levi, 2014: 79-80)

Neste caso, historicamente determinado, o laço estreito e peculiar entre história católica e hebraica aponta para a especificidade dos judeus, pelo fato de constituírem um aspecto da própria identidade cristã, porém rotulados historicamente como alheios, úteis ao poder, ou inimigos, dependendo dos períodos. Bauman enfatiza este ponto e acrescenta:

O conceito de “judeu” é o campo de batalha onde foi travada a interminável luta da Igreja pela sua identidade. (...) “Judeu” era um conceito sobrecarregado do ponto de vista semântico, no qual confluíam e se mesclavam significados que deveriam ter permanecido separados; por esta razão constituía um alvo natural de todas as forças empenhadas em traçar fronteiras e em mantê-las impermeáveis. (Bauman, 2010: 65, trad. nossa).

O antissemitismo assegurou uma autodefinição de identidades étnicas ou nacionais, graças a sua função demarcatória e a sua característica de extratemporalidade e extraterritorialidade. Além disso, acompanhando Bauman (2010: 67-68), o judeu será simbolicamente o apátrida para os nacionalistas, o estrangeiro para os outros cidadãos; o rico explorador para os pobres, o bolchevique para os conservadores; ao mesmo tempo, passivamente resignado e capaz de armar um complô militarista; enfim antagonista odiado por todos.

Este caráter emblemático da condição do judeu alimenta a conclusão de uma personagem de Levi que dialoga com Mendel, o protagonista de *Se não agora, quando?* Enquanto este se põe a rezar frente à cena de combatentes russos, poloneses e alemães mortos, o companheiro pergunta-lhe: “– Está rezando, judeu? –”. E aqui o narrador comenta: “Mas na boca de Edek a palavra *judeu* não tinha veneno. Por quê? Porque cada um é o judeu de alguém, porque os poloneses são os judeus de alemães e russos” (Levi, 1999: 187).

### **Estrangeiro integral**

Quando, por sua vez, em *De l’hospitalité*, Derrida usa a expressão “estrangeiro absoluto” para indicar o estrangeiro sem nome e sem identidade, este ainda é um estrangeiro que questiona de dentro do mundo dos vivos, embora excluído do estado de direito.

Uma vez que se configura a dimensão dos não vivos, gostaria de focalizar a tipologia de estrangeiro inaugurada pela literatura de testemunho com força evidente. É o estrangeiro apreendido em sua condição ainda mais radical e sem escolha, definido como externo à “espécie humana”, condenado à Babel de Auschwitz da qual já se disse; e são também os prisioneiros à mercê de um naufrágio inexorável, os *Muselmänner*,<sup>6</sup> cuja denominação ainda inexplicada garante a “estrangeiridade” mais radical, porque alheios até aos outros prisioneiros. Se este é um estrangeiro integral, por ter perdido seu estatuto de sujeito, estamos nas antípodas então daquele estrangeiro que tem direito de ser acolhido, direito à hospitalidade, pois estrangeiros são, afinal, humanos. E mais ainda o seria Hurbinek, a personagem inesquecível de *A trégua*, um ser humano-criança privado de uma mãe, de uma língua-mãe, de uma casa, de uma paisagem de pertencimento desde seu nascimento. Excluído da própria significação do adjetivo “desterrado”, Hurbinek já nasceu na lacuna de um lugar e de uma definição, não podendo recorrer nem sequer a classificações alternativas de nômade, refugiado, prófugo, apátrida, prisioneiro. Nem de deportado. Por isso Levi diz: Hurbinek, nascido em Auschwitz e nunca de lá saído, “era um nada” (Levi, 2010: 21).

### Hospitalidade

Até aqui abordamos a barbárie, suas construções e seus efeitos ao redor da condição de estrangeiro. Na produção ensaística de Levi, encontramos a ideia segundo a qual a hostilidade seria um fenômeno animal e pré-humano ou uma infecção latente desencadeada pela falta de uma suposta racionalidade civilizatória. No entanto, a representação autobiográfica e ficcional gera uma gama variada de personagens cujo embate com estrangeiros, mesmo quando problemático, tende em direção à recepção e ao questionamento de enraizadas noções de pertencimento étnico ou religioso. A condição de estrangeiro, ao contrário, gera um processo de conhecimento de si e do mundo.

Em *Se não agora, quando?* ocorre um encontro entre resistentes russos não judeus e judeus:

Os russos de Turov os observavam inquietos, como acontece diante do inesperado. Não reconheciam naquelas expressões exauridas mas determinadas o žid de sua tradição, o

.....

6. “Por razões ainda não esclarecidas, os indivíduos que já demonstravam uma resignação fatal eram chamados, na gíria do *Lager*, *Muselmann*, *Muselmänner* (literalmente “muçulmano, muçulmanos”). A partir do momento em que para sucumbir era suficiente “executar cada ordem recebida, comer apenas a ração, obedecer à disciplina do trabalho e do Campo”, pois deste modo não se sobrevivia mais de três meses, os *Muselmänner* têm, diz Levi, um final parecido: “Eles foram esmagados antes de conseguir adaptar-se; ficaram para trás, nem começaram a aprender o alemão e a perceber alguma coisa no emaranhado infernal de leis e proibições, a não ser quando seu corpo já desmoronara e nada mais poderia salvá-los da seleção ou da morte por esgotamento” (Levi, 1988: 91). Proponho utilizar o termo alemão como parte do jargão do *Lager* e não suas traduções, hoje em dia muito problemáticas e geradoras de equívocos.

estrangeiro em casa, que fala russo para ludibriá-los mas pensa em sua língua estranha, que não conhece Cristo. (...) O mundo estava de ponta-cabeça: estes judeus eram aliados e estavam armados. (...) As ideias que ensinam a você são simples e o mundo é complicado. Aliados, portanto: companheiros de arma. Teriam que aceitá-los, apertar-lhes a mão, beber vodca com eles. (...) Erradicar um preconceito é doloroso como extrair um nervo. (Levi, 1999: 127)

Gostaria de convocar aqui a reflexão de Derrida num ponto específico: no qual redefine o espaço da hospitalidade, como se o lugar que estava em questão na hospitalidade não pertencesse originalmente àquele que hospeda, nem ao convidado, mas ao gesto pelo qual um oferece acolhida ao outro – sobretudo se não há morada a partir da qual pudesse ser pensada essa acolhida. O espaço seria o gesto, o pertencimento corresponderia a compartilhá-lo. Pensando nestas qualidades, para Levi o primeiro contragesto – a ferida – são as leis antissemitas; em seguida, há os gestos da hospitalidade, mesmo dentro do Campo, entre seres humanos que se comunicam. Ao debruçarmo-nos sobre estes gestos, encontraremos a riqueza da narração de Levi em torno da condição de estrangeiro.

No *Lager*, inicialmente, diz Levi, o último que chega provoca uma irritação nos outros. Segundo o relato de Levi no conto “*Lo zingaro*” (“O cigano”), o sentimento de solidariedade era escasso, e limitado aos prisioneiros compatriotas. Em relação aos recém-chegados, a tendência era ver no companheiro “novo” um estranho, aquele “bárbaro desajeitado e importuno, que vem disputar espaço, tempo e comida, que não conhece as regras tácitas e férreas da convivência e sobrevivência, e que, além disso, se lamenta” (Levi, 2005: 361-362). No plano narrativo, o gesto de exclusão – o avesso do gesto de hospitalidade – remete inevitavelmente ao conto “Comunidade” (“*Gemeinschaft*”) de Franz Kafka (2016: 112-113), no qual o escritor descreve os sentimentos de cinco personagens diante da intrusão do sexto indivíduo. No caso do conto de Levi, apesar da apresentação da existência de sentimentos hostis, a reação individual do narrador desmente esta normalização da hostilidade e logo muda de tom: “No entanto aquele novato ao meu lado, embora estivesse me espiando, despertou em mim uma vaga sensação de piedade” (Kafka, 2016: 112-113). Este despertar de uma vaga piedade é a brecha de onde se abre a narração: o escritor começa com o retrato do jovem cigano analfabeto e depois segue contando como ele mesmo o ajuda a redigir uma carta em troca de pão (sabendo que era proibido possuir qualquer objeto, até um lápis). O episódio se insere entre os vários de escambo comida/comunicação.

No belo conto “*Il discepolo*” (“O discípulo”), por sua vez paradigmático para o tema da comunicação na Babel, a relação ensino/aprendizado liga-se às modalidades do hospedar/escutar o outro, num contexto de estrangeiridade dupla: os protagonistas estão em Auschwitz e são estrangeiros entre si (italiano e húngaro). O episódio desenrola-se no momento específico de 1944 quando a chegada em massa dos ju-

deus húngaros alterou a composição do Campo, colocando sua “esquisita” língua na lista dos idiomas mais falados. O primeiro encontro entre o jovem Levi e o jovem húngaro ocorre na cena de trabalho pesado, onde o forte e recém-chegado Endre Szántós empenha-se em carregar o máximo de tijolos durante um transporte feito em dupla com o prisioneiro Levi. Primo, mais experiente por estar há alguns meses no campo, sugere então um truque para diminuir o número de peças sem ser notado, mas o novato não mostra ser “um bom discípulo” porque se obstina em cumprir “bem” sua tarefa, ou seja, executa a ordem literalmente tentando carregar o máximo de peso. Mas, como quatro meses de *Lager* eram suficientes para ter estatuto de mestre, por respeito ele aceita a indicação de como poupar a fadiga.

Fizemos juntos três viagens, durante as quais, com intervalos, tentei explicar-lhe que aquele lugar não era feito para pessoas gentis e tranquilas. Tentei convencê-lo de algumas das minhas descobertas recentes (na verdade, ainda mal digeridas): que, para sobreviver ali, era preciso se mexer, arranjar comida ilegal, evitar o trabalho, buscar amigos influentes, esconder-se, esconder os próprios pensamentos, roubar, mentir; que os que não faziam assim morriam logo. (Levi, 2005: 354)

Detalhes biográficos são trocados na conversa, e Bandi – este era seu apelido – se integra aos poucos ao universo dos prisioneiros graças à sua simpatia. Dois ou três meses se passam e acontece um evento importante: Primo recebe uma carta de resposta da mãe (de novo o tema da carta-mensagem com o mundo de fora). O acontecimento é excepcional já que sua descoberta por parte dos alemães lhe custaria a morte, assim como havia sido o anterior envio bem-sucedido de uma primeira mensagem (à mãe e à irmã, por sua vez escondidas, por trâmites complicados e confiáveis). Ações proibidas, perigosas para os envolvidos, tão arriscadas quanto necessárias. Novamente junto a Bandi no interior de uma cisterna, Primo sente o desejo de compartilhar tal preciosidade, mas oscila: “A carta do doce mundo me queimava no bolso; sabia que era prudente calar, mas não consegui” (Levi, 2005: 355). À luz fraca, Primo lê “a carta milagrosa”, tentando uma apressada tradução em alemão em presença de um ouvinte concentrado apesar das dificuldades linguísticas recíprocas. Este breve conto termina com eficácia quando a mensagem alcança o destinatário e se transforma em diálogo de poucas palavras e mais um pequeno-grande gesto:

Tive a impressão de que Bandi, apesar de *Zugang*, entendeu ou intuiu tudo isso: porque, terminada a leitura, ele se aproximou de mim, vasculhou os bolsos demoradamente e enfim retirou dali, com zelo amoroso, um rabanete. Ofereceu-me o alimento com as faces vermelhas e então me disse, entre tímido e orgulhoso: “Aprendi. É pra você: é a primeira coisa que roubei”. (Levi, 2005: 355)

No agradecimento do recém-chegado (*Zugang*) a um inusitado “mestre”, instaurou-se uma maneira de hospedar, abrigar o outro no próprio espaço interno, de escuta,

um espaço esvaziado dos afetos conhecidos e atrofiado pela falta de oportunidade de afetos novos – ainda mais nos Campos masculinos –, mas que na primeira ocasião volta a se reconstituir em torno de um mínimo gesto, uma mínima troca. Esse tipo de escuta encontra sua representação principal no conhecido e muito comentado episódio do “Canto de Ulisses” (protagonizado pelo companheiro alsaciano “Pikolo”, ouvinte atento à tentativa de Primo de lembrar e traduzir para o francês versos dantescos) e configura-se como uma atitude “hospitaleira” que rasga a sombria densidade da opressão concentracionária. No arame farpado cria-se uma abertura de onde algo pode escapar à morte, algo como, por exemplo, um pedaço de literatura ou uma carta de poucas linhas essenciais. O isolamento é rompido pela curiosidade, a confiança, a comunicação.

A troca humana, portanto, escava fendas sutis até na Babel de Auschwitz. A narração da singularidade de um indivíduo, de seu nome, de sua história de vida, de suas peculiaridades, testemunha a resistência à máquina ideológica dos genéricos e distorcidos “nós” e “eles”, construídos em torno das divisões arbitrárias.

### Curiosidade, simpatia, troca

A curiosidade em relação aos outros pertence a muitas personagens de Levi e não deixa de existir nas piores condições: “Pode surpreender que no *Lager* um dos estados de ânimo mais frequentes fosse a curiosidade. Contudo, estávamos, além de apavorados, humilhados e desesperados, também curiosos: famintos de pão e de compreender” (Levi, 2005a: 821).

A atitude mais forte de Levi e de suas personagens sintoniza-se com o sentimento de “simpatia” conforme definido por Paul Ricoeur (2008: 30, trad. nossa), “uma ação em uma paixão, o respeito considerado em sua matéria afetiva, isto é, em sua raiz de vitalidade, em seu élan”. A *simpatia* representaria um sentimento em sua essência mais simples e primário do que o ódio, sendo este, ao contrário, estruturado como esforço complexo para anular o valor já previamente dado ao outro; pois para negá-lo, todavia, presume-se sua existência. Aqui está o caráter contorcido deste sentimento destrutivo. A tensão da *luta* movimenta aquelas relações menos vitais e mais competitivas marcadas pela apropriação, a concorrência, as intrigas de poder, e apresenta-se como manifestação de um olhar dilacerado entre o reconhecimento do direito do outro e o desejo de negá-lo. Embora a *simpatia*, por sua vez, pareça reduzida a um setor privado de relacionamentos humanos, “fora das forças que movem a história”, Ricoeur inverte esta concepção, questionando o lugar privilegiado que normalmente se dá à *luta* como situação “originária” das relações, e que Levi também julga ser “pré-humana”, fundadora das sociedades. Ao contrário, Ricoeur afirma: “A importância desta inversão que subordina a luta ao respeito (e, em geral, a oposição à alteridade) não é só teórica, mas prática. (...) O respeito instaura a participação da não violência na História” (2008: 36). E não porque este respeito foi alcançado por



uma civilização como um ápice de evolução, mas porque existe e existia já, ao lado de outras atitudes complexas ou simples. Então o respeito é simples, é humano e não prerrogativa de sociedades complexas e tecnologicamente avançadas. Complexa é a construção de sua falta. O que custa e demora a construir é a extração, a desvalorização do respeito das comunidades humanas.

De fato, a percepção do estrangeiro em Levi oscila entre os dois polos que Ricoeur configura como “simpatia” e “luta”, com uma grande preferência por personagens que optam pela “simpatia”, ou pela “curiosidade” e a suspensão da desconfiança, embora o pensamento racionalista do escritor coloque o conflito exatamente onde Ricoeur o questiona, como atitude primária.

No caso de Levi, gostaria de frisar um equívoco frequente: o escritor é apresentado como homem exemplar, como emblema do homem ético; um discurso que tende a confundir escrita, pensamento e biografia, tornando-se bastante retórico. No entanto, podemos ver em Levi não um escritor “ético” (segundo um lugar comum frequente), mas um escritor da ética, pois através do seu pensamento e de sua narrativa se desenha a primazia da questão ética. E não apenas nos livros sobre Auschwitz quanto também nos contos distópicos e de ficção, no romance da resistência *Se não agora, quando?* e no romance *A chave estrela*, sobre trabalho. E basta pensar no título: É isto um homem? para vislumbrar a relação com outro ser humano como fundamento de uma ética. Por este viés, podemos pensar a visão de Levi em diálogo não apenas com Derrida, mas também com Lévinas (1993), para o qual o fundamento do humanismo não é a categoria do ser humano, mas a do “outro homem”. Em um diálogo com Paul Ricoeur, Lévinas (2008: 77) afirma que a fraternidade precede a justiça, a responsabilidade para com o outro precede a reciprocidade, a paz precede a razão e o conhecimento.

Na obra de Levi, distanciam-se, portanto, de bárbaros inimigos os muitos estrangeiros das páginas de romances autobiográficos e contos de fantasia: jovens prisioneiros em Auschwitz, generosos e cordiais como, além de Bandi, Schlome, que fala ídiche, ou o jovem cigano do conto homônimo, o mencionado “Pikolo”; companheiros da viagem de retorno como o egocêntrico e carismático Grego, o qual expressava sua solidão em longos monólogos com Primo “tão diferente, tão estrangeiro” (Levi, 2010: 49); ou Olga, antifascista croata, refugiada antes da guerra junto a milhares de “judeus estrangeiros que haviam encontrado hospitalidade e breve paz na Itália paradoxal daqueles anos, oficialmente antissemita” (Levi, 2010: 28); ou ainda a multidão em trânsito de estrangeiros de todas as nações da Europa, acampados em “casernas espectrais e em parte a céu aberto” (Levi, 2010: 123). Entre eles encontramos o polonês Avrom, do conto História de Avrom, (o “*candido soldato di ventura*”<sup>7</sup>), sobrevivente a massacres e capturas, que “como tantos remotos viajantes nórdicos descobrira a Itália com olhar virgem, e como tantos heróis do *Risorgimento* lutara

7. História de Avrom (Levi, *Tir*: 625). Inspirada na autobiografia de Marco Herman (1984: 1242-1244). A expressão “*candido soldato di ventura*” é traduzida apenas “soldado por acaso” (Levi, 2005: 373).

pela liberdade de todos, num país que não era seu”,<sup>8</sup> e cuja aventura termina frente à luz do mar Mediterrâneo. E diante deste mar, hoje, de traficantes de humanos, quero parar também, para que o Mediterrâneo retorne a ser um lugar sem os atrozes campos de detenção da Líbia, um lugar de trânsitos e de relações.

A troca é também humana. E simples. ●

.....

8. Ibidem; “*come tanti remoti viaggiatori nordici aveva scoperto l’Italia con occhio vergine, e come tanti eroi del Risorgimento aveva combattuto per la libertà di tutti in un paese che non era il suo*” (Ibidem, p. 621). O herói do *Risorgimento* (a luta pela unificação da nação italiana e libertação dos dominadores estrangeiros) foi Giuseppe Garibaldi, também chamado “herói dos dois mundos” pela participação em batalhas no Uruguai e sul do Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BADIOU, Alain. Entrevista com o jornal *Haaretz*. In: PEZZELLA, Mario (Org.) *Il volto dell'altro. Intellettuali ebrei e cultura europea del Novecento*. Macerata: Quodlibet, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernità e Olocausto*. Bologna: Il Mulino, 2010.
- HERMAN, Marco. Prefazione a M. Herman. *Diario di un ragazzo ebreo nella seconda guerra mondiale*, v.2. Roma: L'Arciere, 1984.
- KAFKA, Franz. Comunidade. In: *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- \_\_\_\_\_. *L'altrui mestiere*. Torino: Einaudi, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A tabela periódica*. Trad. Luis Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Opere*, v. 1 e 2. Marco Belpoliti (Org.). Torino: Einaudi, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Se não agora, quando?* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Tutti i racconti*. Torino: Einaudi, 2005.
- \_\_\_\_\_. *71 contos de Primo Levi*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A assimetria e a vida*. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Assim foi Auschwitz. Testemunhos 1945-1986*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- \_\_\_\_\_. Giustizia, amore e responsabilità. Un dialogo tra Emmanuel Lévinas e Paul Ricoeur. In: LÉVINAS, Emmanuel. MARCEL, Gabriel. RICOEUR, Paul. *Il pensiero dell'altro*. Franco Riva (Org.). Roma: Edizioni Lavoro, 2008.
- RICOEUR, Paul. Simpatia e rispetto. Fenomenologia ed etica della seconda persona. In: LÉVINAS, Emmanuel. MARCEL, Gabriel. RICOEUR, Paul. *Il pensiero dell'altro*. Franco Riva (Org.). Roma: Edizioni Lavoro, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'antisemitismo*. Milano: edizioni di Comunità, 1964.
- TODOROV, Tzvetan. *La paura dei barbari. Oltre lo scontro di civiltà*. Milano: Garzanti, 2009.
- TRAVERSO, Enzo. *Auschwitz e gli intellettuali*. Bologna: Il Mulino, 2004.

## RESENHA

**Cultura, Ideología y Fascismo.****Sociedad Civil Iberoamericana y Holocausto.**

MARIO SZNAJDER

(Universidad Hebrea de Jerusalém)



Eds. Leonardo Senkmann e Avraham Milgram  
Iberoamericana-Vervuert  
ISBN 978-84-9192-176-9  
2020

que aparecer en forma invertida y, quizás, con un pequeño cambio, como: *Sociedad Civil Iberoamericana y Holocausto. Cultura, Ideología y Anti-Fascismo*, que reflejaría en forma más precisa los contenidos de los artículos que componen esta obra. El Fascismo, pese a ser una ideología de clara raíz y origen europeos se transformó en un fenómeno político y cultural importante también en América Latina – y más aún en Portugal y España que llegaron a tener regímenes cercanos al Fascismo, desde el punto de vista ideológico y político y que jugaron roles importantes en el desarrollo de este fenómeno, a nivel internacional. Si bien tuvo mani-

En este magnífico volumen, los editores, que son también autores de importantes capítulos de la obra, han reunido una serie de estudios específicos sobre círculos intelectuales Iberoamericanos que, en su momento, dedicaron su pensamiento y publicaciones al tema del Holocausto y se opusieron al Fascismo. De aquí que quizás el título de la obra tendría

festaciones muy importantes en diversos países de América Latina que vieron florecer movimientos fascistas en su seno, nunca alcanzó la importancia y el impacto que tuvo en Europa, especialmente entre los años veinte del siglo pasado y el fin de la Segunda Guerra Mundial. Por ende, especialmente en América Latina, la exploración de las manifestaciones antifascistas quizás reviste una importancia no menor que el estudio de los fascismos locales mismos, ya que, de otra manera, los antifascismos locales fueron uno de los factores que afectaron al desarrollo de los fascismos locales.

Los editores de este volumen escribieron un serio prólogo que es de gran utilidad al lector al no sólo enumerar los artículos y sus temas, sino que lo convierten en un detallado índice temático y hasta parcial reseña que sirve de guía de lectura. Senkman y Milgram acentúan el valor agregado de los componentes de este volumen a los existentes estudios sobre migraciones europeas a América Latina – así como el tránsito de refugiados políticos a través de Portugal y la emigración republicana de España – y la parte de los judíos refugiados de Alemania Nazi, Austria y otros países europeos, así como las paradojas y contradicciones en la recepción o rechazo de refugiados judíos, como es notorio en el caso de México durante esos años y el posterior Holocausto. Aquí surge la pregunta de qué porqué al haber invertido tanto trabajo en este aspecto de contenidos, pero también importante, desde el punto de vista metodológico para lectores e investigadores, no se completó el volumen con un índice onomástico, al final del texto, que hubiera facilitado la tarea de aquellos que trabajan sobre estos temas.

Otro punto que distingue a este trabajo de otros similares, es la seriedad del epílogo que funciona como capítulo de conclusiones. En este, Senkman y Milgram señalan la heterogeneidad de las respuestas con que las sociedades civiles de América Latina respondieron a las noticias sobre

el Holocausto y como, a través de estas, se manifiestan una serie de prejuicios que las afectaban, de distintas maneras y en distintas medidas. Los editores del volumen y autores del epílogo realizan seis puntos de comparación, comenzando con el antifascismo y su relación con el antisemitismo y siguiendo con las alianzas entre organizaciones judías y organizaciones obreras antifascistas; actitudes de políticos liberales antifascistas y prevenciones antijudías; una comparación entre España y Portugal durante el Holocausto; atención a exiliados republicanos e indiferencia hacia refugiados judíos; y los silencios intelectuales latinoamericanos frente a la Shoah. Esta parte del trabajo es de especial valor ya que lleva a lector a una dimensión comparativa que abarca todo el espectro geodemográfico de la obra y sus variantes intelectuales en la evaluación de los fenómenos examinados.

La subdivisión de este libro en siete capítulos: el campo intelectual - que incluye seis artículos; el “otro” amenazador - con dos artículos; movilización comunitaria y antifascista - con dos artículos; sociedad, política e ideología - con dos artículos; antisemitismo y filo semitismo - con dos artículos; periodismo y la cuestión judía - que contiene tres artículos - y finalmente miscelánea con un artículo, puede ser cuestionada pues la división temática contradice a la histórica en el sentido que varios artículos abarcan los años 30 y 40 del siglo XX mientras que otros, más específicos en sus límites cronológicos indagan desde 1938 en adelante.

Sin entrar en el examen específico de cada uno de los artículos presentados en esta obra, se puede afirmar que son en su gran mayoría serios estudios sobre los temas que tocan. La seriedad no sólo se denota en el detallado análisis de cada caso sino en la utilización de fuentes primarias y secundarias a lo largo de toda la obra pese a la diversidad de tamaños, ya que hay artículos que van de doce páginas a cincuenta y dos páginas, siendo la mayoría artículos de entre treinta y cuarenta páginas,

lo que explica el tamaño excepcional del volumen y habla muy bien de las editoriales Iberoamericana y Vervuert que privilegiaron la amplitud de los contenidos cualitativos a los cálculos de costo cuantitativo de publicación. Otro punto de encomio reside en el hecho de que cada artículo - así como el prólogo y el epílogo - contiene su propia lista bibliográfica, facilitando así la labor del lector investigador y asegurando la actualidad del estado de la investigación presentada.

Genera especial placer al lector ver aparecer a través de las páginas de este libro a figuras intelectuales, literarias, políticas, diplomáticas, iberoamericanas, así como historiadores e investigadores de renombre mundial como Tony Judt, Humberto Eco, Emanuel Lévinas, Isaac Bashevis Singer, Hanna Arendt, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pinie Katz, Ángel Rama, José Carlos Mariátegui, Waldo Frank, Alberto Gerchunoff, Boleslao Lewin, Robert Wistrich, Jorge Amado, Jan T. Gross, Herbert Klein, Pedro Aguirre Cerda, Paul Drake, Víctor Bulmer-Thomas, Walter Laqueur, Iossef Haim Yerushalmi, Clarice Lispector y muchos otros.

Nuevamente y sin entrar en la reseña de los capítulos individuales que ya aparece en el Prólogo de *Cultura, Ideología y Fascismo. Sociedad Civil Iberoamericana y Holocausto*, permítaseme mencionar que amén de la diversidad de análisis de los artículos aquí publicados, se trata de una obra que utiliza metodologías tan diversas como el análisis literario, el examen de desarrollos fenomenológicos e histórico, el legal aplicado a migraciones y el estadístico, a exámenes temáticos de la prensa, así como la incorporación de factores sociales, económico y políticos, ofreciendo una amplia gama de enfoques sobre los temas que constituyen sus ejes de investigación.

La lista de investigadores participantes denota la calidad de cada uno de estos a través de sus publicaciones y filiaciones-participaciones insti-

tucionales que también constituye una buena guía para los interesados en las temáticas del libro.

Es indudable que el libro editado por Senkman y Milgram es una gran contribución a la investigación de la relación tripartita entre Iberoamérica, el antifascismo y el Holocausto, no sólo para investigadores y especialistas sobre estos temas, sino también para cualquier lector que desee conocer un panorama amplio de esta problemática o profundizar sobre cualquiera de los temas tratados en los capítulos y artículos de este excelente libro. ●

