

Uma introdução à poesia de Primo Levi

LORENZO MARCHESE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO)

RESUMO

O ensaio compõe uma introdução abrangente à poesia de Primo Levi, entre 1945 e 1987. Na primeira parte, propõe-se a estudar a poesia de Levi como obra de arte autônoma em relação à prosa do autor. Para tal, considera as circunstâncias que motivaram a composição de cada poema, bem como a análise dos temas, da linguagem e das contradições presentes em sua obra poética. A partir de considerações dedicadas à datação controversa de determinados poemas dos anos 1970, o estudo sugere uma distinção entre dois períodos da poética de Levi: de 1945 a 1975 (ano de publicação de *A taberna de Bremen*) e de 1978 a 1987. Em seguida, põe sob foco as formas peculiares de citação e tradução presentes nos versos. O artigo conclui com um percurso temático sobre um aspecto central que perpassa toda a obra poética de Levi: a história de sua relação com Auschwitz.

ABSTRACT

The essay is an overall introduction to Primo Levi's poetry (1945-1987). In the first part, it is proposed to study Levi's poetry as an independent work of art yet taking into account the writing process of each poem and exploring subjects, forms of expressions and contradictions in Levi's poetics. After some remarks about the controversial dating of some poems in the 1970s, it is proposed to separate Levi's poetry into two time periods: from 1945 to 1975 (release date of the book *L'osteria di Berma*) and from 1978 to 1987. The essay contains a close reading of the peculiar modes of quoting and translating in Levi's poetry. A thematic itinerary about one of the strongest issues in Levi's poetry across four decades (his evolving relation with the lager experience) concludes the article.

PALAVRAS-CHAVE

Primo Levi; poesia; Auschwitz.

KEYWORDS

Primo Levi; poetry; Auschwitz

Uma introdução à poesia de Primo Levi

LORENZO MARCHESE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO)

Darkness
above all things
the Sun
makes
rise

(Geoffrey Hill, *A prayer to the Sun*, 1968)

1. Levi poeta: história de um mal-entendido

Primo Levi foi testemunha, narrador, ensaísta, divulgador científico e tradutor; e, por toda sua vida adulta foi, também, poeta. À parte o poema juvenil *Crescenzago*, datado de fevereiro de 1943¹, Levi iniciou sua atividade poética pouco depois de retornar de Auschwitz, com a escrita, em dezembro de 1945, da poesia “Buna”. A partir daquele momento, compôs vinte e sete poemas até a publicação da antologia *A taberna de Bremen* (*L'osteria di Brema*), lançada em 1975 pela editora All'insegna del pesce d'oro, de Vanni Scheiwiller, precedida por um opúsculo não comercial de 1970, distribuído entre amigos e familiares. Deste último volume, Levi optou por excluir um poema dedicado à esposa (“11 febbraio 1946”), posteriormente reintegrado a sua segunda coletânea poética, *A uma hora incerta* (*Ad ora incerta*), publicada pela Editora Garzanti em 1984. Tal coletânea reuniu tanto os poemas já presentes em *A taberna de Bremen* — cuja publicação, para grande desprazer de Levi, não obteve repercussão —, como também trinta e quatro novos, em sua maioria já divulgados em jornais, sobretudo em *La Stampa*, e em várias revistas, além de dez traduções livres de Heinrich Heine e de um autor escocês anônimo do século XVII². Após a morte de Levi, em 1987, mais vinte poemas foram reunidos e publicados, muitos deles previamente editados, em sua maior parte, em *La Stampa*. Tais composições foram incluídas no segundo volume das *Obras*, editadas pela Einaudi em 1988, sob o título de *Outras poesias* (*Altre poesie*) e, posteriormente, nas edições das *Obras completas*, organizadas por Marco Belpoliti, com o título descritivo e não autoral

1. Trata-se de uma poesia que, de qualquer forma, se encontra na abertura das duas coletâneas poéticas publicadas por Levi em vida (*A taberna de Bremen* e *A uma hora incerta*) e que, apesar de certas escolhas compositivas juvenis que jamais foram retomadas (como as formas fechadas e a rima), já apresenta um sistema rico de imitações e interpolações de modelos literários — sistema este que se tornará sistemático nas poesias posteriores. Sobre as citações em *Crescenzago*, consulte-se a aula de Domenico Scarpa (2019), em particular a partir do tempo 2:32:00.

2. A tradução e seleção de poemas de Primo Levi, feitas por Maurício Santana Dias, no volume *Mil sóis* (2019), contém poesias incluídas em *A taberna de Bremen*, além de outras selecionadas (NT).

de *Outros versos* (*Altri versi*), publicadas em dois volumes pela Editora Einaudi em 1997 e reeditadas e ampliadas em três volumes entre 2016 e 2018³.

Da produção poética de Primo Levi lê-se usualmente dois exemplares célebres, “Shemá” e “Levantar-se” (“Alzarsi”), utilizados como epígrafes de seus primeiros dois grandes trabalhos em prosa, *É isto um homem?* (lançado em 1947 e reeditado, pela Einaudi, em 1958) e *A trégua* (1963). Além desses, são lembrados outros poucos poemas que aludem à experiência nos campos de concentração, bem como algumas composições mais acessíveis e comunicáveis dos anos 1970 e 1980, dedicadas a animais, plantas e personagens históricos (como “Huayna Capac”, “Agave”, “O elefante” e “Aracne”). O que ainda parece faltar é uma interpretação da poesia de Levi como sistema expressivo coerente e estratificado, que leve em conta sua produção relativamente reduzida, mas nunca interrompida: oitenta e duas poesias (excluídas as traduções) ao longo de mais de quarenta anos, com intervalos consideráveis entre uma e outra — o caso mais extremo sendo o hiato de seis anos entre “O canto do corvo II” (“Il canto del corvo II”), de 1953, e “Eram cem” (“Erano cento”), de 1959.

É, com efeito, verdade que a poesia de Primo Levi, geral e precisamente valorizada pelo público leitor devido à sua aparente simplicidade, não suscitou, em um primeiro momento, interesse por parte dos especialistas italianos em poesia contemporânea, embora se registrem algumas exceções de relevo na década de 1980 (como Giovanni Raboni, Franco Fortini e Cesare Segre). A indiferença generalizada em relação a Levi poeta — paralela à que se manifestava face a Levi escritor *in toto* (que persistiu até, pelo menos, aos primeiros anos da década de 1980, tanto em Itália como no estrangeiro, apenas dissipada com sucesso da tradução inglesa de *O Sistema Periódico*, publicada pela Schocken Books em 1984) — foi mitigada por leituras notáveis realizadas mais recentemente em Itália por autores como Acocella (2009), Febraro (2011) e Zinato (2015). Estes estudos, entre outros componentes de uma bibliografia que se tornou hoje virtualmente impossível de abarcar em sua totalidade, revelaram, mediante amostragens e metodologias diversas, os aspectos mais enigmáticos de uma poesia que, literal e desarmante na sua aparência, à partida não pareceria suscetível de análises aprofundadas.

Um equívoco comum é considerar a poesia de Levi como um bloco homogêneo, no qual os mesmos temas, linguagens e formas de expressão se repetiriam inalterados ao longo de quarenta anos. No entanto, ninguém julgaria razoável afirmar que o Eugenio Montale⁴ de *Ossi di seppia* (1925) é o mesmo de *Satura* (1971), ou que

3. As citações neste ensaio foram retiradas de *Primo Levi, Opere complete*, organizadas por Marco Belpoliti, vol. I-III, Einaudi, Torino, 2016-2018; e são indicadas no texto, seguidas pelo número do volume e da página. Sou grato a Alberto Cavaglion e Domenico Scarpa pelas sugestões e críticas durante a redação.

4. Eugenio Montale (1896-1981), nascido em Gênova, foi um dos principais poetas italianos, no século XX. Foi também escritor e consagrado tradutor de Shakespeare, Joyce, Melville e Eugene O'Neill. Seu mais importante livro de poesias - *Ossi di Sepia* - foi publicado em 1925. Tal ocorreu no Brasil em 2002, e com tradução de Renato Xavier, pela editora Companhia das Letras. Intelectual antifascista, Montale vinculou-se, em 1945, ao Partido da Ação, ao qual Primo Levi foi também ligado, e em 1967 foi nomeado Senador Vitalício da República Italiana. Foi laureado, em 1975, com o Prêmio Nobel de Literatura (NT).

Sirio (1929) e *Viaggio d'inverno* (1971), de Attilio Bertolucci⁵, deveriam ser avaliados da mesma maneira. Parece-me que com Levi as leituras tendem a ser mais apressadas. Esse equívoco interpretativo — a aplicação das mesmas lentes críticas a textos escritos com décadas de diferença entre si — é facilitado pelo fato de que, geralmente, lemos sua poesia a partir do volume *Ad ora incerta* (*A uma hora incerta*), que reúne toda sua produção poética até 1984⁶. O efeito involuntário desse enquadramento é um encurtamento da perspectiva do leitor, que não leva em conta as diferentes circunstâncias biográficas e literárias nas quais Levi se encontrava ao compor, por exemplo, “Pôr do sol em Fòssoli” (“Il tramonto di Fòssoli”), a 17 de fevereiro de 1946, “Huayna Capac”, a 8 de dezembro de 1978 e “Um rato” (“Un topo”), a 15 de janeiro de 1983.

Tais diferenças, no entanto, são substanciais — e é o próprio Levi quem nos convida a percebê-las, ao datar meticulosamente cada um de seus poemas. Como observou Marco Belpoliti nas “Notas ao texto” de *Ad ora incerta*, tal escolha representa “um elemento muito importante, ditado por um desejo de precisão, mas, sobretudo, pela vontade de imprimir um estigma temporal ao seu trabalho poético e de vinculá-lo a eventos de sua própria história” (II: 1816).

Cada poesia de Primo Levi traz, ao final, uma indicação do momento em que foi composta (no caso das poesias escritas até 1975, poucas das quais foram publicadas diretamente na imprensa) ou do momento em que foi publicada (para aquelas posteriores a 1975, que em sua maioria saíram originalmente nos jornais). Um gesto semelhante une duas características que raramente coexistem: o vínculo, ainda que sutil, entre autobiografia e produção poética — especialmente até a década de 1970 (cf. Rosato, 1997) —, inseparável do relato do retorno difícil à normalidade após Auschwitz; e a manifestação esporádica de uma inspiração irregular e desigual, embora nunca interrompida (de 1978 em diante, quando seus poemas começam a aparecer regularmente na imprensa, a circunstância do momento muitas vezes prevalece sobre a expressão mais pessoal). O próprio Levi enfatiza o caráter episódico de sua poesia na introdução a *A uma hora incerta*, ao mesmo tempo em que dissimula a falta de precisão das datas.

De fato, em pelo menos um caso conhecido, Levi alterou a data de composição de seus versos. No intercâmbio epistolar entre Levi e Vanni Scheiwiller, anterior à publicação de *A taberna de Bremen* (arquivado no Centro Apice de Milão)⁷, Levi envia, além das vinte e três poesias da *plaque* de 1970 (de “Crescenzago” a “Lilít”), outras

5. Attilio Bertolucci (1911), nascido próximo à cidade de Parma, além de escritor e tradutor, foi considerado o principal poeta italiano da geração posterior a Eugenio Montale. Seu livro mais conhecido, *Sirio*, foi publicado em 1929. Em 1951, foi agraciado pelo prestigioso Prêmio Villareggio, um dos mais importantes da Itália. Três de seus poemas — “O segredo”; “Abril terminando” e “Deixo” —, traduzidos por Silvano Pelesco, foram publicados na revista *Poesia Sempre* (Ano 3; # 6, 2/1995), da Biblioteca Nacional brasileira (NT).

6. Há duas edições em português de poemas que compõem *Ad ora incerta*: Levi, 2019 (brasileira) e Levi, 2024 (portuguesa e completa) (NT).

7. Permito-me remeter a Marchese (2016). No Apêndice, está reproduzida a troca de cartas com o editor.

quatro: “No princípio” (“Nel principio”), “Via Cigna”, “As estrelas negras” (“Le stelle nere”) e “Despedida” (“Congedo”). Na nota em rodapé de “As estrelas negras”, *Ad ora incerta*, Levi faz referência a um artigo publicado na revista *Scientific American* de dezembro de 1974⁸, mas data sua poesia como tendo sido escrita em 30 de novembro de 1974. Na mesma troca epistolar com Scheiwiller, Levi esclarece que “As estrelas negras” foi escrita após “Despedida”, a última poesia de *A taberna de Bremen*, datada de 28 de dezembro de 1974. No entanto, optou por antecipar a data de “As estrelas negras” para garantir que “Despedida” permanecesse como o poema final da coletânea. Essa decisão leva a uma questão capciosa, mas pertinente: por que Levi não simplesmente retrodatou o poema para um dia qualquer de dezembro, antes do dia 28, evitando assim qualquer contradição? Queria chamar atenção para a incongruência e enfatizar que seu pequeno cancionário não deve ser lido como uma *tranche de vie* ou um caderno sentimental, mas sim como livro de poesia cuidadosamente estruturado — ao contrário da *plaquette*, que não apresentava sinais de tanta acurácia. Ainda que a hipótese de um erro na data de “Le stelle nere” seja plausível e mais econômica, a incongruência permite-nos ampliar o raciocínio: se Levi, ao menos em um caso do qual temos prova, alterou intencionalmente a data de um poema, isso sugere que as demais datas de *Ad ora incerta* não devem ser interpretadas literalmente. Elas obedecem a um princípio organizativo sutil, porém existente, evidenciando que Levi concebia suas poesias como partes integrantes de um livro, dotado de estrutura e progressão interna. Nada impede, em princípio, que outras datas em *Ad ora incerta* também não correspondam exatamente ao momento de composição lírica.

Encerrado esse parêntese, minha proposta teórica, tendo em conta os estudos críticos anteriores, diz respeito sobretudo à necessidade de historicizar a poesia de Levi e estabelecer bases para uma leitura integral de sua obra. Seria necessário, para tal, levar em conta ao menos alguns princípios gerais e dados essenciais sobre a história editorial do autor, como forma de orientação no âmbito da produção de Levi, dividindo-a em dois períodos distintos:

1. **Primeira fase:** dos primórdios à publicação de *A taberna de Bremen* (1945-1975)
2. **Segunda fase:** de 1975 a 1987 (incluindo a publicação de *A uma hora incerta*, pela Editora Garzanti, em 1984)

Essa divisão, naturalmente, é simplificadora. Isolemos o primeiro período: entre as poesias “concisas e sanguinárias” (como vêm definidas em a *Tabela Periódica*), que vão de dezembro de 1945 (“Buna”) a agosto de 1953 (“O canto do corvo (II)”, e os escritos entre 1959 (“Eram cem”) e 1974 (“As estrelas negras” e “Despedida”). Tais diferenças derivam menos de uma evolução estilística do que de mudanças de contexto. Não poderia ser diferente: os poemas escritos até “Avigliana” (datado de 28 de junho de 1946) refletem a proximidade temporal da experiência no campo de concentração e as circunstâncias pessoais extremamente difíceis que Levi vivia naquele período. O

8. Thorne, 1974. Como foi traduzido para o italiano em abril de 1975 para *Le Scienze*, XIV, viii, 80, pode-se deduzir que Levi o tenha lido diretamente em inglês.

capítulo “Cromo” em a *Tabela periódica* é, a esse respeito, uma chave essencial para interpretar Levi através de sua própria obra. Não parece ser um acaso que Levi tenha insistido com Scheiwiller para publicar *A taberna de Bremen* —coletânea repleta de passagens enigmáticas, na ausência de explicações autobiográficas — logo após a *Tabela periódica*.

Não raro, os poemas surgem aglomerados, seja em resposta a eventos históricos (“Per Adolf Eichmann” e “A última epifania”, datados de 20 de julho e 20 de novembro de 1960, respectivamente, logo após a captura de Eichmann pelo Mossad em Buenos Aires, em 11 de maio de 1960), seja em decorrência de leituras (o filão astronômico de três poemas inspirados na leitura da revista *Scientific American*). Esses agrupamentos temáticos oferecem ao leitor pequenas sequências coesas. Além disso, como já mencionado, períodos de (relativamente) intensa produtividade alternam-se com anos de silêncio, tornando ainda mais complexa a análise de sua obra poética.

Para o segundo período, no qual, em comparação com o primeiro, a produção poética aparece mais abundante e mais homogênea em seu caráter divulgativo e circunstancial (com poucas exceções significativas que verificarei ao longo deste breve escrito), pode-se fazer um discurso semelhante. Na verdade, a data inicial que indiquei, 1975, tem uma função meramente esquemática: deveria ser deslocada para 23 de maio de 1978, data da publicação de *Plínio* no jornal *La Stampa* (obra que, por sua vez, inaugura um microciclo histórico que inclui *A menina de Pompeia* e *Huayna Capac*).

Dentro desse conjunto heterogêneo, é possível identificar uma série precisa de temas biográficos (a experiência no campo de concentração, a necessidade de encontrar uma companheira e um propósito ao retornar da guerra, a imobilidade e a chegada da velhice), iconografias (as descobertas astronômicas dos anos 1970, a zoologia, a botânica), personagens (extraídos da história recente, da tradição científico-literária italiana, da Bíblia) e linguagens (a apóstrofe, o discurso disfarçado na primeira pessoa, a advertência ética aos leitores). É impossível descrevê-los todos aqui: seria necessária uma história completa da poesia de Levi, na qual, dentro dos dois períodos, fosse possível catalogar os estímulos e as circunstâncias, conforme o desejo expresso por Franco Fortini (1990: 148-151), um dos primeiros críticos da poesia de Levi⁹. Limiteme a identificar um único eixo temático: o autobiográfico, relativo à percepção da experiência no campo de concentração ao longo das décadas, traçando em paralelo uma cronologia que vai desde as primeiras obras até a composição de *Os Afogados e os Sobreviventes*.

Antes de iniciar, considero útil desfazer um equívoco relativo à clareza da poesia de Levi, um aspecto inseparável do caráter desatualizado frequentemente atribuído (não no sentido positivo) à sua produção poética.

Os poemas de Levi transmitem a qualquer leitor com algum conhecimento de poesia moderna uma curiosa sensação de anacronismo: não se assemelham a nenhuma corrente da poesia italiana entre as décadas de 1940 e 1980 (nem mesmo àquelas com

9. Franco Fortini (1990), *L'opera in versi*, publicado pela primeira vez em Levi, 1984:148-151.

as quais, aparentemente, mantém maior proximidade, como a poesia neorrealista). O motivo é que seus versos são simples, extremamente comunicativos, às vezes abertamente didáticos e, na maioria das vezes, parecem, para um leitor moderno, acostumado à ideia da poesia como linguagem da obscuridade, da hiperdensidade semântica e da inconsciência (segundo a concepção comum do gênero, o poeta é “falado” e muitas vezes não sabe exatamente o que escreve), muito superficiais e mal escritas.

O próprio Levi, na nota introdutória de *Ad ora incerta*, declara sua substancial estranheza em relação à poesia contemporânea: “conheço pouco as teorias da poética, leio pouca poesia de outros autores, não acredito na sacralidade da arte e tampouco considero que esses meus versos sejam excelentes” (Levi, 1997: 517). No entanto, se a poesia de Levi é parcialmente anacrônica, isso não significa que careça de densidade de significado ou de interesse para especialistas em poesia contemporânea, admiradores da prosa de Levi e leitores em geral.

Para compreender isso, é necessário que algumas considerações históricas sejam feitas, sempre tendo em mente que Levi é um poeta pré-moderno em sua linguagem e estilo: não há uma disparidade evidente entre o que o poeta comunica diretamente e aquilo que apenas evoca ou sugere indiretamente. Como Levi ressalta na introdução ao poema *Fuga da morte*, de Paul Celan, ao falar sobre poesia, “escrever é transmitir” (Levi, 2016, II: 211)¹⁰, e é preciso tornar a mensagem o mais clara possível para os leitores. Cabe a nós identificar as muitas sombras que, inevitavelmente, uma luz tão intensa projeta¹¹.

2. A primeira fase: 1945-1975

Na primeira fase, a poesia de Levi é uma atividade esporádica e restrita, coerente com a escassez de sua produção em prosa até o final dos anos cinquenta: poucos poemas, não ocasionais e publicados quase exclusivamente em livro. A atividade reflete a experiência no campo de concentração e a difícil tentativa de retornar à vida cotidiana, encontrar um trabalho e uma companheira para a vida: alguns poemas falam de forma cifrada sobre o amor por sua esposa, Lucia Morpurgo, a quem *A uma hora incerta* é dedicado (um fato único: nas obras de Levi não há dedicatórias). Trata-se, portanto, de uma poesia fortemente autobiográfica e também trágica, dadas as circunstâncias da vida de Levi no imediato pós-guerra. Faltam os traços cômicos, as passagens divulgativas, os discursos comedidos e circunstanciais que povoam a segunda fase da poesia de Levi. Nos últimos dez anos de vida, Levi descreve animais, plantas e personagens históricos com as técnicas da imersão, da antropomorfização e da descrição “de perto”, de maneiras não muito distantes de alguns artigos de *O ofício alheio* (“A girafa do

10. Um estudo sobre a linguagem poética de Levi, com foco na clareza da linguagem, pode ser encontrado em Matt, 2000: 193-217.

11. Sobre a coexistência de clareza e obscuridade, o ensaio fundamental continua sendo o de Domenico Scarpa (1997).

zoológico”, “A gaivota de Chivasso”). Levi escreve poemas baseados em jogos linguísticos (“O primeiro atlas”), reflete sobre seu próprio trabalho (“Um ofício”, “A obra”, “À musa”), narra episódios da ciência e da Bíblia em um mecanismo de entretenimento inteligente e limitado (“Casa Galvani”, “Sansão”, “Dalila”), enfim, escreve com uma clareza que naturalmente se traduz em passatempo pedagógico. Já no imediato pós-guerra, nada disso, ou quase nada, esteve presente.

Entre 1945 e 1975, Levi se expressa quase sempre na primeira pessoa, sem muitos distanciamentos, em uma perspectiva tão pessoal que pode, por vezes, parecer obscura não pela densidade da linguagem ou complexidade do estilo, mas pela falta de explicitação das referências e dos dados da realidade. No poema “25 de fevereiro de 1944”, não há referências à destinatária (Vanda Maestro, companheira durante a luta partigiana e a prisão no campo italiano de Fòssoli, e para sempre não retornada de Birkenau), tornando difícil compreender as implicações biográficas da desolação expressa por Levi. As biografias de Carole Angier (Angier, 2002) e Ian Thomson (Thomson, 2003)¹² ajudam a esclarecer esse aspecto e, de fato, continuam sendo os textos críticos que mais amplamente abordam a poesia de Levi – embora os resultados nem sempre entusiasmam, ao reduzirem a uma correspondência biunívoca poemas e momentos da biografia (sobretudo a de Angier).

Tomemos como exemplo o poema mais célebre de Levi, aquele que estamos acostumados a pensar que não necessita de apresentações ou comentários:

Vós que viveis seguros
Em vossas casas aquecidas
Vós que, achais voltando à noite,
Comida quente e rostos amigos:

Considerai se isto é um homem
Que trabalha na lama
Que não conhece a paz
Que luta por um naco de pão
Que morre por um sim ou um não.
Considerai se isto é uma mulher
Sem cabelos e sem nome
Sem mais força de recordar
Vazios os olhos e frio o ventre
Como uma rã no inverno.

Meditai que isto aconteceu:
Vos comando estas palavras.

.....

12. Uma exceção significativa é o já citado estudo de Febraro (2011).

Gravai-as em vossos corações
Estando em casa, caminhando na rua,
Deitando, levantando:
Repeti-las a vossos filhos.
Ou que vossa casa se desfaça,
A doença vos impeça,
Vossa prole desvie o rosto de vós¹³.

É difícil perceber, devido ao vínculo indissociável com *É isto um homem?* e com o discurso sobre os campos nazistas, mas em *Shemà* não há uma referência concreta sequer a Auschwitz: não há nada que, supondo um leitor completamente ignorante da obra de Levi, remeta explicitamente ao campo de concentração. Auschwitz é a atmosfera em que os personagens estão imersos, próxima demais para ser focada: é o pano de fundo de uma “interpretação blasfema de uma oração iídiche” (Levi, 2018, III: 298), conforme palavras do próprio Levi, que deliberadamente inverte a forma original do salmo. Esse, de fato, era o título da poesia em sua primeira publicação no semanário *L'amico del popolo*, em 31 de maio de 1947, juntamente com o quinto capítulo conclusivo de *É isto um homem?* (Scarpa, 2016). Trata-se de uma maldição bíblica dirigida a todos aqueles que não viveram essa experiência (em primeiro lugar, os alemães) (Mengoni, 2017: 415-495), com o objetivo de enfatizar a obrigação moral da escuta, sem a qual não se pode definir alguém como um ser humano. Aliás, segundo uma avaliação muito posterior, em uma entrevista televisiva de 1984 com Lucia Borgia, Levi afirma claramente que o título *É isto um homem?*, extraído de um verso do poema, “alude não apenas ao prisioneiro, mas também ao seu carcereiro” (Levi, 2018, III: 537). Mesmo quando Levi faz os animais falarem nos poemas de *A Taberna de Bremen*, ele coloca o discurso entre aspas, observando a cena “de fora”, e não se propõe a personificá-los segundo o procedimento habitual da mimese animalística em primeira pessoa da “segunda fase” (a primeira ocorrência desse procedimento é “Aracne”, de 29 de outubro de 1981). No poema “O canto do corvo (I)”, de 1946, Levi não se vale do corvo para descrever seus comportamentos em tom científico, mas o utiliza como uma alegoria maligna e, por meio do uso das aspas e do discurso direto, deixa claro que não se está identificando com ele. Mesmo esse poema, que à primeira vista poderia parecer um exercício mimético, está enraizado em uma primeira pessoa que coincide com o autor e é distinta do animal. O corvo é um adversário: ele foi interpretado como uma alegoria da depressão que Levi enfrentou por muito tempo, e essa hipótese parece convincente, sobretudo ao constatarmos que o único outro poema “em dois tempos” de Levi, “Xadrez” (I e II), trata da mesma forma um inimigo obscuro e invencível (um adversário no xadrez, precisamente), que não se consegue derrotar.

13. Tradução de Maurício Santana Dias (Levi, 2019: 25) [NT].

O canto do corvo (I)

Eu cheguei de muito longe
 Para trazer a má notícia.
 Passei por cima da montanha,
 Atravessei a nuvem baixa,
 [...]
 Para trazer-lhe a terrível nova
 Que lhe tire a alegria do sono,
 Que lhe corrompa o pão e o vinho,
 Que se assente à noite em seu coração.”
 Assim cantava torpe dançando,
 Atrás da vidraça, sobre a neve.
 Ao se calar, olhou maligno,
 Riscou com o bico o solo em cruz
 E estendeu as asas negras¹⁴.

A transformação do estilo de Levi, de trágico e exclusivo para cômico e circunstancial, pode parecer menos surpreendente se considerarmos que, a partir de “Plínio” (publicado em 23 de maio de 1978: três anos após o lançamento de *A Taberna de Bremen*), seus poemas passaram a aparecer regularmente em jornais antes de ser reunidos em volume, e não mais de modo esporádico, tal como ocorreu com “Shemá” (“Salmo” na publicação em revista) e “Buna” (publicado inicialmente com o título ilustrativo “Buna Lager”, no semanário *L'amico del popolo*, de 26 de junho de 1946, com pequenas diferenças na diagramação das estrofes)¹⁵.

Por tal motivo, sua produção torna-se plural, desordenada, muito menos vinculada ao desespero autobiográfico da poesia composta até 1975. Nos versos escritos até a década de 1970, pelo contrário, predominam tons sombrios, figuras e paisagens descoloridas (a imagem do sol poente, indicando o fim da esperança, do amor, da vida, é recorrente), pesadelos e fragmentos ardentes da experiência vivida diretamente no Lager.

Quando, nos poemas, se refere a Auschwitz, Levi quase nunca fala no passado, como se aquela experiência não quisesse se afastar de modo completo. Em uma ocasião, adota — de maneira única em toda a sua obra — uma tonalidade alucinatória para descrever uma situação de extremo realismo. Refiro-me a “Buna”, o primeiro poema a ser composto posteriormente ao retorno de Levi a Turim — se, naturalmente, aceitarmos como válida a datação registrada pelo autor no volume *A taberna de Bremen*, que antecede em seis meses a data de publicação da primeira versão no semanário *L'amico del popolo*.

14. Tradução de Maurício Santana Dias (Levi, 2019: 23) (NT).

15. Para uma explicação detalhada, ver: Scarpa, 2016.

A “clivagem memorial”¹⁶ mencionada a propósito de É isto um homem? — isto é, a perspectiva alterada pela oscilação entre o presente narrativo do Lager e o presente “de paz” posterior, a partir do qual o narrador relata os fatos — já se manifesta de forma evidente aqui. A atmosfera é deliberadamente distorcida, como testemunha a mensagem infernal e solene propagada pelas sirenes:

Buna

Pés chagados e terra amaldiçoada,
Longa é a fila nas manhãs cinzentas.
Fuma a Buna das chaminés milhentas,
Um dia como todos os dias nos aguarda.
Terríveis na madrugada as sirenes:
“Vós, multidões de rostos consumidos,
Sobre o horror monótono da lama
Nasceu um outro dia de dor”.

Companheiro, exausto te vejo no coração,
Leio os teus olhos, companheiro em sofrimento.
Tens dentro do teu peito frio fome e nada
Rasgaste por dentro o último valimento.
Companheiro cinzento, foste um homem forte,
Uma mulher caminhava a teu flanco.
Companheiro vazio, que já não tens mais nome,
Homem abandonado que já não tens mais pranto,
Tão pobre que já não tens mais dor,
Tão cansado que já não tens mais pavor,
Homem abatido que foste um homem forte:
Se ainda nos encontrarmos ainda, um frente ao outro,
Lá em cima no doce mundo sob o sol,
Com que rosto nos vamos encarar?¹⁷

Nesta poesia, já estão presentes alguns dos traços que caracterizam toda a primeira fase da poesia de Levi. O tom autobiográfico e angustiado é evidente, fazendo o poeta falar como se ainda estivesse imerso em Auschwitz, sem esperança de sobreviver. O verso “Se ainda nos encontrássemos frente a frente...” reflete a “hipótese

.....

16. “Clivagem é o nome dado a um tipo de fratura que pode ocorrer na interface entre materiais diferentes. Aqui não se trata de materiais, mas de tempos. Chamado a conectar presente e passado – aquele passado –, o discurso está sujeito a uma tensão completamente incomum: por isso se fissura, corre o risco de ceder, de se desfazer” (Barenghi, 2013: 182).

17. Tradução de Rui Miguel Ribeiro (Levi, 2024: 13) [NT].

risível” dos prisioneiros (Levi 2016, I: 46), que em É isto um homem? sonham no Lager em escapar e retornar às suas casas.

No entanto, o período hipotético da irrealidade em “Buna” torna-se ainda mais perturbador pelo fato de que Levi, já reinserido na vida civil, se expressa como se a realidade cotidiana fosse uma fantasia irrealizável, pertencente ao passado, e o Lager a única verdade tangível – um núcleo que será desenvolvido na última página de uma obra posterior, *A trégua* (Levi, 1997). Além disso, há certa falta de referências: excetuando a menção à Buna, como saber onde estamos? Na versão publicada no jornal, de fato, havia um título ilustrativo, “Buna Lager”.

A supressão desses referenciais favorece um desabafo lírico, repleto de repetições enfáticas (“companheiro”, “tão”), desesperado e bastante abstrato. Esse conjunto de características leva a questionar a visão amplamente aceita da poesia de Levi como clara, didática e comunicativa, em bloco. Por certo, ela também o é, especialmente na segunda fase, mas não sempre: os poemas de *A taberna de Bremen* convidam o leitor a repensar a relação de Levi com a obscuridade, um dos temas recorrentes nos estudos críticos sobre sua obra.

O que o escritor rejeita de modo cabal não é a complexidade em si, mas sim a inacessibilidade gratuita e autossuficiente do jogo verbal e da linguagem sacerdotal, usada politicamente para rebaixar o leitor a uma posição de inferioridade. Isso, contudo, não significa que Levi defenda um estilo didático ou que rejeite totalmente a dificuldade expressiva: um exemplo disso é o paralelo que ele mesmo sugere com o poeta de língua alemã Paul Celan. Pelo menos até certo ponto, na verdade, não há uma oposição declarada entre os dois poetas: pelo contrário, Levi expressa proximidade e uma afinidade subterrânea com o primeiro Celan.

No artigo “Da escrita obscura”, publicado em 11 de dezembro de 1976 no jornal *La Stampa*, Levi fala com admiração sobre o poema “Fuga da morte”, de Celan, referindo-se a sua “crua lucidez”, uma estima que, no entanto, não estende à última fase do poeta, julgada incompreensível¹⁸:

“A obscuridade de Celan não é desprezo pelo leitor nem insuficiência expressiva ou abandono preguiçoso aos fluxos do inconsciente: é verdadeiramente um reflexo da escuridão de seu destino e de sua geração, e vai crescendo cada vez mais em torno do leitor, apertando-o como num torno de ferro e de gelo (...)”¹⁹.

Para enfatizar a proximidade, no prefácio introdutório à mesma poesia, incluída na antologia pessoal *A busca das raízes* (*La ricerca delle radici*, 1981), Levi acrescenta a nota a seguir transcrita, com argumentos que ele mesmo utilizou a propósito de sua própria poesia, no prefácio a *A uma hora incerta* (tais como a necessidade fisioló-

18. O ensaio “Da escrita obscura” foi posteriormente incluído no livro *L'altrui mestiere* (Levi, 1985) e na edição brasileira em *O ofício alheio* (Levi, 2016a) [NT].

19. Tradução de Sílvia Massimini Felix (Levi, 2016a: 59) [NT].

gica; o desabafo pessoal, possivelmente incompreensível fora de um círculo restrito; “Fuga da morte” carregada dentro de si como “um enxerto”):

“Escrever é transmitir; mas o que dizer se a mensagem estiver cifrada e ninguém conhecer a chave? Pode-se responder que transmitir aquela determinada mensagem, e daquela forma específica, era necessário ao autor, mesmo que inútil para o resto do mundo. Penso que este seja o caso de Paul Celan, poeta judeu alemão, sobre cujos ombros se acumulou peso sobre peso, dor sobre dor, até seu suicídio aos cinquenta anos de idade, em 1970. Consegui penetrar o significado de poucos de seus poemas; exceção feita a esta “Fuga da morte”. Leio que Celan a repudiou, não a considerava sua poesia mais representativa; não me importa, eu a carrego dentro de mim como um enxerto” (Levi, 2016, II: 211).

Nessa perspectiva, a linguagem poética da primeira fase de Levi pode ser lida, sob muitos aspectos como uma comunicação “privada”: ao refletir sobre os limites da transmissão de uma dor pessoal, em um discurso sobre Celan, Levi comenta, de maneira oblíqua, seu próprio modo de escrever versos. Em “Despedida”, poema que encerra *A taberna de Bremen*, Levi nos indica, com discreta autoironia, que os versos que acabamos de ler são *nebbich*, ou seja, em iídiche, “tolos”, e também “feitos para serem lidos por cinco ou sete leitores”. A minimização não é apenas um artifício retórico, como o dos “vinte e cinco leitores” manzonianos²⁰, mas esconde a intenção de indicar aos leitores um modo correto de leitura de versos que não são tão lineares e fáceis de entender no contexto dos anos 1970 – época em que o leitor comum não dispunha da relativa abundância de informações sobre Levi que hoje temos.

Dois elementos caracterizam essa fase do estilo poético de Levi, além das constantes já identificadas – a peculiar obscuridade, o tom trágico, a concentração autobiográfica. Em primeiro lugar, um recurso significativo às citações literárias, utilizadas sempre para intensificar os tons sombrios do conjunto. Os *dantismos*: nos versos finais de “Buna”, há uma referência oblíqua a Dante (*Inferno* VI, vv. 88-90), e ao episódio do guloso Ciaccio, que não serve para criar uma cortina grotesca ao redor do evento, nem tem funções irônicas: trata-se, na verdade, de um reforço trágico, que exacerba, por contraste, a atmosfera “infernai” do ambiente (Ciaccio, pecador da gula, contraposto aos deportados que morrem de fome). Nos primeiros anos, há um uso frequente das citações nesse sentido; em “25 de fevereiro de 1944”, a destinatária está “desfeita” pela morte, como em *Inferno*, III, v. 57; em “Canto do corvo (II)”, a referência a T. S. Eliot em “The Hollow Men” (“Os homens ocos”) aparece no verso “Non con un urto, ma con un silenzio” (“Não com um estrondo, mas com um silêncio”). Se tomarmos o poema “Pôr do sol em Fòssoli”, encontramos o “Carmen V” de Catulo, empregado da seguinte forma:

.....

20. Alessandro Manzoni (1785-1873), uma das maiores glórias literárias italianas, em seu principal livro *Os noivos* (*Promessi sposi*), de 1827, referia-se a seus leitores usando a expressão “os meus vinte e cinco leitores” [NT].

Eu sei o que quer dizer não voltar.
 Através do arame farpado
 Eu vi o sol declinar e morrer;
 Senti as palavras do velho poeta
 dilacerar minha carne
 As palavras do velho poeta
 A lacerar minha carne:
 “Possam os sóis decair e voltar:
 Para nós, quando a breve luz se apaga,
 Há que dormir uma noite infinita²¹.

A imagem do sol poente, presente em vários poemas (“25 de fevereiro de 1944”, “Chegada”, “Eram cem”), é uma figura recorrente e de conotação negativa. Apenas uma vez aparece como contraste, em “11 fevereiro de 1946”, dedicado à esposa: “Um homem uma mulher sob o sol”. É consequente que esse poema, de tom celebrativo e totalmente centrado na necessidade inexorável da sobrevivência (“Retornei porque tu estavas lá”), não figure em *A taberna de Bremen*: pareceria uma dissonância, contradizendo a mensagem ctônica e desalentada do restante da coletânea, obsessivamente focada em poucos temas, sem espaço para divagações. Mesmo poemas aparentemente descontraídos como *Un altro lunedì* (1946) reiteram essa abordagem: as referências dantescas são numerosas na lista lúdica anunciada pelo alto-falante (da figura de Minos ao verso final, que remete a *Tanto gentile e tanto onesta pare*). Enquanto contribuem para criar uma atmosfera surreal, essas referências também evidenciam uma oscilação perceptível entre euforia e angústia. O jogo da enumeração é contrabalançado pela referência infernal e pela mensagem dos alto-falantes: dois elementos que, na estrutura de *A taberna de Bremen*, remetem imediatamente à atmosfera de “Buna” e criam um notável curto-circuito. A citação, até 1975, é imediatamente reconhecível (as notas de Levi, que indicam as fontes, aparecem apenas em *A uma hora incerta*, frequentemente separada tipograficamente, e de modo solene. Refere-se a um cânone restrito, de fortes ecos pessoais, e funciona como um sinal para identificar a elevação trágica e pessoal da voz. Não por acaso, em poemas mais serenos, melancólicos ou descritivos, como “Avigliana” e “A bruxa”, não há vestígios desse recurso. Na segunda fase da poesia de Levi, as citações continuam a aparecer em grande número, mas passam a se inserir em operações mais fluidas e acessíveis de *mashup* (“Páscoa”) e jogos linguísticos, dando lugar a uma linguagem mais sustentada, expositiva, por vezes exortativa (“Um ofício”), que incorpora raras exclamações idiomáticas em iídiche (“Pio”) e inversões paródicas apenas aparentemente relacionadas ao latim erudito (“Um rato”)²².

21. Tradução de Maurício Santana Dias (Levi, 2019: 31) (NT).

22. O último verso de *Un topo*, “*Prima caritas incipit ab ego*”, que inverte uma frase bíblica tradicional (*Prima caritas incipit a Deo*), retoma alguns versos de Giuseppe Gioacchino Belli, nos quais a subversão do provérbio já estava presente (cf. Cavaglioni e Valabrega, 2018: 554s.).

No entanto, a citação explícita de alguns textos-chave (Dante, Eliot, Coleridge, Catulo, Shakespeare, Villon em “No princípio”) reaparece nos poemas que evocam, mais ou menos diretamente, a memória do campo de concentração, como em “Fuga”, “O sobrevivente”, “Fileira escura”. Quando Levi cita e dá voz a outros, nesses casos seu discurso, de modo contra intuitivo, torna-se mais pessoal, até se tornar insustentável. Quase sempre, nesses poemas, no ápice do discurso, ocorre uma bipartição: na cláusula, onde se atinge normalmente o pico da tensão poética, as citações tomam o espaço, como se Levi tivesse certa relutância em elevar o tom, com palavras próprias. Afinal, não deveria surpreender: o capítulo mais famoso e carregado de *pathos* de É isto um homem? é uma paráfrase (deslocada e intermitente) com comentário de versos alheios – “O canto de Ulisses”.

Algo semelhante, sobre o paradoxo de um discurso íntimo por meio de uma voz alheia, vale para o recurso da tradução, usada em *A taberna de Bremen* como instrumento oblíquo de uma criatividade original. Levi propõe traduções e variações sobre textos de alguns autores (Rilke em *Da R. M. Rilke*, Heine em *Approdo*), afastando-se deliberadamente da letra do texto original, e, no caso de Heine, até invertendo o sentido inicial (*Die Nordsee*), para veicular mensagens desligadas das fontes primárias. Ao contrário das traduções incluídas em *A uma hora incerta*, definidas “como divertimentos, mais do que como obras profissionais”, embora em seu conjunto próximas aos modelos, no primeiro período de sua poesia, Levi mescla escrita própria e textos alheios, criando enxertos originais – um procedimento que, após 1975, retornará apenas nos poemas que remetem às experiências autobiográficas da deportação.

Este é o trecho da lírica de Heine que Levi, presume-se, traduziu:

Feliz o homem que alcançou o porto
e deixou para trás mares e tempestades
e agora senta-se ao calor e ao conforto
na boa taberna da hospedaria de Bremen.
Ah, como o mundo é fascinante e agradável
no reflexo de um bom copo de vinho!
Como é doce este microcosmo instável
que verte o sol em meu coração alterado!
(Heine, 2003: 227s.)²³

Esta, por sua vez, é a versão de Levi, datada de 10 de setembro de 1964. Os elementos principais retornam todos (o sol, a hospedaria de Bremen, a paz, o porto alcançado), mas são invertidos no signo de uma negatividade extrema:

.....

23. Felice l'uomo che ha raggiunto il porto/ e ha lasciato dietro sé mari e tempeste/ e adesso siede al caldo e confortevole/ nella buona taverna dell' Osteria di Berma/ Ah, come il mondo è affascinante e piacevole/ nel riflesso di un buon bicchiere di vino!/ Com'è dolce, questo microcosmo instabile/ che versa il sole nel mio cuore alterato! (Heine, 2003: 227s.) [NT].

Feliz o homem que alcançou o porto,
Que deixa para trás mares e tempestades,
Cujos sonhos estão mortos ou jamais nascidos;
E senta-se e bebe na hospedaria de Bremen,
Junto à lareira, e tem boa paz.
Feliz o homem como uma chama apagada,
Feliz o homem como areia de estuário,
Que depôs a carga e enxugou a fronte
E repousa à margem do caminho.
Não teme, nem espera, nem aguarda,
Mas encara fixamente o sol que se põe.
(Levi 2016, II: 702)²⁴

Não é necessário grande esforço interpretativo para reconhecer nesse homem “feliz” um retrato do *Muselmann*, tal como sintetizado em diversas ocasiões pelo próprio Levi. Tomemos um célebre trecho de *É isto um homem?*, que parece expressar, com argumentação diferente, conceitos semelhantes sobre aqueles que foram aniquilados pelo regime de prisão em Auschwitz:

“a sua vida é curta, mas seu número é imenso; são eles, os “muçulmanos”, os submersos, são eles a força do campo; a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já que se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar “morte” à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la. Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo, escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento” (Levi, 1998: 91)²⁵.

Parece-me, a título marginal, que, em conformidade com o princípio de identificação com os vencidos que preside *A taberna de Bremen*, Levi incluía também a si próprio, no poema “Chegada”, em meio à população submersa. A poesia de Primo Levi revela sua relevância por expressar, com menor densidade estrutural, mas com maior coerência interna e eficácia retórica, a identificação com os mortos nos campos de

24. Felice l'uomo che ha raggiunto il porto,/ Che lascia dietro sé mari e tempeste,/ I cui sogni sono morti o mai nati; /E siede e beve all' L'osteria di Berma/ Presso al camino, ed ha buona pace./ Felice l'uomo come una fiamma spenta,/ Felice l'uomo come sabbia d'estuario, /Che ha deposto il carico e si è tersa la fronte /E riposa al margine del cammino./ Non teme né spera né aspetta,/ Ma guarda fisso il sole che tramonta. (Levi 2016, II: 702) [NT].

25. Tradução de Luigi Del Re, em Levi, 1988: 91 [NT].

concentração, bem como a urgência expressiva que encontrará desenvolvimento nas composições mais bem sucedidas da segunda fase de sua produção poética. Trata-se, em especial, daqueles momentos em que se transita da partilha da condição dos “submersos” para a experiência desconfortável e moralmente inquietante do “salvo”; em que a angústia e a imersão numa atmosfera de morte cedem lugar ao sentimento de culpa — um afeto que emerge já nos primeiros anos da década de 1960 sob a forma de “uma dor nova e mais vasta, antes sepultada e relegada às margens da consciência por outras dores mais urgentes” (Levi, 2016, I: 312).

O poema “Pôr do sol em Fòssoli” inicia-se com uma declaração que soaria insólita dada a forma de raciocínio do Levi prosador: “Eu sei o que quer dizer não voltar”. A identificação com os companheiros que não retornaram é flutuante, mas nunca formulada com tamanha nitidez, nem mesmo em *É isto um homem*, coevo ao poema. Como observa Maria Anna Mariani, a equação entre o eu lírico e os companheiros mortos está presente já no livro de estreia de Levi, mas jamais é levada às suas últimas consequências.

[...] é sua experiência como um potencial submerso, e a experiência de todos os submersos, daqueles que não retornaram para contar, que aqui toma forma. Ao dar voz a esse “nós”, Levi estabelece uma equação entre sua existência e a de seus companheiros mortos e nos mostra o que significava sobreviver, desumanamente e impessoalmente, no campo de concentração (Mariani, 2018: 38).

Para o último Levi, “Eu sei o que quer dizer não voltar” é uma afirmação monstruosa, inaceitável tanto no plano ético quanto no cognitivo. O livro *Os afogados e os sobreviventes* (1986) desenvolve-se a partir da consciência paradoxal de que relatar a experiência do campo de concentração da forma mais completa possível (abordando também o aniquilamento físico e moral, que era um dos objetivos da organização) é viável apenas para aqueles que foram de fato aniquilados. Escrever sobre Auschwitz, na altura dos anos 1980, também se configura como um compromisso dos privilegiados. Levi enfatiza isso em alguns trechos dotados de particular desolação:

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram, precisamente: mas tem sido um discurso “em nome de terceiros”, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar sua morte (Levi, 2004: 73)²⁶.

.....

26. Tradução de Luiz Sérgio Henriques [NT].

3. A segunda fase: 1975-1987

Assim, a poesia de Levi, ainda que possa ser considerada de qualidade desigual pelos leitores contemporâneos, possui mérito incontestável: isola e sintetiza certos temas, permitindo traçar sua evolução de maneira mais simples do que a prosa. Até o final dos anos 1940, Levi se identifica parcialmente com os mortos nos campos de concentração, falando a partir de uma perspectiva que ainda está, em parte, enraizada naquela experiência. Ele narra a tentativa frustrada e árdua de retornar a uma vida normal após ter vivido, pouco tempo antes, um evento traumático – seja de modo direto (“Segunda feira”, “Avigliana”, “Uma outra segunda feira”), seja por meio de metáforas imediatas, como ao descrever um glaciário que dorme um sono inquieto e se vê forçado à imobilidade, sugerindo uma alusão a si mesmo (“Glaciário”). A distância temporal em relação a Auschwitz não coincide com sua total superação: à medida que os anos passam, a identificação se atenua, e, com a distância, emerge o sentimento de culpa por ter sofrido a perseguição e ter sobrevivido. Já em *A Trégua*, é evidente a “natureza insanável da ofensa”. Logo após a libertação de Auschwitz, a urgência de sobreviver dá lugar a um sentimento mais complexo e venenoso:

[...] ninguém pôde mais do que nós acolher a natureza insanável da ofensa, que se espalha como um contágio. É absurdo pensar que a justiça humana possa extingui-la. Ela é uma inexaurível fonte do mal: quebra o corpo e a alma dos esmagados, os destrói e os torna abjetos; recai como infâmia sobre os opressores, perpetua-se como ódio nos sobreviventes, e pulula de mil maneiras, contra a própria vontade de todos, como sede de vingança, como desmoronamento moral, como negação, como fadiga, como renúncia (Levi, 1997: 12-13)²⁷.

Foi nesse período, como descobriu Luzzatto, que Levi evoca pela primeira vez uma analogia com o Velho Marinheiro da balada homônima de Coleridge, ao propor o título *Upon a Painted Ocean* para a edição inglesa de *A Trégua*²⁸. A figura de um sobrevivente condenado a narrar a sua própria história espectral emerge nas páginas autobiográficas de *A Tabela Periódica* e dá título à *A uma hora incerta*. Não é um dado secundário que um autor sobrevivente do Lager se identifique com um homem que condenou os próprios companheiros à morte após ter cometido um crime: trata-se, precisamente, do sintoma de que, cerca de quinze anos após o retorno à casa, sua escrita está passando por uma inflexão evidente. O poema “Eram cem”, datado de 1º de março de 1959, descreve uma situação diversa em relação às poesias “concisas e sanguinolentas” dos anos quarenta. Fantasmas fitam um homem e, pouco a pouco, o cercam (como evidencia o termo “em círculo” no verso final).

27. Tradução de Marco Lucchesi [NT].

28. “Já em 1965, a odisseia do retorno de Auschwitz aparecia para Primo Levi sob a forma de uma navegação (o título italiano inicialmente pensado para *A Trégua* era *Vento alto*), que atribuía ao marinheiro o papel ao mesmo tempo fatídico e fatal de único sobrevivente” (Luzzatto, 2011).

Eram cem homens em armas.
 Quando o sol surgiu no céu,
 Todos deram um passo à frente.
 Horas se passaram, sem som:
 Suas pálpebras não tremiam.
 Quando soaram os sinos,
 Todos deram um passo à frente.
 Assim passou o dia, e foi noite,
 Mas quando no céu floriu a primeira estrela,
 Todos juntos deram um passo à frente.
 “Para trás, fora daqui, fantasmas imundos:
 Retornem à sua velha noite”;
 Mas ninguém respondeu, ao contrário,
 Todos em círculo deram um passo à frente²⁹.

Em relação às poesias anteriores, muda a posição do protagonista diante do ambiente que descreve: cercado pelos homens cujas pálpebras “não piscavam”, ele já não é um deles – não tem sequer o direito de usar a primeira pessoa. Nada sabemos sobre ele, exceto que está cercado e perseguido por fantasmas: portanto, não é um submerso como eles, nem mesmo potencialmente, mas um sobrevivente em todos os aspectos, condenado a pagar a pena de ter sobrevivido pelo resto de sua vida.

Eis que retornam, juntos, os sinais do tom trágico da poesia de Levi: o sol que, ao se pôr, indica a chegada de uma dimensão ctônica e assustadora, a atmosfera sombria e gótica, pelo menos uma ressonância literária reconhecível com facilidade. Por trás das aparições, não está Coleridge, como talvez se poderia esperar, mas a sombra de *Macbeth*: assim como o fantasma de Banquo, assassinado pelos sicários de Macbeth para que este mantivesse o poder, os “cem” possuem um olhar vazio e fixo (“*Thou hast no speculation in those eyes / Which thou dost glare with!*”, Ato III, Cena 4, vv. 95s.)³⁰ e não dirigem palavra ao protagonista do poema, que, por sua vez, reage ecoando as palavras do rei da Escócia (“*Hence, horrible shadow!*”, Ato III, Cena 4, v. 106)³¹. A diferença de contexto na reutilização intertextual é evidente: “imundos” é um *hápax* na poesia de Levi, e a suspeita da citação surge imediatamente para o leitor atento, que sabe que a poesia de Levi pode ser composta e ordenada, mas praticamente nunca é áulica ou livresca. Se pensarmos bem, a comparação sugerida surpreende: o protagonista anônimo de Levi, que podemos con-

29. Tradução de Maurício Santana Dias (Levi, 2019: 44) [NT].

30. A edição utilizada é a clássica *Oxford Edition*, organizada por Craig (1971). “(...) Não há perspicácia nesses olhos com que me fixas o olhar”. Shakespeare, 2016: p. 355 (NR).

31. “(...) Afasta-te, sombra medonha”, idem [NR].

siderar uma projeção autobiográfica do sobrevivente inocente, atormentado pela lembrança dos companheiros mortos, é colocado em paralelo com um assassino³².

Não faltam, também, outros empréstimos: o primeiro verso de “Fuga”, de 12 de janeiro de 1984 (“Roccia e sabbia e non acqua” – “Pedra e areia e nenhuma água”³³) é uma tradução explícita de *The Waste Land*, de Eliot, como já indicado em nota desde a edição de 1984 de *A uma hora incerta*. E, no entanto, como vimos no que diz respeito ao ato de datar os seus poemas, Levi sabe como despistar o leitor: assim como não indicara o rei da Escócia entre as fontes de “Eram cem” e omitira Dante das referências constantes em suas citações, também em “Fuga” não assinala a clara ascendência macbethiana de um homem que, como se revela nos versos finais — por meio de um “desvelamento” já empregado em “Eram cem” —, lava as mãos sujas de sangue, perseguido por uma ameaça obscura.

A pureza almejada em “Fuga”, negada por um misterioso delito que deixou mancha, não pode deixar de evocar a exortação de Lady Macbeth ao marido - “*Go get some water / And wash this filthy witness from your hand*” (Ato II, Cena 2, vv. 47s.)³⁴ -, ou ainda a própria culpa de Lady Macbeth no desfecho da tragédia, quando tenta remover manchas de sangue que não desaparecem, criadas por sua alucinação (Ato V, Cena 1, vv. 21-49).

Levi jamais joga com cartas abertas diante do leitor: mesmo suas notas aos textos, assim como suas traduções, são mais musicais do que filológicas e devem ser recebidas com o benefício da dúvida que é reservado aos grandes escritores — os quais, como se sabe, nunca revelam todas as suas fontes. O essencial é compreender que, quando Levi cita — ainda que omita a referência direta —, ele pretende apresentar ao leitor determinados modelos literários precisos, que servem para reforçar (ou para contradizer) a mensagem explícita de suas palavras “não de segunda ordem”. Se insistimos na intertextualidade de “*Eram cem*”, pode-se entrever — sem muito forçar — uma referência tênue a “A espigadora de Sapri” (1858), de Luigi Mercantini, um célebre canto da unificação italiana, que parece ecoar sobretudo no provérbio do início (“Eram trezentos, eram jovens e fortes / e estão mortos!”), bem como na curiosa semelhança entre as situações: a espigadora observa a morte dos soldados caídos durante a expedição a Sapri, sem poder intervir para salvá-los. Por quanto tempo se pode insistir nesse jogo de retomadas intertextuais, sem incorrer no erro acadêmico de projetar sobre as (supostas) intenções do autor estudado o peso das próprias erudições?

32. *Macbeth* reaparece em algumas passagens importantes da obra de Levi. A mais conhecida está no desfecho do conto “Versamina”, em *Histórias naturais* (1966), publicado originalmente no jornal *Il Giorno* em 8 de agosto de 1965. Para uma primeira abordagem sobre o tema, ver Harrowitz (2001: 59-73). Agradeço à Dra. Valeria Lopes, que está realizando um doutorado sobre a poesia de Primo Levi na Universidade de Palermo, por algumas valiosas indicações sobre a ascendência shakespeariana de seus versos. Algumas das referências a Shakespeare na prosa de Levi estão catalogadas no guia imprescindível de Muraca (2018: 1340s.).

33. Tradução de Mauricio Santana Dias (Levi, 2019: 109).

34. “Agora vai e busca água e lava esse testemunho imundo de tuas mãos”. Tradução de Beatriz Viégas-Farias. Shakespeare, 2016: 336. [NR].

Na melhor poesia de Levi coexistem duas certezas contrastantes, uma à superfície e outra oculta: o personagem autobiográfico é inocente (porque sobreviveu e foi vítima, não algoz), mas, numa dimensão profunda e noturna, sabe-se culpado (as citações, atmosferas e paralelismos indicam que é ele quem causou aquelas mortes). Não por acaso, em “O sobrevivente” (1984) — um dos poemas mais emblemáticos da segunda fase — e nos versos centrais de “Eram cem” a estrutura bipartida (terceira pessoa na primeira metade, discurso direto na segunda) retorna com a mesma cadência métrica. E ressurge o tema — um violento claro-escuro entre a inocência proclamada e a admissão de culpa.

Since then, at an uncertain hour,
Desde então, em hora incerta,
Aquele pena retorna,
E não se encontra quem o escute,
No peito o coração lhe queima,
Revê os rostos dos companheiros
Lívidos na luz primeira,
Cinzas de pó e cimento,
Indistintos na névoa,
Tingidos de morte em sonhos inquietos:
À noite movimentam as mandíbulas
Sob as pedras pesadas dos sonhos
Mastigando uma raiz que não há.
“Para trás, fora daqui, gente perdida,
Adiante. Não suplantei ninguém,
Não usurpei o pão de ninguém,
Ninguém morreu em meu lugar. Ninguém.
Retornem ao seu nevoeiro.
Não tenho culpa se vivo e respiro,
E como e bebo e durmo e visto roupas”³⁵.

A fórmula “fantasmas imundos” de Shakespeare é substituída por “gente submersa”, expressão que remete de imediato ao contexto concentracionário, varrendo a obliquidade da citação (ainda que “submersa” remetesse, originalmente, a Dante — mas trata-se aqui da literariedade própria de Levi). O sentido autobiográfico, ainda difuso em “Eram cem”, torna-se explícito: a evocação transformou-se, quarenta anos após os eventos, num grito, e o “eu” do poeta ocupa o centro da cena, em detrimento da escalada de tensão narrativa presente no mesmo poema. Para reforçar a mudança, intensifica-se o recurso habitual à tradução (os cinco primeiros versos traduzem uma

35. Tradução de Maurício Santana Dias (Levi, 2019: 111) [NT].

passagem da *Balada do Velho Marinheiro*) e à citação: a “pesada demora” (*mora greve*) faz eco à “grave mora” — ou seja, às pesadas pedras — sob as quais jaz sepultado o excomungado Manfredo no *Purgatório* (III, vv. 127–129). Já o verso “E como e bebo e durmo e visto roupas” remete de forma notória a *Inferno*, XXXIII, v. 141, criando um paralelo entre o sobrevivente de Auschwitz e outro morto sem repouso, como Manfredo: trata-se de Branca Doria. Neste caso, porém, em um crescendo de culpabilidade, a última citação indica que o protagonista se equipara a um traidor, um morto que caminha — já esvaziado da alma, mas ainda vagando sobre esta terra³⁶. Domenico Scarpa, a propósito, observou: “Levi, num lapso voluntário, identifica-se com o homem-demônio que consome uma vida vicária e condenada, após ter extinguido, de modo traiçoeiro, a vida de outrem” (1997: 253). Aqui, como em outros poemas do ciclo concentracionário, a citação não é um instrumento maneirista ou uma imitação virtuosística³⁷, mas revela uma riqueza de significados com uma conotação profundamente pessoal antes da formalização definitiva em *Os afogados e os sobreviventes*: a vergonha indelével de ter sobrevivido às custas daqueles que, talvez, fossem melhores e, por isso, não retornaram. Comparar-se a assassinos (Branca Doria, Macbeth) ou a responsáveis por crimes irredimíveis (o Velho Marinheiro) enquanto reflete sobre sua própria experiência em Auschwitz ilustra perfeitamente como a citação se torna a chave para pensamentos mais angustiados e íntimos. O intertexto na escrita em versos deste segundo período instaura comparações que seria melhor não levar a cabo.

No poema “Fileira escura” (1980), o início de uma cena urbana tranquila — Levi descreve uma fila de formigas sobre o asfalto — abre caminho para uma retomada fiel do *Purgatório*, XXVI, vv. 33–36, que, por sua vez, prepara um paralelo sufocado, e por isso reiterado com ainda mais força, entre o presente e Auschwitz. O poema aprofunda e exacerba uma sensação já expressa em versos de 1973, nos quais o peso de viver era sugerido de maneira indireta, por meio da descrição de um retorno de carro no tráfego noturno. Refiro-me a “Rua Cigna”, em que os *topoi* da primeira fase leviana retornam todos (a noite, a escuridão, o cinza: ali se lê o inciso “Talvez o sol já não exista”), e a pergunta que o poeta se faz é: valeu a pena sobreviver, para acabar dividido entre trabalho, casa e trânsito? (“Talvez fosse gastar a vida / Numa noite só, feito o zangão.”). Tanto mais se Auschwitz já não parece um panorama tão distante, mas retorna, de algum modo, nas atmosferas e na monotonia da vida cotidiana: o dístico “névoa e noite” remete, aliás, a um breve documentário sobre o tema que Levi muito provavelmente conhecia — *Noite e neblina* (*Nuit et brouillard*), de 1955, dirigido por Alain Resnais e distribuído na Itália em 1960. Em “Fileira escura”, o dantismo evoca ideias que, trinta e cinco anos após o cativo, tornam-se difíceis de sustentar durante um passeio pelo centro de Turim.

36. Para um aprofundamento adicional, ver: Harrowitz, 2017: 104-107.

37. Sobre a distinção, na obra de Levi, entre imitação que “pretende emular” e paródia que “imita para desvalorizar”, cf. Cavaglion e Valabrega, 2018: 553 e passim.

Era possível escolher percurso mais absurdo?
Na avenida San Martino há um formigueiro,
A meio metro dos trilhos do bonde,
E justo na junção da linha férrea
Estende-se uma longa fila escura,
Topa uma com outra formiga,
Talvez a espiar sua via e sua sorte.
Enfim, essas estúpidas irmãs
Obstinadas lunáticas ativas
Escavaram sua cidade na nossa,
Traçaram seus trilhos sobre os nossos,
E neles correm sem suspeita
Incansáveis atrás de seus tênues comércios
Sem se preocupar com
Não quero descrever,
Não quero escrever sobre nenhuma fileira,
Não quero escrever sobre nenhuma fileira escura³⁸.

Enquanto deixa claro que não quer escrever sobre “nenhuma fileira escura”, Levi torna explícito o segundo termo de comparação, ou seja, aquilo a que invariavelmente se refere quando evoca Dante: Auschwitz. De modo ambivalente, o paralelo encerra uma dupla referência: as fileiras escuras poderiam ser simplesmente as dos prisioneiros, que trabalham sem se preocupar com nada – e, ao comparar “seu trilho” com o de seus contemporâneos, Levi poderia estar sugerindo que uma superação ainda não ocorreu. Mas há outra maneira de desenvolver a analogia. O caráter laborioso e incansável dos “tênues comércios” das formigas não se encaixa bem no trabalho escravo dos deportados; adapta-se melhor ao de outras pessoas daquele contexto, os trabalhadores comuns e os habitantes poloneses ao redor do campo de concentração, que Levi descreve em sua prosa como, alternadamente, ignaros e cúmplices do gigantesco experimento social que estava sendo conduzido em Auschwitz. Ao comparar as formigas aos trabalhadores comuns, compreende-se por que Levi se interrompe justamente no verso “Sem se preocupar com”: na realidade, ele põe a si mesmo (e à comunidade em que vive) em confronto não com os prisioneiros (como era habitual em sua produção inicial), mas com os vizinhos “externos” ao campo. Ao reafirmar a superação culposa daquela experiência, ele se vê levado a negá-la com uma frase interrompida – tal eli-

38. Tradução de Maurício Santana Dias (Levi, 2019: 75) [NT].

são³⁹ é um procedimento raro dentro de um estilo poético de período tão ordenado, e o final *ex abrupto* não encontra outros exemplos. Na poesia da segunda fase, emerge, junto com a vergonha de ter sobrevivido, uma questão gêmea, formulada em muitas passagens de *Os Afogados e os Sobreviventes*: Auschwitz é “um *unicum*, tanto em termos de dimensão quanto de qualidade”, uma experiência nunca antes realizada e que parece não poder se repetir tão cedo (Levi, 2016, II: 1154)? Ou é um evento que já aconteceu e pode se repetir (Levi 2016, II: 1273-1275)? Levi nunca parece se inclinar definitivamente para uma dessas teses, mas ora pende para uma, ora para outra. Nas negações de “Fileira escura” esboça-se um primeiro traço de sua indecisão.

Para encerrar essa linha interpretativa, pode-se tentar analisar um poema que aparentemente nada tem a ver com o tema dos campos de concentração: “A Mosca”. Contido em *Outros versos*, é um dos últimos poemas escritos por Levi, datado de 31 de agosto de 1986. São numerosos os poemas de temática animal e vegetal, em primeira ou terceira pessoa. Considerando apenas aqueles posteriores a 1975, temos os seguintes: “As gaiotas de Settimo”, “Coração de madeira”, “Aracne”, “Velha toupeira”, “Um rato”, “Agave”, “O caracol”, “O elefante”, “Pio” (Levi, 2024) “Meleagrina” (Levi, 2019) em *A uma hora incerta*; “Dromedário” (Levi, 2019) em *Outros versos*. Quase todos apresentam pelo menos uma de duas características. A primeira é o tom didático: o objetivo principal é informar sobre o que são e o que fazem as criaturas descritas, com um tom científico que resgata a pouca concretude da literatura. Os poemas “naturais” equilibram-se constantemente entre identificação (criaturas não humanas falam com uma linguagem extremamente clara, repleta de comparações que as tornam acessíveis à compreensão do leitor – lembrando que os primeiros destinatários eram os leitores do jornal *La Stampa*) e estranhamento (a concepção de natureza em Levi é mecanicista, como em Leopardi; nenhum de seus animais ou plantas possui emoções “humanas” nem traços de senso moral). A segunda característica é a comparação autobiográfica. Levi se compara, mais ou menos diretamente, aos seres sobre os quais escreve, talvez porque cria um curto-circuito entre sua imagem pública como um homem discreto, incapaz de deixar transparecer sua parte emotiva e irracional (Gordon, 2004), e seus animais, tão distantes das construções mentais humanas, guiados inexoravelmente por uma lógica de reprodução e morte descrita com um tom neutro. Ou talvez porque escolhe formas não humanas para enfatizar suas peculiaridades «estáticas».

Levi morreu na casa onde nasceu e viveu quase toda a sua existência: com exceção assustadora dos sete anos entre 1938 e 1945 (das leis raciais ao retorno a Turim), sua vida não foi particularmente movimentada. Em seus versos, retornam recorrentes animais e plantas que se destacam pela imobilidade, pela capacidade de se esconder no escuro e esperar pacientemente a passagem da vida, pela autossuficiência com-

.....

39. O termo original, aqui traduzido como “elisão”, é *preterizione*, que em italiano, em um de seus sentidos, se refere a uma figura retórica pela qual se põe em evidência aquilo que se oculta – ou não transparece –, pela interrupção da expressão. Nesse sentido, o “sem se preocupar com”, não seguido da enunciação de um objeto explícito, produz um vazio implícito de expressão com forte implicação [NT].

pleta (para citar apenas um exemplo, a árvore no poema “Um vale” “não tem iguais: fecunda a si mesma”⁴⁰). No final de sua trajetória, essas mimeses estáticas assumem tons até mesmo niilistas (no poema “No Dromedário”, o animal diz de si mesmo: “Meu reino é a desolação:/ Não conhece limites”⁴¹).

E então há “A mosca”, uma exceção que parece contradizer completamente esse breve esboço da poesia de Levi. Algo é acrescentado à descrição etológica, e algo é subtraído do aspecto estático no qual o autor, em teoria, deveria se refletir.

Estou só aqui: este
É um hospital limpo.
Sou eu a mensageira.
Para mim não há portas cerradas:
Sempre há uma janela,
Uma fenda, os buracos da fechadura.
Comida encontro em abundância,
Deixada pelos saciados em demasia
E pelos que já não comem.
Tiro alimento
Até de remédios descartados,
Pois nada me estraga,
Tudo me nutre, reforça e beneficia;
Matérias nobres e ignóbeis,
Sangue, pus, refugos de cozinha:
Transformo tudo em energia de voo
Tanto demanda meu ofício.
Sou a última a beijar os lábios
Secos dos moribundos e morituros.
Sou importante. Meu sussurro
Monótono, irritante e insensato
Repete a única mensagem do mundo
Aos que atravessam a soleira.
Aqui sou a senhora:
A única livre, solta e sã⁴².

A protagonista é um animal em perpétuo movimento, que se alimenta parasitariamente dos restos (apenas nisso lembra a poesia “As gaivotas de Settimo”), mas

.....

40. Tradução de Maurício Santana Dias (Levi, 2019: 131) [NT].

41. Idem, (Levi, 2019: 149) [NT].

42. Idem, (Levi, 2019: 147) [NT].

também da vida alheia (“sangue” e “pus”, ou seja, as secreções purulentas que escorrem das feridas). É incapaz de ficar imóvel, não espera e não é autossuficiente. Chega a todos os lugares, é “dona” e se preocupa apenas com uma coisa: sua sobrevivência, que se confunde com sua capacidade de linguagem.

Se considerarmos as páginas de *Os afogados e os sobreviventes* em que se reconstrói o egoísmo da sobrevivência que dominava nos campos, o episódio da água bebida por Levi e Alberto sem avisar o companheiro de prisão Daniele perpetua a culpa de quem pensou apenas em si, causando dor e sofrimento a outros: é uma vergonha “concreta, pesada, perene” (Levi, 2004: 70), que encontra uma primeira expressão no simbolismo elementar do poema de 1984 “Fuga”, onde, como a crítica já notou, um sedento sem nome mergulha as mãos em um poço e contamina irreversivelmente a água com sangue (Levi, 2019: 109).

No poema “A mosca”, o inseto que sobrevive e domina à custa dos outros é movido por um egoísmo semelhante. Levi escolhe não enfatizar a vergonha de preservar a si mesmo, mas descreve a mosca como o ser que triunfa, friamente e sem remorsos, sobre “moribundos e morituros” que não foram espertos o suficiente para sobreviver, favorecida pela ausência de senso moral nos animais. É como se, pela primeira vez, Levi tomasse personagens como Alfred L. e Henri - no capítulo “Os submersos e os salvos” de *É isto um homem?* (Levi, 1988: 88-102) - e desistisse de descrevê-los de fora, segundo suas categorias morais, para tentar encarnar internamente, através da mimese animalística, a sua “vida fria de dominador resoluto e sem alegria” (Levi, 1988: 96). Uma exceção significativa, mesmo em relação a poemas em que Levi tenta se colocar no lugar dos alemães (no poema “Em julgamento”, de 1985, o tecelão Alex Zink reconhece: “algumas vezes, em sonho, / Ouvi-se gemerem fantasmas lutosos”⁴³): em “A mosca”, Levi não reflete sobre a “zona cinzenta” como ensaísta, mas a tenta narrar como o horizonte cognitivo de um ser que nela está imerso e que, metaforicamente, condensa um comportamento humano.

4. Conclusões

Para além das análises textuais individuais, que poderiam ser ampliadas e inseridas em um comentário integral, a poesia de Levi possui uma fisionomia reconhecível e uma trajetória ao longo do tempo, dividida em duas fases, cada uma das quais contém mais nuances do que qualquer síntese de poucas páginas poderia abarcar. Deve ser considerada como uma obra complexa e não apenas como um conjunto de fragmentos destinados a fornecer elementos biográficos ou apoio para a prosa. Isso não significa que a prosa (incluindo ensaios, entrevistas e diálogos escolares) não possa nos ajudar a decifrar ou apreciar melhor certos trechos dos seus versos. Na realidade, graças à sua aparência simples e direta, de extrema comunicabilidade, acontece,

43. Tradução de Rui Miguel Ribeiro (Levi, 2024: 193).

por vezes, que os nós, contradições e mudanças de seu pensamento transpareçam na poesia com mais evidência do que na prosa. O deslocamento de *potencial afogado a sobrevivente sem redenção*, que tentei delinear de “Buna” a “A mosca”, é apenas um dos caminhos possíveis para estudar esse corpus. Os versos de quarenta anos revelam um poeta tridimensional, mais amplo do que os temas cívicos e sociais pelos quais muitas vezes é lido – mais escritor (capaz de explorar diferentes estilos, abordagens e significados a partir de sua biografia, que também inclui o Lager) do que simplesmente testemunha (ou seja, um relator extraordinário de uma experiência histórica que se tornou – e com razão – um marco da história do século XX).

O caráter ocasional ou de sermão de alguns poemas (“Dies irae”, “Para Adolf Eichmann”, “Canto dos mortos em vão”, “Procuração”, “Páscoa”, “2000”, “Partigia”), que transforma os conteúdos éticos da prosa em apelos diretos, frequentemente estimula uma abordagem excessivamente didática. Mas há muito mais a ser descoberto, se aceitarmos o desafio de temporariamente deixar de lado algumas das sobrecargas históricas, pedagógicas e documentais que são essenciais para transmitir lições éticas e conhecimentos interdisciplinares às novas gerações, mas que, no início de sua trajetória como escritor – e talvez ainda hoje –, dificultaram a plena percepção do valor de sua escrita: que não pode ser reduzida a uma simples mensagem. ●

(Tradução: Renato Lessa)

(Revisão: Pedro Caldas)

BIBLIOGRAFIA

- ACOCCELLA, Silvia. 2009. "Dal filtro della scrittura all'ingorgo dei versi: la poesia decantata di Primo Levi". *Critica letteraria*, vol. 134, n.2, pp. 302-315.
- ANGIER, Carole. 2002. *The double bond: Primo Levi, a biography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- BELPOLITI, Marco. 1997 ed. *Primo Levi*. Milano: Marcos y Marcos.
- BARENGHI, Mario. 2013. "Perché crediamo a Primo Levi." In: LEVI, Fabio; SCARPA, Domenico (ed). *Lezioni Primo Levi*. Milano: Mondadori, 2019, p. 182.
- CAVAGLION, Alberto; VALABREGA, Paola. 2018. "Fioca e un po' profana". La voce del Sacro in Primo Levi." In: LEVI, Fabio; SCARPA, Domenico (ed). *Lezioni Primo Levi*. Milano: Mondadori, 2019, 554s.
- FEBBRARO, Paolo. 2011. *Primo Levi e i totem della poesia*. Lucca: ZonaFranca.
- FORTINI, Franco. 1990. "L'opera in versi." In: LEVI, Primo. *Ad ora incerta* (sezione *Antologia della critica*). Milano: Garzanti, pp. 148-151.
- GORDON, Robert S. C. 2004. *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*. Roma: Carocci.
- HARROWITZ, Nancy. 2001. "Primo Levi's Science as 'Evil Nurse'." In: KREMER, Roberta S (ed.). *Memory and Mas-tery. Primo Levi as Writer and Witness*. Albany: State University of New York Press, pp. 59-73.
- HARROWITZ, Nancy. 2017. *Primo Levi and the Identity of a Survivor*. Toronto: University of Toronto Press.
- HEINE, Heinrich. 2003. Die Nordsee. Erster Zyklus. 9 – Im Hafen in Buch der Lieder [1827], Ed. Bernd Kortländer. Stuttgart: Reclam.
- LEVI, Primo. 1988. *Opere*, vol. II. *Romanzi e poesie*. Torino: Einaudi.
- LEVI, Primo. 1988a. *É isto um homem?*. (Trad. Luigi dal Re). São Paulo: Rocco.
- LEVI, Primo. 1997. *Opere*. Ed. Marco Belpoliti, prefazione di Daniele Del Giudice. Torino: Einaudi.
- LEVI, Primo. 1997a. *A trégua*. (Trad. Marco Lucchesi). São Paulo: Companhia das Letras.
- LEVI, Primo. 2004. *Os afogados e os sobreviventes*. (Trad. Luiz Sérgio Henriques). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LEVI, Primo, 2016. *Opere complete*. Ed. Marco Belpoliti, vols. I e II. Torino: Einaudi.
- LEVI, Primo. 2016a. O ofício alheio. (Trad. Silvia Massimini Felix). São Paulo: Editora da Unesp.
- LEVI, Primo. 2018. *Opere complete*, ed. Marco Belpoliti, vol III, Torino: Einaudi.
- LEVI, Primo. 2019. *Mil sóis: poemas escolhidos*. (Seleção e tradução de Maurício Santana Dias). São Paulo: Todavia.
- LEVI, Primo. 2024. *A uma hora incerta*. (Trad. Rui Miguel Ribeiro). Lisboa: Edições do Saguão.
- LUZZATTO, Sergio. 2011. "Primo Levi su 'un oceano dipinto'." In: *Il Sole 24ore*, Domenica 24, 19 giugno 2011. Disponível em: https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-06-17/primo-levi-oceano-dipinto-173901.shtml?uuid=AaFFOggD&refresh_ce=1. Também disponível em: LUZZATTO, S. 2019. *Un popolo come gli altri. Gli ebrei, l'eccezione, la storia*. Roma: Donzelli.
- MARCHESE, Lorenzo. 2016. "La voce sommersa. Sulla poesia di Primo Levi dagli esordi a *L'osteria di Brema*. *Italinistica*, vol. 45, n. 2, pp. 157-185.
- MARIANI, Maria Anna. 2018. *Primo Levi e Anna Frank. Tra testimonianza e letteratura*. Roma: Carocci.
- MATT, Luigi. 2000. "Scrivere è un trasmettere": note linguistiche sulle poesie di Primo Levi". *Linguistica e letteratura*, vol. 1-2, pp. 193-217.
- MENGONI, Martina. 2017. "Primo Levi e i tedeschi." In: LEVI, Fabio; SCARPA, Domenico (ed). *Lezioni Primo Levi*. Milano: Mondadori, 2019, pp. 415-495.
- MONTICELLI, Gabriella. 1982. "Dov'è finita la terra promessa?" Intervista su *Epoca*, vol. 33, 17 settembre 1982. Também em: LEVI, Primo. 2018. *Opere complete*, vol. 3, pp. 298-302.
- MURACA, Daniela. 2018 ed. "Indice delle opere a stampa e dei passi citati." In: PRIMO, Levi. 2018. *Opere complete*, vol. 3, pp. 1269-1342.
- ROSATO, Italo. 1997. "Poesia." In: BELPOLITI, Marco (Ed.). *Primo Levi*. Milano: Marcos y Marcos, pp. 413-425.
- SCARPA, Domenico. 1997. "Chiaro/oscuro." In: BELPOLITI, Marco (Ed.). *Primo Levi*. Milano: Marcos y Marcos, pp. 230-253.
- SCARPA, Domenico. 2016. "L'esordio assoluto di Primo Levi 'Buna Lager'". *Cahiers d'études romanes*, vol. 33, pp. 47-58.
- SCARPA, Domenico; MURACA, Daniela. 2019. *Elementi primi: alla ricerca delle fonti di Levi*, lezione tenuta alla

Scuola Normale Superiore di Pisa l’11 aprile 2019.

SHAKESPEARE, William. 1971. *Tragedies*, Ed. W. J. Craig. Londres: Oxford University Press.

SHAKESPEARE, William. 2016. *Obras escolhidas*. (Trad. Beatriz Viégas-Farias). Porto Alegre: L&PM.

THOMSON, Ian. 2003. *Primo Levi*. London: Vintage.

THORNE, Kip S. 1974. “The Search for Black Holes.” *Scientific American*, vol. 231, no. 6, pp. 32-43 (dicembre). Trad. “La ricerca dei buchi neri.” *Le Scienze*, n. 80, 1975.

ZINATO, Emanuele. 2015. *Primo Levi poeta-scientziato: figure dello straniamento e tentazioni del non-senso in Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*. Macerata: Quodlibet.