

2024

1

Hurbinek

revista de estudos primolevianos

vol.3 n.5

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

EDITORAS ADJUNTAS

Andrea Schettini
Maria Izabel Varella

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Vannucci (Universidade de Turim)
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)
Manuela Consonni (Universidade Hebraica de Jerusalém)
Marcio Seligman-Silva (Unicamp)
Maurício Santanna Dias (USP)
Monica Grin (UFRJ)
Omar Ribeiro Thomaz (UNICAMP)
Pedro Spinola Pereira Caldas (Unirio)

PROJETO GRÁFICO

EMoD (Escritório Modelo de Design) PUC-Rio
Evelyn Grumach
Bruna Finkennauer
Ully Cabral, diagramação

centro
PRIMO LEVI
PUC-Rio

ISSN 2965-2359

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



DECANATO
CTCH
PUC-Rio

ieahu
Instituto de Estudos Avançados
em Humanidades

DEPARTAMENTO DE
DIREITO

Departamento de
Letras

**Artes &
Design**
PUC-Rio

EMoD
PUC-Rio



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.¹”

“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.²”

.....
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 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”¹.

“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”².

“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”³.

.....

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, stick-like 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”¹.

“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”².

“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”³.

.....
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: [(al)l'ascolto di Hurbinek] 09

Purpose: Hearing Hurbinek 11

ARTIGOS

A grande mutação

LUCIOLA MACÊDO (UFMG/EBP) 15

Uma introdução à poesia de Primo Levi

LORENZO MARCHESE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO) 37

Um portentoso instrumento de contacto humano:

a poesia de Primo Levi entre o antifascismo e Israel

RUI MIGUEL RIBEIRO (POETA, TRADUTOR E PESQUISADOR INDEPENDENTE) 66

Paul Celan e o testemunho impossível

ANTÓNIO GUERREIRO (REVISTA ELECTRA, LISBOA) 89

Todos presentes:

ensaios sobre fotografia, memória e família por Terry Kurgan

MARCELLA GRANATIERE (PESQUISADORA INDEPENDENTE) 119

RESENHAS

Um testemunho quase perdido dos campos de trabalho escravo nazis para judeus:

prefácio ao livro *O Crematório Frio: um relato de Auschwitz*, de József Debreczeni.

IRENE FLUNSER PIMENTEL (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA) 129

Primo Levi e a poesia

resenha do livro de Luciola Macêdo, *Primo Levi e a poesia*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2024

ELAINE MARTINS (CEFET/MG) 139

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.”¹

“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.”²

.....

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 leviaanos 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. Contará ainda com uma sessão informativa a respeito da bibliografia brasileira sobre Primo Levi, além de lançamentos internacionais.

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.”¹.

“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”².

.....

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 italiana, 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.

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”¹.

.....

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”².

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.

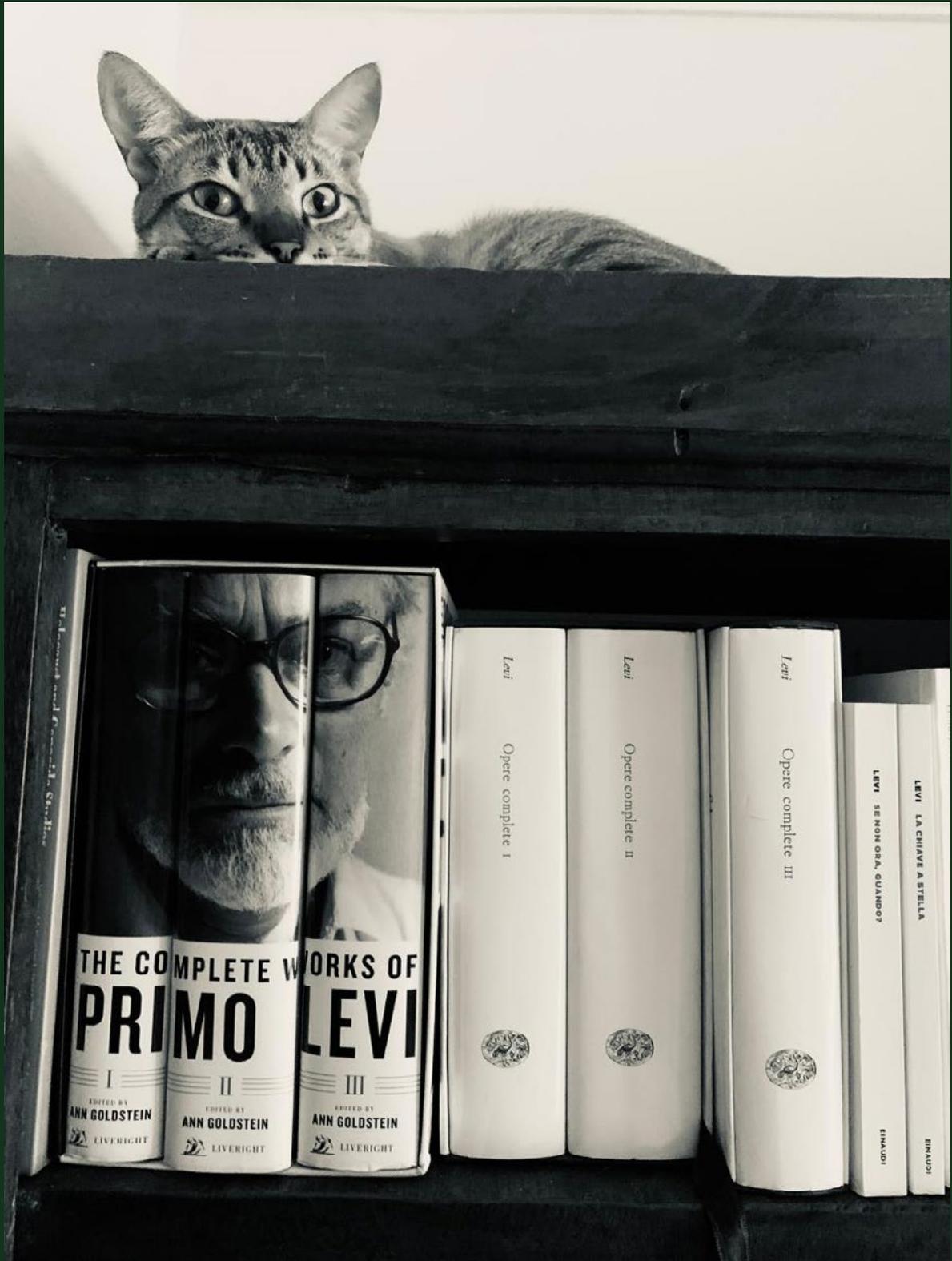
.....

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.



Fotografia por Renato Lessa

A grande mutação

LUCÍOLA MACÊDO (UFMG/EBP)

RESUMO

A poesia de Primo Levi é aqui examinada sob três aspectos: sua anterioridade lógica em relação à narrativa em prosa; sua ocorrência intermitente, mas crucial, na depuração da experiência traumática; e a presença dos animais em verso e prosa em sua escrita tardia.

ABSTRACT

Primo Levi's poetry is examined here in three aspects: its logical precedence in relation to his prose narrative; its intermittent but crucial occurrence in the depuration of traumatic experience; and the presence of animals in verse and prose in his late writing.

PALAVRAS-CHAVE

Primo Levi; Poesia; Prosa; Mutações; Animais

KEYWORDS

Primo Levi; Poetry; Prose; Mutation; Animals

A grande mutação¹

LUCÍOLA MACÊDO (UFMG/EBP)²

I.

O texto mais antigo dentre os que foram publicados por Primo Levi ao longo de sua vasta produção literária é, de acordo com Marco Belpoliti (1997, p.1543), um poema prenhe de amargura (Levi, 1988b, p.523-24), escrito em fevereiro de 1943, ou seja, aproximadamente um ano antes de sua deportação para Auschwitz. Em tempos de leis raciais que impediam os judeus de frequentar as universidades e ocupar postos de trabalho, Levi conseguiu, no outono de 1942, uma rara oportunidade de emprego na Wander, fábrica suíça de medicamentos localizada em Crescenzago, distrito industrial nos arredores de Milão:

Crescenzago³

Talvez jamais tenhas imaginado,

Mas o sol nasce até em Crescenzago

Alça-se e mira a buscar um prado,

Floresta, montanha, colina ou lago;

Mas nada encontrando e com horrenda careta

Bombeia vapores do Naviglio seco.

Do alto dos montes sopra o vento a galope

Livre corre a planície infinita

Mas notando a sinistra chaminé fumegante

.....

1. Título utilizado por Primo Levi em um conto publicado na coletânea *O último natal de guerra* (2002, p.50-55).

2. Doutora em Psicologia pela UFMG. Mestre em Filosofia pela UFMG. Bacharel em Psicologia pela UFBA. Estágio Pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em Psicanálise e Estudos da Cultura. Em Estágio Pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFMG, em Estudos psicanalíticos. Psicanalista, Membro da Escola Brasileira de Psicanálise e da Associação Mundial de Psicanálise.

3. Quando não houver indicação de referência bibliográfica em língua portuguesa, as traduções de poemas, fragmentos de textos e entrevistas concedidas por Primo Levi serão de minha autoria.

Para longe foge no mesmo instante
Seu fumo é assaz negro e envenenado
Que o vento teme morrer sufocado.

As velhas sentadas consomem as horas,
A contar as gotas quando a chuva cai.
E as faces das crianças descoloradas,
Tem a cor opaca de pó e estrada.
Aqui as mulheres não cantam jamais,
Mas rouco e assíduo o bonde se esvai.

Há em Crescenzago uma janela aberta,
Atrás dela desaparece a menina, sem cor.
Agulha e linha na mão direita, acerta
Costura e remenda à hora que for.
E quando apita o horário da saída
Suspira em prantos, essa é a sua vida.

Quando ao amanhecer a sirene toca
Saltam dos leitos desgrenhados
Correm estrada abaixo descarreirados,
Com olhos turbados e ouvidos aturdidos;
Enchem os pneus da bicicleta e
Acendem mais meia *cigaretta*.

De manhã à noite vai passando
Ofegante, a sinistra escavadeira
Ou estão o dia inteiro a vigiar
O ponteiro a tremer no mostrador
Anoitece, aos sábados fazem amor
Na vala da casa da rameira.

Após a liberação do Campos e apenas dois meses após a sua chegada em Turim, em 19 de outubro de 1945, vieram os poemas “concisos e sangrentos” (Levi, 1994, p.151), narrados vertiginosamente, oralmente ou por escrito. Eles antecedem e acompanham a gênese de seu primeiro livro, *É isto um homem?*. Escrevia as suas memórias atozes desordenadamente, sem método ou planejamento, mas também, já naqueles dias, como “um ato fortemente político” (Levi, 1997b, p.237), tal como o declara a Risa Sodi em 1987. Desse influxo catártico e febril, em busca de alívio e “liberação interior”

(Levi, 1988b, p.8), lhe vem em 28 de dezembro de 1945 o poema “Buna”⁴, em referência à fábrica de borracha sediada em Monowitz, no Complexo de Auschwitz. Esse poema antecede em apenas dois meses a composição, em fevereiro de 1946, do primeiro esboço de “História de dez dias”, o último capítulo do livro porvir.⁵

Entre 3 e 11 de janeiro de 1946, Levi compõe os cinco poemas⁶ que contêm o núcleo dos temas cruciais de *É isto um homem?*. Nos dias seguintes, entre 17 de janeiro e 28 de junho de 1946, compõe outra série de nove poemas⁷ com temática e atmosfera diferentes da série anterior, elaborados em paralelo com grande parte dos capítulos de *É isto um homem* (Belpoliti, 1997, p.1545). Levi declarou, ao longo de entrevistas, que suas narrativas escritas, especialmente aquelas de cunho testemunhal, foram precedidas de uma prática da oralidade: escrevia o que narrava e era vertido, febrilmente, em poema.

Já nesse primeiro momento, faz-se notar o que mais tarde virá a se mostrar como constantes em sua obra, a saber: 1) uma coexistência entre a prática oral e a sua escrita em prosa, cuja gênese se encontra já nas primeiras narrativas sobre o Lager, mas também, possivelmente, antes disso, na leitura em voz alta e na memorização das obras clássicas, prática profundamente arraigada durante os anos de formação no Liceu Massimo D’Azeglio, e não menos presente ao longo de sua vida, na prática do relato, da entrevista e dos diálogos com estudantes (Levi, 2022, p.21-50); 2) a precedência da poesia em relação à prosa, e o paralelismo entre a escrita em versos – em irrupções imprevisíveis e assistemáticas, oriundas de estímulos que “sua metade racional considerava não natural” (Levi, 1988b, p.521) – e a narrativa testemunhal e temas e ela vinculados (Macêdo, 2014). A poesia assume uma espécie função antecipatória, constituindo-se como um contracanto em relação às páginas sobre o Lager (Belpoliti, 1997, p.1544-1545). A narrativa oral acompanhando a obra escrita, como a poesia acompanha a prosa.

O que poderia explicar essa anterioridade lógica da poesia em relação à narrativa em prosa? Por um lado, o horror que se depura em trauma através da escrita e encontra na estrutura disruptiva e lacunar do poema um lugar de inscrição, tem as suas raízes na contingência. Levi acreditava que ter sobrevivido naquelas condições foi, em seu caso, menos um ato de heroica superioridade moral ou intelectual, que obra de muitos eventos improváveis, da sorte e do puro acaso (Levi, 2004, p.42): não ter sido escolhido na seleção para o gás, entender a língua alemã, ter sido levado para

4. Para um comentário desse poema no contexto mais amplo da obra poética de Levi, ver Macêdo (2025, p.55-68).

5. Sobre a gênese de *Se questo è un Uomo*, vale conferir Belpoliti, M. (1997, p.1375-1413), como também a primorosa análise de Levi, F. (2022, p.22-33).

6. Cf. os poemas: Cantar, 25 de fevereiro de 1944, O canto do corvo (I), Shemá e Levantar (Levi, 1988b, p. 1526-1530).

7. Cf. os poemas: Segunda-feira, Outra segunda-feira, De R. M. Rilke, *Ostjuden*, Pôr do sol em Fossoli, 11 de fevereiro de 1946, A geleira, A bruxa e Avigliana (Levi, 1988b, p.531-539).

trabalhar no laboratório de Buna-Monowitz, ter adoecido no final da guerra. Em outro momento, reflete:

Não somente o homem não é o centro do universo, mas o universo não foi feito para o homem. É hostil, violento, estranho. No céu não há Campos Elísios, mas matéria e luzes distorcidas, comprimidas, dilatadas e rarefeitas, num grau que ultrapassa os nossos sentidos e a nossa linguagem [...] Talvez existamos por acaso, talvez sejamos a única ilha de inteligência do universo, ainda que inconcebivelmente pequenos, frágeis, e sós, mas se a mente humana foi capaz de conceber os buracos negros, e ousa silogizar o que aconteceu nos primeiros momentos da criação, por que não seria capaz de debelar o medo, a necessidade e a dor? (1997b, p. 229).

Por outro lado, o caráter contingente do trauma e o acaso de ter sobrevivido parecem confluir com a experiência da escrita poética, que para Levi, acontece à sua revelia, “por acaso” e quando menos espera, como tantas vezes chegou a declarar e escrever: “o meu estado natural é aquele de não fazer poesia” (1997a, p.181). A poesia lhe acontece de modo incontrolado, disruptivo, como uma “infecção”, um “ataque epiléptico” (Levi, 2005, p 447), de modo tão imprevisível como a ocorrência dos sonhos. Como bem observa Marco Belpoliti, sua poesia, como também muitos dos seus contos, são “resíduos diurnos de sua parte noturna, sonhos de olhos abertos que afloram e falam a língua estranha e misteriosa da literatura” (2002, p.20). Conto e poesia, tal qual os sonhos, laboram sobre um material proveniente de uma veia inquieta e inquietante de si mesmo, buscando na estrutura do verso uma forma sobre a qual derramar seu material incandescente. É curioso observar que, nas suas declarações e analogias, isso implica o corpo.

Em entrevista a Giuseppe Grassano (1997, p.181-182), Levi declara que a poesia é para ele algo totalmente fora de controle, como uma infecção viral, uma doença exantemática, um *rash* cutâneo. É um fenômeno que não conhece, sobre o qual não sabe teorizar e refuta o mecanismo, que se produz em fulgurações irresistíveis, a contrariar seu *modus operandi* naturalmente metódico, mais afeito ao estilo do montador, de construir por partes, racionalmente, um pouco a cada vez.

Em “A fugitiva”, escreve:

Compor uma poesia digna de ser lida e recordada é um dom do destino: acontece a poucas pessoas, fora de toda regra e vontade, e mesmo a essas poucas pessoas ocorre poucas vezes na vida. Isso talvez seja um bem; se o fenômeno fosse mais frequente, seríamos afogados por mensagens poéticas, nossas e alheias, em prejuízo de todos” (Levi, 2005, p.447).

O escritor narra, através de Paquale, o personagem desse conto, como eclodiam as irrupções da escrita em versos: tinha a sensação “de ter uma poesia no corpo, pronta para ser fisgada no voo e pregada no papel como uma borboleta” (p.447). Tratava-se da mesma sensação que antecedia ataques epiléticos: sentia a fulguração de

um leve assovio nos ouvidos e um arrepio de espasmo a percorrê-lo da cabeça aos pés. Dissipados o assovio e o espasmo, em poucos instantes achava-se lúcido, com o grão da poesia claro e distinto, irradiando-se em todas as direções, como um organismo que cresce e treme, como se fosse uma coisa viva. Tinha apenas que escrevê-lo.

O caráter contingente da escrita poética é novamente enfatizado na contracapa da primeira edição de *Ad ora incerta*. Esse mesmo texto constará como prefácio em reimpressões subsequentes deste livro:

Em todas as civilizações, mesmo naquelas ainda sem escrita, muitos, os ilustres e os obscuros, sucumbiram à necessidade de se expressar em versos: secretando material poético dirigido a si mesmos, aos seus próximos ou ao universo; robusto ou incruento, eterno ou efêmero. A poesia certamente nasceu antes da prosa. Quem nunca escreveu versos? Eu sou um homem. Eu também, em intervalos irregulares, *em hora incerta*, cedi ao impulso: está inscrito, tudo indica, em nosso patrimônio genético. Em alguns momentos a poesia me pareceu mais apropriada que a prosa para transmitir uma ideia ou uma imagem. Não sei dizer por quê e nunca me preocupei quanto a isso: conheço pouco as teorias poéticas, leio poucos poemas de outros, não acredito na sacralidade da arte, e nem mesmo que esses meus versos sejam excelentes. Somente posso assegurar ao eventual leitor que em raros momentos (em média não mais que uma vez por ano) estímulos singulares assumiram naturalmente essa forma, que minha metade racional continua a considerar não natural (Levi, 1988a, p.121).

Nos trinta anos que transcorreram entre 1947 e 1977, Levi escreveu apenas doze poemas. Foi um período de relativa estabilidade na vida e em seu trabalho como químico industrial, o casamento, o nascimento de uma filha e de um filho, a nova edição de *É isto um homem?* pela editora Einaudi, as traduções para diferentes idiomas e sua publicação em diferentes países, a começar pela língua inglesa, em 1959, seguida do alemão e do francês. Nas palavras de Fabio Levi, o livro “ganhou vida própria” (Levi, 2022, p.24).

Nesse período transitou com versatilidade entre conto, testemunho, poesia, romance, ensaio: publicou alguns de seus livros mais aclamados, tais como *A trégua*, *Histórias naturais*, *Vício de forma*, *A chave estrela* e *A tabela periódica*, além de uma edição artesanal e privada com uma tiragem modesta do que viria a ser, cinco anos depois, a coletânea *L'osteria di Brema*, publicada em 1975, reunindo poemas escritos entre 1943 e 1974. Nessa coletânea, não foram incluídos alguns poemas escritos na década de quarenta, que passarão a compor o premiado *Ad ora incerta*, publicado em 1984, reunindo a sua produção anterior, a expressiva produção entre 1980 e 1984, num total sessenta e três poemas, além de dez traduções de sua lavra. Em suas obras completas foram agregadas ao volume outros vinte poemas escritos entre setembro de 1984 e janeiro de 1987.

Mais da metade desses poemas haviam sido escritos entre dezembro de 1945 e junho de 1946, como irrupções de reminiscências disferidas de um só golpe no papel: breves e fragmentárias, capazes de dar forma ao íncubo angustiante do sonho dentro

do sonho, em alusão ao esquema dantesco, trazendo a marca da supressão angustiante da dimensão espaço-temporal, a aproximar os flashes atrozos dos tempos de Auschwitz e o tempo presente do poeta-sonhador. A alusão de Levi à *Divina Comédia* encontra-se no trigésimo canto do Inferno (Alighieri, apud Cavaglion, 2012, p. 193)⁸:

Ao ouvir-me falar assim com ira,
voltei-me, já de tal vergonha ardendo,
que na memória ainda me regira.

E como aquele que, um mau sonho tendo,
seu mal sonhar deseja todavia,
ansiando por não ser o que está sendo.

Quanto a este ponto, inclusive em seus aspectos formais, o capítulo “As nossas noites” de *É isto um homem?* é exemplar. Levi passa de um sonho a outro, de modo fragmentário e descontínuo, de uma cena a outra, movido por uma pergunta: “Por quê? Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?” (Levi, 1988, p.60).

O momento em que começa a trabalhar em *Os afogados e os sobreviventes*, até sua publicação, é também o período em que escreve a maior parte dos seus poemas. Entre 1980 e 1986 escreve 46 poemas, ou seja, mais que o dobro do que havia escrito em toda a sua vida, até aquele momento.

Dentre as motivações extraídas por Belpoliti das entrevistas concedidas por Levi a Giorgio Calgano e F. Manonni em 1986, ao ser indagado quanto às razões que o levaram, depois de ter passado por tantas outras experiências, inclusive literárias, a retomar o tema dos campos de concentração, destacam-se: 1) “Por necessidade de verdade” e para ir “contra a retórica” (Levi, apud Belpoliti, 1997, p.1567); 2) a intensificação dos encontros com estudantes a partir de 1975 que o levou à percepção de que havia por parte das novas gerações um distanciamento dos eventos trágicos que marcaram a primeira metade do século XX; 3) a prevalência de esquemas maniqueístas no discurso sobre o Lager; 4) o dever moral de redigir artigos contra as teses do historiador francês Robert Faurisson e seus seguidores, que negavam que o genocídio nazista tivesse ocorrido; 5) a inclinação natural da memória coletiva e individual ao esquecimento.

Renato Lessa chama a atenção para a atualidade de duas, dentre essas motivações: a dissipação da memória de Auschwitz e a eclosão e fixação de uma cultura negacionista e revisionista “ainda ativas no meio de nós” (Lessa, 2022, p.307).

O negacionismo e as teses revisionistas em voga a partir do final da década de setenta foi um tema tratado por Levi em inúmeros ensaios, contos breves e poemas dos últimos anos. Quando se propôs a desenhar com sua pena o “difícil caminho da

.....

8. Inf. XXX, 133-138. Versão em italiano: *Qual è colui che suo dannagio sogna, / che sognando desidera sognare, / sí che qual ch'è, come non fosse, agogna.*

verdade”, passadas quatro décadas da liberação dos Campos, estava decidido a enfrentar a compleição humana, demasiadamente humana, para a denegação, caminhando com sua argumentação pela via das vicissitudes da memória e dos mecanismos de defesa, é preciso enfatizar, Levi não recua em posicionar-se politicamente em relação ao problema do revisionismo. Suas considerações sobre o tema o levam a ampliar o campo das indagações, e examinar com o devido rigor e agudeza de espírito se o mundo concentracionário terá sido um capítulo ultrapassado da história que não mais retornará (Levi, 2004, p.17). Assim, ampliou o exame da genealogia das zonas cinzentas, no plural, em sua anatomia e estrutura, dirigindo as suas perguntas e inquietações para além dos campos de concentração nazistas, estabelecendo conexões entre as zonas cinzentas e as relações de poder, diferenciando os seus parâmetros das análises apoiadas em modelos vigentes até então, orientadas, por exemplo, pelo paradigma da luta de classes (Mesnard, 2008, p. 179).

Nesse período, o paralelismo entre poesia e narração se intensifica, extrapolando o âmbito da narrativa testemunhal, ao modo do contracanto, expandindo-se para o conto e o ensaio, trazendo à luz uma das mais instigantes ocorrências na escrita de Primo Levi, a saber, a presença expressiva, múltipla e constante dos animais, um verdadeiro bestiário falante, prenhe de humor e de ironia se deslinda de seu veio naturalista e de sua vocação de enciclopedista, em verso e em prosa.

II.

Primo Levi inseriu poemas como epígrafes em todos os seus livros de cunho testemunhal. Seu primeiro livro publicado, *É isto um homem?*⁹, tem como epígrafe o poema *Shemá*¹⁰ (Levi, 2019, p.25), escrito no dia 10 de janeiro de 1946, ou seja, finda a guerra, alguns poucos meses após o seu retorno para casa. Nesse poema, Levi interpela o leitor:

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

.....

9. Inicialmente intitulado *Os afogados e os sobreviventes*, foi recusado pela editora Einaudi em 1947, e acolhido pela editora De Silva com uma tiragem de 2500 exemplares. É o editor Franco Antonicelli quem muda o título, extraído do poema em epígrafe. Na década seguinte, Levi é convidado a falar em uma exposição sobre a deportação, em Turim. O impacto causado por este evento o levou a propor novamente o livro à Einaudi, que desta vez decide publicá-lo (Belpoliti, 1997, p.1387-1388). Cf. também Levi (2022, p. 22-33).

10. Foi publicada inicialmente com o título “Salmo” no jornal “Lamico del popolo” em 1947. *Shemá* Significa “Escuta!”, em hebraico. É a primeira palavra da prece fundamental do judaísmo, em que se evoca a unidade de Deus. Alguns versos deste poema são uma paráfrase desta prece (Levi, 1988b, p.529).

Considerai se isto é um homem,
 Que trabalha na lama
 Que não conhece paz
 Que luta por um naco de pão
 Que morre por um sim ou por 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.
 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 vós.

Em *A trégua*, originalmente publicado em 1963¹¹, o sonho traumático recorrente, mote para o poema “Levantar” (Levi, 2019, p. 27), trazido em epígrafe (este também da safra de janeiro de 1946), é o limiar sob o qual se fecha o livro, com a narrativa em prosa do mesmo pesadelo, como se quisesse fixá-lo, imobilizá-lo, a fim de que não mais invadisse as suas noites:

Sonhávamos nas noites ferozes
 Sonhos densos e violentos
 Sonhados de corpo e alma:
 Voltar; comer; contar.
 Então soava breve e abafado
 O comando da aurora:
 “Wstawac’”;
 E no peito o coração partia.

Agora reencontramos a casa,
 Nosso ventre está saciado,

11. A série sobre o Lager “Eram cem”, “Para Adolf Eichman”, “A última epifania” é contemporânea à escrita de *A trégua*.

Acabamos de contar.

É tempo. Logo ouviremos de novo

O comando estrangeiro:

“Wstawac’”.

A ordem vociferada dia após dia, e em todos os dias igual, narrada na primeira estrofe do poema no passado, e na segunda estrofe em tempo presente, cinde o poema em dois tempos distintos: o tempo do confinamento e o tempo da liberdade; aquele da guerra e da fome, e o de uma relativa paz e saciedade. Entretanto, a ordem insensata atravessa os limiões espaço-temporais, fazendo da fronteira um abismo, marcando uma refração do traumático, indiferente à passagem do tempo, tal como é possível notar também no referido fragmento, narrado em prosa, nas últimas linhas de *A trégua*:

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 me domina. E, de fato, continuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente, todas às vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor, o cenário, as paredes, as pessoas, e a angústia se torna mais intensa e mais precisa. Tudo agora tornou-se um caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento. E, de repente, sei o que isso significa, e sei também que sempre soube disso: estou de novo no Lager, e nada era verdadeiro fora do Lager. De resto, eram férias breves, o engano dos sentidos, um sonho: a família, a natureza em flor, a casa. Agora esse sonho interno, o sonho de paz, terminou, e no sonho externo, que prossegue gélido, ouço ressoar uma voz, bastante conhecida; uma única palavra, não imperiosa, aliás breve e obediente. É o comando do amanhecer em Auschwitz, uma palavra estrangeira, temida e esperada: levantem, Wstawac’ (Levi, 2010, p.212-213).

Ao contrário do pronunciamento feito logo após publicação de *A trégua*, quando em 1963 declara que nada mais diria sobre o campo de concentração, e que tudo o que tinha para dizer já estava dito – a escrita e reescrita do sonho traumático não cessou, atravessando como um fio invisível a obra do artífice. Através do trabalho do sonho o poema emerge, uma e outra vez, como secreção diurna do trauma, em seu infindável esforço de lançar alguma mínima luz sobre o “buraco negro” de Auschwitz.

Entre a narração oral e o trabalho de escrita, entre a escrita em verso e a narrativa em prosa, há palavras que se encadeiam em tramas de sentidos, mas há também aquelas que não produzem sentido algum, nem convocam verdades ou explicações, reverberando ou ardendo, qual o número 174517 tatuado em seu antebraço esquerdo, como marcas no corpo, a exemplo de “Wstawac’”.

No último livro publicado em vida, ao qual concede o título descartado para o primeiro¹², *Os afogados e os sobreviventes*, também encontramos versos de um poema como epígrafe. Aqueles da *Balada do velho marinheiro*, de S.T. Coleridge, os mesmos que já havia inserido nas primeiras linhas do poema “O sobrevivente”, de 1984 (Levi, 2019, p.111), de onde extrai o título da coletânea de poemas *Em hora incerta*, publicada naquele mesmo ano:

Since then, at an uncertain hour,
 Desde então, em hora incerta,
 Aquela pena retorna,
 E se não acha quem o escute
 No peito o coração lhe queima.
 Revê os rostos dos companheiros
 Lívidos na luz primeira,
 Cinzas de pó de cimento,
 Indistintos na névoa,
 Tingidos de morte em sonos 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 no meu lugar. Ninguém.
 Retornem ao seu nevoeiro.
 Não tenho culpa se respiro
 E como e bebo e durmo e visto roupas.

O poema “O sobrevivente” narra em verso um episódio nunca antes relatado e somente trazido à luz em seu último livro publicado em vida: trata-se do momento em que Daniele, “todo cinza de pó e de cimento, com os lábios rachados e os olhos luzidios” (Levi, 2004, p.70), o havia flagrado junto com Alberto, deitados em meio aos escombros, naqueles dias de calor e sede de agosto de 1944, em que as sobras de sopa da noite e o café de manhã já não bastavam para driblar a sede que atormen-tava e enfurecia. Achara no canto do depósito que lhe fora confiado pelo *Kapo*, para que o desentulhasse, um cano de duas polegadas que terminava em uma torneira. Ao desemperrá-la, começaram a cair algumas gotas de água. Chamou o amigo Alberto, em segredo, e beberam a pequenos sorvos avaros, estirados com a boca embaixo da

.....

12. Sobre a inspiração dantesca desse título, assim como a presença nodal dos versos da Divina Comédia na obra de Primo Levi, ver Macêdo (2025, p.113-130).

torneira, toda aquela pequena quantidade de água que restava acumulada no encanamento desativado.

Após a liberação, em um dos encontros de sobreviventes, Daniele indagou-lhe com dureza: “– porque vocês dois, e não eu?” (Levi, 2004, p.70). Sentia uma culpa lancinante, uma vergonha inominável, e se perguntava: era justificada a vergonha diante de Daniele? Não conseguia saber, e mesmo passadas quatro décadas do ocorrido, a vergonha estava lá, “concreta, pesada, perene... sob o véu daquela água pouca, não compartilhada” (Levi, 2004, p.70).

Se Levi jamais havia relatado o ocorrido até aquele momento, quando Daniele já não mais vivia, e ao longo dos quarenta anos de sua intensa produção oral e escrita, é porque aquele episódio evocava uma inquietante pergunta:

Você tem vergonha porque está vivo no lugar de outro? [...] Você examina, repassa todas as suas recordações, esperando encontrá-las todas, e que nenhuma delas se tenha mascarado ou travestido; não, você não vê transgressões evidentes, não defraudou ninguém, não espancou (mas teria força para tanto?), não aceitou encargos (mas não lhe ofereceram...), não roubou o pão de ninguém; no entanto, é impossível evitar. É só uma suposição ou, antes, a sombra de uma suspeita: a de que cada qual seja o Caim de seu irmão e cada um de nós (mas desta vez digo “nós” num sentido muito amplo, ou melhor, universal) tenha defraudado seu próximo, vivendo no lugar dele. É uma suposição, mas corrói; penetrou profundamente, como um carcoma; de fora não se vê, mas corrói e grita (Levi, 2004, p.70-71).

Note-se que esse mesmo episódio que é narrado em prosa em *Os afogados e os sobreviventes* é evocado no poema “O sobrevivente”. Levi o faz em tom de confissão, arrancada das vísceras (Scarpa, 1997, p.252). Sob o véu do silêncio, ele havia escondido o seu tormento mais secreto, aquele que só quatro décadas após os acontecimentos começa a se infiltrar, escapulindo do recipiente no qual estava trancado. A pena que retorna, quatro décadas após o confinamento, indica não mais o aguilhão de um mal sofrido, mas aquele de uma paradoxal e presumida culpa, a culpa do sobrevivente.

Não se tratava apenas da vergonha própria a cada um, mas também de uma vergonha alheia: “O mar de dor, passado e presente, nos circundava, e seu nível subia de ano em ano até quase nos fazer submergir. Era inútil fechar os olhos ou virar-lhes as costas entre nós, [...] os justos experimentaram remorso, vergonha, dor, pelo crime que outros, e não eles, tinham cometido” (Levi, 2004, p.74).

O poema “O sobrevivente” parece uma resposta, ou quiçá uma reescrita, passadas quatro décadas, do poema *Shemá*. Em ambos, nota-se a presença insidiosa de uma vergonha inominável e de uma culpa lancinante. No primeiro, há uma interpelação dirigida aos outros. No segundo, a interpelação é dirigida a si mesmo, acossado pelos espectros dos submersos. Este é o horizonte comum a alguns poemas do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, contemporâneos à escrita e publicação de *A trégua*, tais como “*Erano cento*”, de 1959, e “*Per Adolf Eichmann*”, de 1960; e ainda

de poemas da última safra, tais como “Voci”, de 1981, “*Canto dei morti in vano*”, de 1985, contemporâneos à escrita e publicação de *Os afogados e os sobreviventes*.

A pena que retorna, simultaneamente, como evocação e conjuração, nesse poema, se refere ao comando da madrugada, encarnado na voz do carrasco, a bradar “Levanta!”, encarnação do mal sofrido. Ela irrompe do retorno dos espectros dos submersos, aos quais Levi emprestou sua voz, por delegação, a fim de contar a demolição levada a cabo, a obra consumada, aquela que ninguém narrou: “não saberia dizer se o fazemos por uma obrigação moral para com os emudecidos, ou para nos livrarmos de sua memória: com certeza o fazemos por um forte e duradouro impulso” (Levi, 2004, p.73).

O que parecia despertá-lo de seu pesadelo, ao encarnar-se na voz do carrasco a bradar “*Wstawac’*”, não é uma invocação dirigida apenas aos vivos, mas também aos mortos, aos que sucumbiram, aos que silenciaram, emudecidos pela ofensa, aniquilados desde antes da morte consumada, em nome dos quais decidira emprestar a própria voz.

Os espectros dos submersos vindos do coração das trevas, do umbigo do sonho, retornam na voz do carrasco, a vociferar o impossível: que se levantem. É isso que o desperta, tomado de horror e angústia – esse troço fisgado por uma palavra, evidenciando o laço indelével a unir de uma vez por todas e para todo o sempre o salvo ao submerso, apontando o encontro faltoso, aquele que não aconteceu nem jamais acontecerá, entre os afogados e os sobreviventes.

Ao seu modo e poeticamente, Levi evoca essa voz, circunscrevendo e localizando aquilo que assombra e angustia, como é possível notar no poema “Vozes”, de 10 de fevereiro de 1981 (Levi, 2019, p.81). Note-se que este poema é escrito três décadas e meia após a escrita do poema “*Wstawac’*”, datado de 11 de janeiro de 1946.

Vozes mudas desde sempre, ou de ontem, ou recém-extintas;

Se apurar o ouvido ainda vai notar seu eco.

Vozes roucas de quem já não sabe falar,

Vozes que falam e já não sabem dizer,

Vozes que creem dizer,

Vozes que dizem e não se fazem entender:

Coros e címbalos para contrabandear

Um sentido à mensagem que não tem sentido,

Puro rumor para simular

Que o silêncio não é silêncio.

A vous parle, compaigns de galles:

Digo a vocês companheiros de farra:

Embriagados como eu de palavras,

Palavras-espada e palavras-veneno

Palavras-chave e gazua,

Palavras-sal, máscara e nepente.
 O lugar aonde vamos é silencioso
 Ou surdo. É o limbo dos solitários e surdos.
 A última etapa deve percorrê-la surdo.
 A última etapa deve percorrê-la só.

Desta vez, não é o significante insensato a irromper na cena do pesadelo, mas a pura matéria afônica a velar, como se vela um morto, a ausência de palavras, a lacuna, o silêncio, ali onde não há mais ninguém. Já não é o campo verdejante do retorno, nem mesmo o campo de concentração, mas o lugar onde se está surdo e só, num momento em que o horizonte de sentido se rarefaz ao infinito.

Embriagues pela palavra, espada e veneno; chave e gazua; sal, máscara e nepente; o horizonte ruidoso dos coros e dos címbalos, que tão bem lhe serviram para contrabandear sentidos, na mensagem absolutamente desprovida de sentido, e para simular que o silêncio não fosse silêncio, as vozes mudas e roucas que insistiam em seu ecoar cedem ao silêncio.

Esse poema parece uma tentativa desesperada de separação da multidão que carregou no corpo, à qual dedicou a vida a dar-lhe voz. Note-se que os escritos de Levi sobre o *Lager* são quase em sua totalidade redigidos na primeira pessoa do plural. Assim, faz voltar os mortos, emprestando a sua voz para fazê-los falar. Mas tal separação lhe parecerá factível, apenas e somente, na última etapa, na última estação, a derradeira.

Ao comentar esse poema, François Rastier (2005, p.87-90) chama a atenção do leitor para a citação de Levi, em itálico e na língua original, o francês, do poeta genovês François Villon, nascido em 1411 e desaparecido após a revogação de sua sentença de morte em 1463. Villon é autor do sugestivo *Testament*.

Nesse poema, é notável a presença de um recurso recorrente não apenas em sua poesia, mas na inteira obra de Levi, o de testemunhar por um terceiro, por alguém que não pode falar: inanimado, animal ou morto. Se na prosa testemunhal parece impossível fazer falar os mortos, em se tratando da ficção poética, a prosopopeia confere ao sobrevivente a liberdade de recriar a palavra. A escrita poética poderá, literalmente, dar a palavra ao morto, enquanto o testemunho poderá manter vivo o sobrevivente, “aquele que crê viver no lugar de outro, tentando desesperadamente dar-lhe a palavra, e restituir-lhe imaginariamente a vida que acredita ter-lhe levado” (Rastier, 2005, p.86).

São essas múltiplas vozes, as que retornam no poema “Vozes”, quando ao emprestar sua palavra às vozes mudas e incompreendidas, o poeta o faz, ele mesmo, tomando emprestada a voz de outro, aquela do poeta maldito, a voz de François Villon, em “Testament”: *À vous parle, compaigns de galle:/ Mal desâmes et bien du corps, / Gardez-vous touts de ce mau hâle/ Qui noircit les gens quand sont morts* (Villon apud Rastier, 2005, p.87).

Na tradução dos versos de Villon, inserida imediatamente após tê-los citado: *Dico per voi, compagni di baldoria*, o *dico per voi* seria melhor lido e interpretado não como falo *para* vocês, mas sim, falo *por* vocês, em um duplo sentido: em seu lugar e em vosso interesse. A tomada da palavra a partir de um terceiro e em seu lugar, sob a figura da prosopopeia, constitui, na poesia de Levi, um verdadeiro programa poético (Rastier, 2005, p. 88).

Quanto ao *Mal des âmes et bien du corps*, dos versos de Villon, o verso evoca ainda a antropologia do sobrevivente e se aplica à recorrente menção por parte de Levi à *Divina Comédia*, mais precisamente à figura de Branca Dória, membro de uma nobre família genovesa, colocado por Dante no Inferno, imerso no gelo, ainda em vida, pelo pecado da traição (Aligueri, 2009, p.245-246).

A menção a Branca Dória que aparece nos últimos versos do poema “O sobrevivente”, “Não tenho culpa se respiro/ E como e bebo e durmo e visto roupas” (Levi, 2019, p.111), corresponde à seguinte passagem, nos versos de Dante (Inf. XXXIII, 136-141):

Tu que ora chegas deves conhecê-lo;
ele é *ser* Branca d’Oria, e são mais anos
passados que está preso neste gelo.
“Creio que estás a me pregar enganoso”,
disse eu, “pois ele não morreu ainda,
e come e bebe e dorme e veste panos.”

Se o poema “Vozes” se endereçasse aos sobreviventes não se entenderia por que as vozes evocadas são aquelas dos submersos. É a visita dos espectros, das sombras, recurso corrente na literatura romântica, a fazer-se patente. Note-se que, até certa altura, o uso do pronome “nós” reúne o narrador e os submersos em uníssono, até que a voz do narrador deles se separa, para então se extinguir: “O lugar aonde vamos é silencioso / Ou surdo. É o limbo dos solitários e dos surdos. / A última etapa deve percorrê-la surdo, / A última etapa deve percorrê-la só” (Levi, 2019, p.81).

Levi não escreveu “*devemos* percorrê-la só” no plural. Ainda que haja aí uma ambiguidade semântica entre o uso coloquial da segunda pessoa do singular, do “tu” (deves), e o uso impessoal do imperativo, “é preciso”. Para Rastier, contudo, ao final da leitura do poema, serão os leitores, ou seja, os vivos, a tornarem-se terceiros, e portanto, testemunhas (Rastier, 2005, p.88).

A persistência das figuras da repetição e da acumulação, muito frequentes em seu sistema retórico e próprias aos poemas dos anos de 1945 e 1946, ganharão uma nova dimensão ao se combinarem ao abundante recurso ao oxímoro, figura estilística régia por sua frequência e qualidade, na obra de Levi (Mengaldo, 1997, p.233), mas claramente dominante nos poemas dos anos 80, a exemplo de “Vozes”.

III.

Há ainda um aspecto atinente aos “hibridismos” e “contracantos” levianos¹³ sobre o qual é preciso dizer algumas palavras: a presença abundante dos animais na poesia tardia de Levi em seus cruzamentos com os contos e ensaios do mesmo período, publicados em *O ofício alheio* (2016) e no volume póstumo *O último Natal de guerra* (2002). Esse último se abre com “Jantar em pé”, um hilariante conto sobre os embaraços de Innaminka, um canguru convidado para um jantar de gala; e se fecha com um conjunto não menos hilariante de “entrevistas com animais”, escritas originalmente para a coluna “Zoo imaginário”, da revista *Airone*: a primeira da série é “As núpcias da formiga”; na sequência, em “Focinho a focinho”, um jornalista entrevista uma toupeira; em “Ao vivo do nosso intestino: a *Escherichia coli*”, uma bactéria é a entrevistada da vez; há ainda “A gaviota de Chiavasso”, “A girafa do zoológico”, e fechando o volume, “Amores na teia”, onde uma aranha responde sem entusiasmo e cheia de sarcasmo às perguntas de um jornalista interessado na feitura das teias e em seu comportamento matrimonial. Não menos divertidos, com acentos grotescos, são os contos “Rãs na lua” e “A grande mutação”. Esse último narra a saga de uma menina ao contrair um vírus contagioso que transforma humanos em pássaros.

O zoo imaginário leviano se amplia, e como é usual na obra de Levi, seus primeiros esboços escritos são poemas. A poesia abriga o núcleo temático desenvolvido em numerosos contos e ensaios escritos também em sua última década de vida. Nesse período, os animais aparecem em cerca de vinte poemas, a exemplo de “Fileira escura”, de 1980, que precede o conto “As núpcias da formiga”, de 1986; assim como “Aracne”, de 1981, “Velha toupeira”, de 1982, “O caracol”, de 1983, “O elefante”, de 1984, “A mosca” e “O dromedário” de 1986, antecedem as já citadas entrevistas com animais, de 1986-87. Alguns dos mais belos ensaios recolhidos em *O ofício alheio*, tais como “Romances ditados pelos grilos”, “Inventar um animal”, “O esquilo”, “O salto da pulga”, “As borboletas”, “Pavor de aranha”, “Os besouros”, “As criaturas mais alegres do mundo” e “Necessidade de medo”, dialogam com poemas escritos na mesma década.

Imagens dos primeiros tempos, de inspiração dantesca, como aquela da “*lunga schiera*” de formigas, da longa fila rumo ao trabalho formada pelos prisioneiros, em *É isto um homem?*, retornam, mas numa curiosa subversão, já que o conto se inicia com a formiga rainha censurando a jornalista por sua distração e falta de cuidado, pois acaba pisando e arruinando a cúpula do formigueiro (Levi, 2002, p.108).

A presença dos animais se impõe, de ponta a ponta, tornando-se cada vez mais abundante e expressiva nas alternâncias e hibridismos entre poesia e narrativa breve a partir de 1979, momento em que Levi inicia a escrita de *Os afogados e os sobreviventes*. Nesse momento publica o já citado “A fugitiva”, que sai em julho de 1979 no jornal “La Stampa”, e posteriormente compõe a coletânea *Lilít e Altri racconti*, publicada em 1981. O conto narra a história de um poema fisgado em pleno voo, como

.....
13. Sobre o hibridismo e suas incidências na escrita de Primo Levi, ver Macêdo (2025, p.140-153).

uma borboleta, intitulado “Anunciação”. Em de 22 de junho de 1979, ou seja, no mês anterior à publicação do conto “A fugitiva”, escreve um poema com o mesmo título, fato que, nas palavras de Belpoliti enseja “muitas reflexões sobre a relação entre invenção poética, escrita narrativa e mundo animal” (1997, p.1546). Eis desse poema um fragmento: “Não te espantes, mulher, com minha forma selvagem:/ Venho de muito longe, em voo vertiginoso;/ Talvez a voragem me tenha desarrumado as penas”. Já em “As borboletas”, publicado em *Ofício alheio*, ele escreve:

Nos níveis profundos da nossa consciência, a borboleta do voo inquieto é uma pequena alma, uma fada, mas ao mesmo tempo é também uma bruxa [...]. A visita furtiva de uma borboleta, que Herman Hesse descreve em seu diário, é um anúncio ambivalente e tem um sabor de um sereno presságio da morte (Levi, 2016, p.148).

No mesmo volume, em “Romances ditados por grilos”, expõe em algumas linhas seu método, extraído do ensaio de Aldous Huxley, ao recomendar a um jovem que pretendia se tornar escritor que comprasse um casal de gatos, os observasse e os descrevesse:

Se eu pudesse, obedeceria com entusiasmo às recomendações de Huxley e preencheria a minha casa com todos os animais possíveis. Faria muito esforço não somente para observá-los, mas também para me comunicar com eles. Não faria isso com objetivos científicos [...], mas por simpatia e por ter certeza de que obteria um extraordinário enriquecimento espiritual e uma visão mais completa do mundo (Levi, 2016, p.74).

“*Animale-uomo*” (animal-homem) é a expressão utilizada por Levi para falar da condição do homem no *Lager*, e, certamente, um dos substratos a partir dos quais tiveram emergência as figuras do anfíbio e do híbrido. Se retrocedermos a *Histórias naturais*, seu primeiro livro de contos, publicado em 1961, temos “Borboleta Angélica” (Levi, 2005, p.54-60), um dos seus primeiros contos, ambientado no Lager. Nesse conto, Levi trata do tema da metamorfose através do relato do experimento de um oficial nazista que planejava fabricar anjos a partir de homens, mas o experimento dá errado, e o produto da experiência é a fabricação de quatro monstros pousados em tábuas a meia altura.

Da mesma época é o conto “*Quaestio de centauris*”, provavelmente escrito nos anos cinquenta, e publicado pela primeira vez em *Il Mondo*, em 1961, antes de sair em *Histórias naturais*. O desfecho desse conto é lancinante, pois o amor de Trachi, o centauro, por uma mulher, é sem solução, puro desespero, desolação. Esse conto é considerado pela crítica um dos seus contos-chave, símbolo da dualidade, em sua presença ainda germinal, intuitiva, mas incontornável. Nele, o escritor resgata a genealogia de uma figura central em sua obra, o centauro, com a qual declarou inúmeras vezes identificar-se, e que utiliza como metáfora do povo hebreu e da própria condição humana:

As origens dos centauros são lendárias; mas as lendas que eles transmitem entre si são bem diferentes das que nós consideramos clássicas. [...]. A tradição centáurica é mais racional que a bíblica, e narra que só foram salvos os arquétipos, as espécies-chave [...]. Como nasceram essas espécies? Quando as águas se retiraram, a terra ficou coberta de um estrato profundo de barro quente. Ora, esse barro continha em sua podridão todos os fermentos do que perecera no dilúvio, era extraordinariamente fértil [...]. Foi um tempo que jamais se repetiu, de fecundidade delirante, furibunda, em que o universo inteiro sentiu amor, tanto que por pouco não retornou ao caos [...] essa segunda criação foi a verdadeira criação; pois segundo a tradição dos centauros, não se explicam de outro modo certas analogias e convergências percebidas por todos. Por que o delfim é semelhante a um peixe, mas parteja e amamenta seus filhotes? Porque é filho de um atum e de uma vaca. De onde vêm as cores graciosas da borboleta e a sua habilidade de voo? São filhas de uma mosca e de uma flor. E as tartarugas? São filhas de um sapo e de um seixo. E os morcegos? De uma coruja e de um rato. E os moluscos? De um caracol e de uma pedra polida. E os hipopótamos? De uma égua e de um rio [...] (Levi, 2005, p.117-118).

O que nos permite inferir que o acento trágico dos primeiros tempos, presente na ideia da metamorfose em “Borboleta Angelica”, e a fratura subjetiva em “Quaestio de centauris” sofram uma espécie de mutação, desaguando, nos escritos da década de oitenta, num anseio declarado de escrever o homem em termos zoológicos, e não o contrário, o mais comum, que é antropomorfizar os animais. Esse anseio parece vir, paradoxalmente, e em par e passo, com o que escreve em sua carta “A um jovem leitor”: “Depois de noventa anos de psicanálise, e de tentativas bem ou malsucedidas de decantar diretamente o inconsciente na página, tenho uma necessidade aguda de clareza e racionalidade [...], pois escrever é desnudar-se” (Levi, 2016, p.266). A anterioridade da poesia em relação à prosa, da oralidade em relação à escrita, assim como a tensão dual e a divisão profunda entre o humano e o animal, entre submerso e salvo, entre macho e fêmea, e entre sonho e realidade, convergem para a sua escrita e seu modo próprio de mesclar gêneros e línguas, poesia e prosa.

Quiçá a distração do guardião, e certa abertura arduamente perseguida em seu trabalho de decantação do inconsciente através da escrita, tenham operado um quiasma entre mundos, entre a vida e a morte, o vórtice e a superfície das coisas vivas? Quem sabe certa docilidade no convívio com o ecossistema que habita as vísceras, feito de “saprófitas, pássaros diurnos e noturnos, trepadeiras, borboletas, grilos e mofos” (Levi, 1997, p.xxi), tenha ativado, um pouco à sua revelia, “a grande mutação” (Levi, 2002, p.50-55)?

É notável como nos escritos dos últimos anos, a continuidade entre mundos, entre o Lager e a vida cotidiana, faz-se extensível à natureza e à cultura, aos reinos humano e animal, mas também vegetal e mineral. De modo similar às aventuras do átomo de carbono no conto que fecha *A tabela periódica*, mas que, cronologicamente,

havia sido concebido em sua juventude, narrado oralmente em tertúlias universitárias, entre amigos:

O anidrido carbônico, ou seja, a forma aérea do carbono do qual até agora falamos, este gás que constitui a matéria-prima da vida, e reserva permanente à qual recorre tudo aquilo que cresce, e destino último de toda carne, não é um dos componentes principais do ar, mas sim um resíduo ridículo, uma “impureza” trinta vezes menos abundante que o argônio que ninguém percebe [...]. Desta sempre renovada impureza do ar procedemos nós: nós, animais e plantas, e nós, espécie humana, com nossos quatro bilhões de opiniões discordantes, nossos milênios de história, nossas guerras, vergonhas, nobreza e orgulho [...]. “Assim é a vida”, embora raramente ela seja assim descrita: uma inserção de si, uma derivação em vantagem própria, uma parasitação do caminho descendente da energia [...], neste caminho para baixo, que conduz ao equilíbrio, ou seja, à morte, a vida desenha um arco e nele se aninha” (Levi, 1994, p.228-230).

“Almanaque” (2019, p. 150-151), datado de 2 de janeiro de 1987, é o título do último poema escrito por Levi antes de pôr fim à própria vida. De modo certo e comovente, ele aborda o pendor humano para a destruição, e o que vem em sua esteira – a crise ecológica, o esgotamento dos recursos naturais, o impacto provocado pela exploração predatória da natureza, assim como os limites das filosofias e visões de mundo antropocêntricas – a Terra e as moscas (p.147) sobreviverão à humanidade:

Continuarão correndo pro mar
 Os rios indiferentes
 Ou a transbordar ruinosos os diques
 Obras antigas de homens tenazes.
 Continuarão as geleiras
 A crepitar consumindo o fundo
 Ou precipitando repentinas
 A extirpar a vida dos abetos.
 Continuará o mar a debater-se
 Cativo entre os continentes
 Sempre mais avaro de sua riqueza.
 Continuarão seu curso
 Sol estrelas planetas e cometas.
 Mesmo a Terra temerá as leis
 Imutáveis da criação.
 Nós não. Nós, linhagem rebelde
 De muito engenho e pouco siso,
 Vamos destruir e corromper

Sempre mais depressa;
Logo, logo dilataremos o deserto
Nas selvas da Amazônia,
No coração vivo de nossas cidades,
Em nossos próprios corações.

A poesia tardia publicada em *Ad ora incerta*, assim como os ensaios de *O ofício alheio* mais parecem arautos da mutação de caos em vida, e de vida em morte, terreno fértil onde o seu “input híbrido” (Levi, 1997, p. xix) floresce e se consoma. Levi dignifica os animais como os mais humanos dos seres, e a metamorfose já não se faz de forma trágica ou cindida, como no início de seus exercícios de anfibiologia, mas de forma fluida, pacífica, com o consentimento de quem acolhe uma herança e nela se reconhece, como é possível notar no poema “Autobiografia” (Levi, 2019, p.76-79), que traz em epígrafe um sugestivo fragmento de Empédocles:

*Outrora fui menino e menina, arbusto,
pássaro e peixe mudo que salta do mar.*
Sou velho como o mundo, eu que lhes falo.
Nas trevas do início
Borbulhei pelas fossas cegas do mar,
Eu mesmo cego: mas já desejava a luz
Quando ainda jazia na podridão do fundo.
Engoli o sal por mil mínimas gargantas;
Fui peixe ágil e viscoso. Evitei emboscadas,
Mostrei a meus filhos os meios tortos do caranguejo.
Mais alto que uma torre, ultrajei o céu,
Ao choque de meus passos, montanhas tremiam
E minha feia desmesura obstruía os vales:
As rochas do seu tempo trazem ainda
O sinete incrível de minhas escamas.
Cantei à lua o canto líquido do sapo,
E minha paciente fome perfurou o lenho.
Cervo impetuoso e tímido
Corri bosques hoje cinzas, feliz de minha força.
Fui cigarra embriagada, tarântula astuta e horrenda,
E salamandra e escorpião e unicórnio e áspide.
Sofri a chibata,
Calores e frios e o desespero do jugo,
A vertigem muda do asno ao moinho.
Fui menina, hesitante na dança;

Geômetra, investiguei o segredo do círculo
E as vias dúbias de nuvens e ventos:
Conheci o pranto e o riso e muitas vênus.
Por isso não riam de mim, homens de Agrigento
Se este velho corpo está marcado por estranhos sinais. ●

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BELPOLITI, Marco. Animais e fantasmas. In: LEVI, P. *O último natal de guerra*. São Paulo: Berlandis & Verthecchia, 2002, p. 12-23.
- BELPOLITI, Marco. Note ai testi. In: LEVI, P. *Opere I e II*. Torino: Einaudi, 1997, p. 1375-1472 e 1531-1602.
- BELPOLITI, Marco. *Primo Levi*. Milano: Mondadori, 1998.
- CAVAGLION, Alberto. Commento al testo. In: *Se questo è un uomo*. Edizione commentata. Torino: Einaudi, 2012, p. 151-244.
- DIAS, M. S. Primo Levi e o zoológico humano. In: LEVI, P. *71 contos de Primo Levi*. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 9-20.
- GRASSANO, Giuseppe. La <<musa stupefatta>>: Note sui racconti fantascientíficos. In: FERRERO, E. (Org.). *Primo Levi: Un'antologia della critica*. Torino: Einaudi, 1997, p.117-147.
- LESSA, Renato. “À guisa de posfácio: o trajeto leviano”. In: Renato Lessa e Rosana Kohl Bines (Eds.), *Mundos de Primo Levi*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Numa Editora, 2022, p.277-313.
- Levi, Fabio. “Diálogos”. In: Renato Lessa e Rosana Kohl Bines (Eds.), *Mundos de Primo Levi*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Numa Editora, 2022, p.21-50.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988a.
- _____. *Se questo è un uomo*. Edizione commentata a cura do di Alberto Cavaglione. Torino: Einaudi, 2012.
- _____. *Opere, volume secondo, romanzi e poesie*. Torino: Einaudi, 1988b.
- _____. *Primo Levi: conversazioni e interviste 1963-1987*. Organização de Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997a.
- _____. *La ricerca delle radici*. Torino: Einaudi, 1997b.
- _____. *A trégua*. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997c.
- _____. *71 contos de Primo Levi*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *A tabela periódica*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e terra, 2004a.
- _____. *A assimetria e a vida*. Org. Marco Belpoliti. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- _____. (1985). *O ofício alheio*. Tradução de Silvia Massimini Felix. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- _____. *Mil sóis: poemas escolhidos*. Tradução, seleção e apresentação de Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019.
- MACÊDO, Lucíola. *Primo Levi e a poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2025.
- _____. *Primo Levi: a escrita do trauma*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.
- MENGALDO, Pier Vincenzo. Lingua e scrittura in Levi. In: FERRERO, E. (Org.). *Primo Levi: Un'antologia della critica*. Torino: Einaudi, 1997, p. 169-242.
- MESNARD, Philippe. *Primo Levi: una vita per immagini*. Venezia: Marcilio, 2008.
- RASTIER, François. *Ulysses à Auschwitz: Primo Levi, le survivant*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2005.
- SCARPA, Domenico. Chiaro-Oscuro. In: *Riga*, Milano: Marcos y Marcos, n.13, 1997, p.230-253.

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.

PALAVRAS-CHAVE

Primo Levi; poesia; 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.

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 Cavaglione 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 *plaque*, 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 entusiasmem, 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 mímesis 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 fatura, corre o risco de ceder, de se desfazer” (Barengi, 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 Ciacco, 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 (Ciacco, 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 glaciar que dorme um sono inquieto e se vê forçado à imobilidade, sugerindo uma alusão a si mesmo (“Glaciar”). 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 desmoroamento 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 odisséia 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,
 Aquela 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. Cavaglioni 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 Mauricio 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 nihilistas (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, / Ouveisse gemerem fantasmas lutuosos”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

- ACOCELLA, 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 Mastery. 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 Hafem 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 officio 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. Disponibile em: https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-06-17/primo-levi-oceano-dipinto-173901.shtml?uuid=AaFFOggD&refresh_ce=1. Também disponibile 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*. *Italiannistica*, 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/oscuo." 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-scienziato: figure dello straniamento e tentazioni del non-senso in Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*. Macerata: Quodlibet.

Um portentoso instrumento de contacto humano: a poesia de Primo Levi entre o antifascismo e Israel

RUI MIGUEL RIBEIRO (POETA, TRADUTOR E PESQUISADOR INDEPENDENTE)

RESUMO

A poesia de Primo Levi permanece menos notada e conhecida por parte dos seus leitores. Para isso terá contribuído a sua tardia reunião em livro, onde o próprio, no texto que abre o volume *A uma hora incerta*, a apresenta em tom menor e a atribui ao seu lado menos racional. Embora já tenha sido estudado como os poemas de Levi, sobretudo os das primeiras décadas da sua escrita, antecipam e tematizam aquilo que viriam a ser as suas obras em prosa, é necessário acrescentar a esses estudos a análise de que a partir da década de 1960 a sua poesia parece representar uma autonomia ou uma via paralela, mais pessoal, relativamente à sua obra. Além disso, uma leitura mais atenta pode encontrar nos poemas um processo de germinação, aplicado às suas tomadas de posição, agindo, como o autor refere, enquanto «via directa» para com o público. Neste texto procuro assinalar não só a autonomia da sua poesia a partir de 1960 face à prosa de Levi, mas também as confluências entre poesia e participação civil, em particular no que diz respeito a sua tomada de posição face ao Estado de Israel, à memória da *Solução Final* nazi e de outros massacres, e finalmente, sobre as sementes do fascismo para as quais Primo Levi nunca deixou de procurar alertar os seus coetâneos e as novas gerações.

PALAVRAS-CHAVE

Primo Levi, poesia, Israel, memória, antifascismo, judaísmo, diáspora.

ABSTRACT

Primo Levi's poetry remains relatively overlooked and lesser known among his readership. This relative marginalization may be attributed, in part, to the late publication of his poems in book form, where Levi himself, in the introductory text to the volume *At an Uncertain Hour*, presents them in a modest register, associating them with what he describes as his less rational side. While previous scholarship has examined how Levi's early poetry—particularly that written during the initial decades of his literary activity—anticipates and thematizes elements that would later be fully developed in his prose works, it is necessary to expand upon these studies by considering how, beginning in the 1960s, his poetry appears to acquire a certain autonomy or to constitute a parallel and more personal trajectory alongside his prose. Moreover, a closer reading reveals in these poems a process of germination through which Levi articulates his positions and reflections, functioning, as he himself suggests, as a “direct channel” of communication with the public. The present study aims to demonstrate not only the growing independence of Levi's poetry after 1960 in relation to his prose but also the intersections between poetry and civic engagement. Particular attention is given to his stance on the State of Israel, the remembrance of the Nazi Final Solution and other massacres, and, ultimately, to the enduring warning he sought to convey regarding the latent seeds of fascism—a warning addressed both to his contemporaries and to future generations.

KEYWORDS

Primo Levi, poetry, Israel, memory, antifascism, Judaism, diaspora.

Um portentoso instrumento de contacto humano: a poesia de Primo Levi entre o antifascismo e Israel¹

RUI MIGUEL RIBEIRO (POETA, TRADUTOR E PESQUISADOR INDEPENDENTE)

Introdução:

Em 1963, ultrapassada a atribulada experiência da publicação do seu primeiro livro, *Se questo è un uomo* [*Se isto é um homem*] e com a publicação de *La Tregua* [*A Trégua*], Primo Levi alcançava em Itália um reconhecimento literário mais alargado: era finalista do Prémio Strega e vencedor do recém-criado Prémio Campiello. Tal não o impediria de continuar a apresentar-se como um «escritor por acaso» movido pelo imperativo de ser porta-voz de uma experiência e da defesa de uma memória. Numa entrevista desse mesmo ano, Levi manifesta o desejo de dar por concluído o seu trabalho sobre a experiência vivida no *Lager*. Questionado a esse propósito, responde: «Ah, sim, nem mais uma palavra. Mais nada. O que tinha para dizer, já o disse. Está completamente terminado.»

São raras as entrevistas que dará entre 1964 e 1977, dedicando-se ao seu trabalho de químico na fábrica Siva em Settimo Torinese, enquanto director técnico e, a partir de 1966, como director geral. Nesse mesmo ano, recorrendo ao pseudónimo Damiano Malabaila, publica o livro de contos *Storie Naturali* [*Histórias Naturais*] (título colhido na obra de Plínio, o Velho), alguns deles publicados em primeira mão na revista *Il Mondo* e no jornal *Il Giorno*.²

Durante os dez anos seguintes, Primo Levi marcou uma presença discreta no meio literário e na imprensa, tendo uma pequena, ainda que regular, colaboração com o periódico *La Stampa*, na rubrica «Terza pagina», onde, além de pequenos contos e crónicas inicia a publicação de poemas. Em 1971, regressa à edição com um segundo livro de contos *Vizio di forma* [*Vício de Forma*]. O trabalho na fábrica intensifica-se, e Levi assume a sua direcção, o que o leva a fazer muitas viagens à Alemanha e à União Soviética. Em 1975 toma a decisão de se reformar renunciando à sua «alma número um», a de químico, e sentindo-se renascer para a escrita. Em 1975 publica *Il Sistema*

1. Este texto é um excerto adaptado, com modificações, do posfácio à edição portuguesa de *A uma hora incerta*, intitulado «Primo Levi, um estranho poder de falar», publicado pelas Edições do Saguão (Levi, 2024, p. 217). Todas as traduções, salvo explicitamente indicado, são de minha autoria.

2. Tomo estes primeiros parágrafos como um atalho para nos aproximar temporalmente do assunto deste texto. Os detalhes sobre a biografia e o início do percurso literário de Primo Levi, podem ser consultados, por exemplo, em Levi, 2018 e Thomson, 2002

Periodico [A *Tabela Periódica*] e, discretamente, num pequeno editor de Milão a sua primeira recolha de poemas: *Osteria di Brema* [A *Taberna de Bremen*], com vinte e sete poemas. A data do cólofon assinalava: 25 de Abril de 1975, trigésimo aniversário da Libertação da Itália do fascismo.

Este pequeno volume, cuja quantidade de poemas é inferior ao intervalo temporal que os baliza (de 1943 a 1974), é em si mesmo um indício da relação de Levi com a escrita de poesia, tal como o próprio refere numa das suas últimas entrevistas:

Eu sou um poeta ocasional: feitas as contas, escrevi pouco mais do que um poema por ano na minha vida, embora haja períodos em que me ponha espontaneamente a escrever em versos. Mas é uma actividade que não tem nada a ver com nenhuma outra actividade mental que eu conheça. É algo completamente diferente: é como um cogumelo que cresce durante a noite, acordamos de manhã com um poema na cabeça ou, pelo menos, com o cerne de um. Depois, é um trabalho de longas variações e correcções contínuas [...] (Caro, 1987).

Neste livro encontramos dois poemas que se referem ao período que antecede a deslocação forçada de Primo Levi para o campo de Buna-Monowitz, após a sua captura enquanto *partigiano*, membro das brigadas *Giustizia e Libertà*: o poema de abertura, «Crescenzago», uma vila nos arredores de Milão, onde Levi teve um dos seus primeiros empregos; e o poema «O entardecer em Fossoli», campo onde esteve detido após a sua captura e onde eram seleccionados os prisioneiros destinados à deportação. Em ambos, versos de outras proveniências ressoam em forma de glosa ou citação, um recurso que Levi adoptará mais vezes, seja por via de cancioneros (eruditos ou populares), seja através das obras de poetas clássicos ou modernos (Catulo, Dante, T.S. Eliot, Siegfried Sassoon). Além disso, como já foi notado por outros autores, vários dos seus poemas, em todo ou em parte, são incorporados nas suas obras em prosa, como acontece com os poemas «Schemà», de que um dos versos dará o título *Se isto é um homem*; «Levantar-se», onde surge a palavra polaca «wstawać» que também aparece em *A Trégua*; «Lilith» que figurará no conto e livro com o mesmo título. Cesare Segre assinala em particular: «Os poemas contêm a essência da obra que acompanham, com algo mais: o elemento parênético. Levi, tão sóbrio em julgar e relutante em pregar, vai mais longe nestes poemas, como se a artificialidade da forma contrabalançasse a solenidade da mensagem» (Segre, 1988).

Para nos situarmos perante a voz que emana destes primeiros poemas, e do impulso que lhes deu origem — e que se revelará efectivamente rizomático para toda a obra de Levi —, teremos de os entender enquanto procura de uma compreensão que se inscreva na memória. Ou de uma forma de deposição, como refere Giorgio Agamben: «Dos homens que conheceram a extrema destituição da dignidade humana não podemos esperar uma deposição no sentido judiciário, mas qualquer coisa da ordem do lamento, da blasfémia, da expiação, da necessidade de se justificar [...]» (Agamben, 1998). Regressarei a estes tópicos mais adiante.

Israel e ser antifascista hoje

Durante o período em que expressou ter dado por concluído o seu vínculo na escrita com a experiência sofrida no *Lager*, Levi regressa pela primeira vez a Auschwitz, em 1965, para uma cerimónia comemorativa, e viaja a Israel, três anos mais tarde. Ambas as deslocações motivaram sentimentos pesados que começam a esboroar a ideia que Levi formara sobre ambos os lugares. Em 1982, a respeito da sua ida a Auschwitz, comenta numa entrevista com alguma ironia que «o regresso foi menos dramático do que poderia parecer. Demasiado alarido, pouca recordação, tudo bem arrumado, fachadas limpas, muitos discursos oficiais».³ A visita a Israel, ocorre após a Guerra dos Seis Dias e de várias tomadas de posição que Levi faz em defesa de Israel. A viagem, na companhia de mais quarenta ex-*partigiani* das brigadas *Giustizia e Libertà*, nem todos judeus, conduz Levi a visitar vários *kibbutz* e a descrever a forma como estes se organizavam e viviam. Levi não se expressa sobre a ocupação desses territórios, mas não deixa de notar que a forma como Israel se formara não correspondia à imagem que tinha formado, em particular não tinha correspondência com a forma como a diáspora judaica se estabelecera na Europa:

[...] encarando o país real, achei-o difuso e esquemático. Pensava em Israel como um canto da Europa, ou melhor, do Ocidente, encaixado no mundo oriental: não é assim, ou é assim em muito pouca medida. Israel não é a Europa: herdeira de todas as correntes de pensamento europeias, Israel carece visivelmente daquele sedimento histórico que une a Europa de Gibraltar aos Urais e que constitui a espinha dorsal de todos os seus aglomerados urbanos.⁴

Em 1978, totalmente liberto das suas funções na fábrica SIVA e dedicado por inteiro à escrita, Primo Levi publica *La chiave a stella* [*A chave de estrela*] que vence o prémio Strega. O sucesso provocado pelos seus novos livros relança a presença pública de Primo Levi, com várias traduções e adaptações dos seus livros, bem como entrevistas na imprensa e na rádio e televisão. Por estes anos a memória do Holocausto, a questão judaica e o estatuto de Israel no mundo ganham um novo protagonismo. A esse respeito, entre 1975 e 1979, Levi dá várias entrevistas em que esclarece a sua posição em relação ao seu judaísmo, declarando-se quatro quintos italiano e apenas um quinto judeu. Afirma também nessa altura que foram as leis raciais de 1938, em primeiro lugar, e Hitler, a seguir, que o haviam tornado judeu — antes era apenas um rapaz burguês italiano:

Tornei-me judeu em Auschwitz. A consciência de me sentir diferente foi-me imposta. Alguém, sem nenhuma razão no mundo, decidiu que eu era diferente e inferior: como

.....

3. «Levi: l'ora incerta della poesia», *Corriere della Sera*, 28 de Outubro de 1984 (Levi, 1997).

4. Sobre este momento em particular e todo o trajecto da relação de Primo Levi com Israel, leia-se Bellin, 2015.

reação natural, durante esses anos, eu senti-me diferente e superior... Neste sentido, Auschwitz deu-me algo que me ficou. Ao fazer-me sentir judeu, incitou-me a recuperar, mais tarde, um património cultural que antes não possuía...” (Rienzo, 1995).

Esse património cultural que adquirira assentava numa independência intelectual, na tradição talmúdica e no contacto com o judaísmo asquenaze da Europa de Leste. Os aspectos religiosos e místicos, esses, não lhe interessavam, afirmando que, se não por outro motivo, Auschwitz lhe havia liquidado qualquer tipo de possibilidade religiosa. Pensando e agindo sempre dentro desta perspectiva, entendia o judaísmo da diáspora, que, embora assentasse numa longa história de perseguições, continha igualmente uma história de tolerância, enquanto cultura que se nutria e germinava entre outras culturas. O crescente nacionalismo belicista de Israel e o posicionamento cada vez mais à direita dos seus governos não podiam por isso deixar de entrar em conflito com o antinacionalismo, e o humanismo ético e antifascista de Levi.

Com as eleições de 1977 em Israel ganhas pelo Likud, um partido criado apenas quatro anos antes pela junção de vários partidos de direita e liderado por Menahem Begin, que se tornaria primeiro-ministro, e a intensificação da política de expansão de colonatos israelitas que teve início após a Guerra dos Seis Dias, dá-se uma viragem política definitiva em Israel com o apoio da direita ocidental e reforçada pelo crescimento do sionismo religioso. Primo Levi começa então a expressar em várias entrevistas um desapontamento que comportava o sinal emergente de uma fractura que nascia entre o seu judaísmo enquanto uma cultura de diáspora e o seu reconhecimento, expressado anteriormente, da necessidade da existência de Israel como um porto seguro para todos os judeus que não encontrassem um lugar no mundo. Se, até à Guerra dos Seis Dias, Levi por diversas ocasiões mostrou o seu apoio à existência do Estado de Israel face às ameaças dos estados árabes vizinhos, em particular, nos discursos de Gamal Abdel Nasser nos quais figuravam expressões como o «extermínio do inimigo», não deixou, ao mesmo tempo, de reconhecer que o território onde o Estado de Israel se fundou não era um território deserto e que isso seria sempre um problema para o qual o exacerbar de um nacionalismo belicista e religioso não seriam nunca uma solução:

Em relação a Israel, sinto-me profundamente dividido. [...] A ponto de me impedir de fazer um julgamento objectivo. Nos anos 1935-1940, fiquei fascinado pela propaganda sionista, o país que descreviam e o futuro que previam pareciam-me admiráveis, o regresso à terra, a restauração de uma sociedade baseada na igualdade e na fraternidade, a regeneração através do trabalho manual, a rejeição da propriedade como fundamento da existência. Mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial, aceitei a necessidade de uma pátria para os judeus de todos os países ameaçados pela ocupação nazi. No entanto, tenho de admitir que, a partir de 1950, esta imagem foi-se gradualmente apagando.⁵

.....

5. «Ebreo fino a un certo punto», diálogo com Edith Bruck, *Il Messaggero*, 9 de Janeiro de 1976. In: Levi, 1997.

Na primavera de 1980, Levi começa a escrita de *Se non ora quando?* [*Se não agora, quando?*], um romance em que o próprio dizia se ter visto pela primeira vez na pele de romancista, isto é, de um autor que constrói um romance pensado a partir de uma investigação própria, com um registo ficcional na construção dos seus personagens, do enredo e dos lugares. Uma história que não provinha da sua experiência directa, mas dos relatos de um grupo de judeus russos sobre a experiência vivida nos confrontos de guerrilha atrás das linhas alemãs, registados por um amigo seu, Emilio Finzi, enquanto trabalhava num centro de refugiados em Turim imediatamente a seguir à guerra. Ao mesmo tempo, esse livro não deixa de incorporar temas que Levi entendia ainda não ter abordado nos seus romances anteriores, em particular a sua experiência *partigiana*, mas também outros episódios que se passaram durante a viagem que fez de retorno do *Lager* e que não tinham figurado no livro *A Trégua*.

O livro *Se não agora, quando?* foi publicado em Abril de 1982. Mais tarde, numa entrevista a Philip Roth, Levi explicou que com este livro pretendia divertir-se escrevendo uma aventura, um *western* de uma história de esperança, com episódios cómicos e «ocasionalmente alegre, embora projectada sobre um fundo de massacre» (Roth, 1986 e Levi, 1997). Mas a esta intenção junta também dois outros objectivos. O primeiro era rebater o lugar-comum, que considerava estúpido e anti-histórico, apontado pelas novas gerações de vários países, e em particular de Israel, que afirmava que os judeus haviam sofrido humilhações e séculos de perseguição sem nunca se terem revoltado. O segundo, era o de ser o primeiro escritor italiano a descrever o mundo iídiche, centrado na cultura *Ostjuden*, através de elementos da história, língua, mentalidade e humor asquenazes.

Neste livro, o personagem Mendel, alter-ego do próprio Levi, à medida que a história se desenrola vai dando voz às suas dúvidas sobre a ideia de uma terra prometida, se esta seria verdadeiramente a terra do leite e do mel em que as pessoas se juntam para dançar numa roda ou se seria ainda um lugar em que teria de continuar a pegar em armas e a combater. Mendel observa as contradições com que se depara ao longo da viagem. Em constantes diálogos interrogativos com os seus companheiros procura estabelecer uma ideia sobre a sua condição e a possibilidade de um futuro: «Da terra prometida não lhe vinha nenhum chamamento, e mesmo ali teria talvez de caminhar e lutar. Bom, é o meu destino, aceito-o, mas não me aquece o coração» (Levi, 1982b). Nas páginas finais do livro, carregado de desencanto, mas também de maior serenidade e sabedoria, reflecte: «a gente pensa que toma uma decisão, mas na verdade segue o destino que alguém já escreveu. Quem? Estaline ou Roosevelt ou o Deus dos Exércitos» (Levi, 1982b). O livro termina com uma menção à data de 7 de Agosto de 1945, através de uma notícia de jornal que Mendel espreita sem conseguir entender. A notícia era a da primeira bomba atómica lançada em Hiroshima.

Num poema datado de 1978, dois anos antes do início da escrita de *Se não agora, quando?*, Primo Levi termina também com uma referência a Hiroshima. O poema intitula-se «A menina de Pompeia», e parte do molde de gesso de uma criança

abraçada à sua mãe, consumida «quando ao meio-dia o céu enegreceu». A seguir, o poema avança pelos séculos para incluir uma referência a essa outra menina, Anne Frank, «distante irmã» cujas «cinzas mudas foram espalhadas pelo vento» para chegar à «aluna de Hiroshima, / Sombra cravada na parede pela luz de mil sóis, / Vítima sacrificada no altar do medo», concluindo com um repto aos «potentados desta terra patrões dos novos venenos», declarando: «os tormentos dados pelo céu são mais do que suficientes. / Antes de premirem o dedo, parai e reflecti» (Levi, 2004).

*

A 6 de Junho de 1982 dá-se a invasão Líbano, o primeiro acto de guerra levado a cabo por Israel que não é motivado por uma razão de defesa. A 16 de Junho é publicado no *La Repubblica* um apelo à retirada imediata de Israel do Líbano intitulado «Perché Israele si ritiri» [Para que Israel se retire], assinado por vários intelectuais italianos que nas primeiras linhas se definem como «democráticos e judeus». O texto fora redigido pelo próprio Levi entre o dia 7 e o dia 11 de Junho e entre os vários nomes dos signatários estavam os de Edith Bruck e Natalia Ginzburg. Esta era uma tomada de posição que pretendia abrir uma discussão na comunidade judaica diaspórica sobre a sua relação com o estado hebraico. No total o texto recolhe 1100 assinaturas. Nele, vinha criticada a «solução militar» empreendida por Israel que evocava «uma linguagem de triste memória para cada judeu» e apontava para o receio e a necessidade de com esse texto «combater os potenciais germes de um novo anti-semitismo que se juntaria às velhas e nunca desaparecidas tendências antijudaicas no seio da sociedade civil»:

Aqueles que noutros tempos tremeram perante a ameaça de destruição do Estado de Israel devem hoje encontrar a coragem e a força para se oporem à política do Governo Begin e a tudo o que ela representa para o destino democrático do Estado de Israel e para a perspectiva de uma coexistência pacífica com o povo palestino (Levi, 1982a).

Antes da publicação deste apelo, a 12 de Junho, aproveitando o sucesso de *Se não agora, quando?*, Primo Levi dá uma entrevista ao *La Stampa* que surge com o título «La Terra Promessa dei miei ebrei non è una potenza militare» [«A terra prometida dos judeus como eu não é uma potência militar»], o título é retirado de uma pergunta directa que é feita pelo entrevistador Giorgio Calcagno:

Todas as suas personagens partem da Rússia para a Palestina, mas apenas uma é abertamente sionista. Qual é a atitude do escritor em relação ao sionismo?

P.L.: Não se exprime, mas penso que se pode intuir. Na altura, considerei o sionismo uma ideia-força e uma necessidade política. Estas pessoas só podiam seguir um verbo que tinha uma forma bíblica. Hoje, a questão tornou-se mais complicada, porque a Palestina está num nó geográfico sob tensões pavorosas, forçada a uma defesa dispendiosa e desgastante,

que impele também a acções imprudentes ou politicamente erradas. O sionismo de então pensava num país camponês. Israel, hoje, tornou-se num país militar e industrial» (Calcagno, 1982, p. 261).

Nesse mesmo mês, Levi faz a sua segunda viagem a Auschwitz, acompanhando estudantes, representantes da comunidade judaica de Turim e outros sobreviventes dos campos nazis. Na entrevista para a peça de televisão que é feita durante a viagem, declara num parêntesis que o termo Holocausto nunca lhe agradou, considerava-o «inadequado, retórico e sobretudo errado» (Ascarelli e Toaff, 1983), o que virá a reiterar em outras ocasiões. Em seguida, em resposta à pergunta que lhe era colocada sobre se seria possível haver um novo Auschwitz, um outro massacre como o de há quarenta anos, Levi responde que não, por razões de *imunização* que impediriam que na Alemanha renascesse um nazismo ou em Itália um fascismo igual ao que foi vivido e que por isso na Europa nas próximas décadas, nos próximos cem anos, não seria possível, acrescentando logo a seguir que «o mundo é muito maior do que a Europa e existem outros países onde há o desejo de fazer um outro Auschwitz e só lhes faltam os instrumentos para isso» (Ascarelli e Toaff, 1983, p. 356). Regressado dessa viagem, Primo Levi publica na primeira página do *La Stampa* o texto «Chi ha coraggio a Gerusalemme [«Quem tem coragem em Jerusalém»?». Aí começava por situar Israel como a pátria idealizada de todos os judeus, na qual, em maior ou menor medida, se reconheceriam e identificariam os judeus da diáspora, mas acrescentava que as últimas décadas vieram distorcer e erodir esta imagem e que o ódio que o mundo árabe nesse período acumulara contra Israel agora se transformara no ódio de Israel pelos árabes, afirmando: «Israel, cada vez menos Terra Santa, cada vez mais um país militar, vai adquirindo o comportamento dos outros países do Médio Oriente, o seu radicalismo, a sua desconfiança em relação às negociações» (Levi, 1982). Levi não deixa de demonstrar o seu desacordo com a OLP e Arafat relativamente a Israel: «O problema palestino existe: não pode ser eliminado. Não pode ser resolvido à maneira de Arafat, negando a Israel o direito à existência, mas também não pode ser resolvido à maneira de Begin» (Levi, 1982). (Levi, 1982). Embora recuse comparações nazistas em relação à actuação do exército israelita, reconhece que o primeiro-ministro Begin estaria a provocar a si próprio essas mesmas comparações. Levi assume nestas linhas a sua vergonha e a sua laceração, reconhecendo um «vínculo sentimental profundo com Israel, mas não com esta Israel» (Levi, 1982) e temendo que esta iniciativa infligisse ao judaísmo uma degradação da sua imagem da qual dificilmente poderia recuperar.

A 16 de Setembro de 1982 dão-se os massacres nos campos de refugiados palestinos de Sabra e Chatila, com a conivência de Israel (e mais tarde provado envolvimento do próprio exército, através do então ministro da defesa Ariel Sharon). Levi prossegue na sua denúncia, com mais duas entrevistas nesse mês. Numa delas, ao *La Repubblica*, entrevistado por Giampaolo Pansa, pede a demissão de Begin e de Sharon, invocando para o efeito uma razão de ordem política face ao isolamento em que Israel

estaria a precipitar-se e uma razão de ordem moral face à obstinação sanguinária que demonstravam, reconhecendo que o termo «fascista» se aplicava a Begin, admitindo até que o próprio não o recusaria (Pansa, 1982, p. 303-309). Um mês antes, numa entrevista a Fiona Diwan, publicada no suplemento semanal de *Il Corriere della Sera*, declara: «Nunca fui sionista e não o sou actualmente. Discordo das reivindicações sionistas e das acções actuais do governo israelita» (Diwan, 1982, p. 295).

No seguimento destas tomadas de posição, Primo Levi escreve, com data de 25 de Novembro, o poema «Uma ponte» que não pode deixar de ser lido como uma metáfora para a ligação entre o judaísmo diaspórico europeu e Israel, envenenado pela acção do governo de Begin:

Não é como as outras pontes,
 Que aguentam as nevadas dos séculos
 Para que os rebanhos sigam em busca de água e de pasto
 Ou as pessoas passem alegres de um sítio ao outro.
 Esta é uma ponte diferente,
 Que se regozija se te deténs a meio caminho
 E esquadrinhas o fundo e te perguntas se
 Tencionas viver o amanhã.
 É uma ponte surdamente viva
 E que nunca tem paz,
 Talvez porque da cavidade do seu pilar
 Filtra lentamente como um veneno
 Um velho malefício que não posso descrever;
 Ou talvez, como se contava durante as vigílias,
 Porque é fruto de um pacto perverso.
 Porque aqui nunca irás ver a corrente
 Reflectir tranquilamente a sua extensão,
 Mas somente ondas encrespadas e remoinhos.
 Por isso se lima a si mesma com areia,
 E esfrega pedra contra pedra,
 E empurra, empurra, empurra contra as margens
 Para rachar a crosta da terra (Levi, 2004).

Entre 1982 e 1984 Primo Levi terá o seu período mais intenso na imprensa e na vida civil italiana, com dezenas de entrevistas e declarações a propósito de Israel. A 30 de Setembro de 1984, dois anos depois dos massacres de Sabra e Chatila, dá uma entrevista a Gad Lerner, intitulada «Se questo è un stato» [Se isto é um estado], na qual se opõe à ideia, que desde 1948 ganhava força, de que Israel seria o centro de gravidade do judaísmo no mundo:

Estou convencido de que o papel de Israel enquanto centro unificador do judaísmo se encontra agora – sublinho o «agora» – numa fase de eclipse. É, pois, necessário que o centro de gravidade do judaísmo se desloque, que volte para fora de Israel, para nós, judeus da diáspora, que temos a tarefa de recordar aos nossos amigos israelitas o fio condutor da tolerância judaica (Lerner, 1982, p. 462).

A respeito da Cisjordânia ocupada, declara que os governantes de Israel deveriam proceder à sua retirada dos territórios ocupados e que se o tivessem já feito então o problema entre os palestinianos e Israel já estaria resolvido. Para isso Israel não poderia ser entendido como o centro de gravidade do judaísmo e este tinha de regressar aos judeus da diáspora que deveriam fazer sentir a Israel «o peso numérico, cultural, tradicional e até económico da diáspora. Temos o poder e também o dever de influenciar, em certa medida, a política israelita. [...] Antes de mais, penso que é necessário insistir na retirada do Líbano. Igualmente urgente é acabar com os novos colonatos judeus nos territórios ocupados. Depois disso, como disse, a retirada da Cisjordânia e da Faixa de Gaza deve ser prosseguida de forma cautelosa, mas decisiva» (Lerner, 1982, p. 466).

Para Levi a corrente principal do judaísmo encontrava-se mais viva fora de Israel e situava-a nos Estados Unidos onde a própria cultura judaica, especialmente a asquenaze, estava mais viva e era determinante (Lerner, 1982, p. 465).

O seu envolvimento público na questão de Israel e o crescimento do revisionismo a respeito do Holocausto iniciado nos anos 1970 formam um período intenso e difícil, preenchido por tensões entre a sua faceta pública — aquela em que se via portador de uma memória e de um legado com o qual persistia em confrontar as visões do passado e os eventos políticos do presente —, e a do escritor — incapaz de se libertar desse desígnio, deixando os seus outros interesses e paixões numa desordem lacunar. Se no seu trabalho público prolifera a sua colaboração com o *La Stampa* e com outros periódicos na publicação e registo de conversas com jornalistas, em privado aceita traduzir Kafka (*O Processo*) e Lévi-Strauss para a Einaudi.

É ainda neste período, que Primo Levi prepara a publicação de *L'altrui mestiere* [*O ofício alheio*], uma reunião de pequenos ensaios que, como declara no seu prefácio, pretendiam explorar as «ligações transversais entre o mundo da natureza e o mundo da cultura» em vários desígnios, desde a zoologia e a astronomia, à linguística e à tradução.

Um portentoso instrumento de contacto humano

Entre as tomadas de posição cívicas e a exposição pública, os trabalhos de tradução e a sua ocupação em textos de cariz mais ensaístico — como os que viria a incorporar em *O Ofício Alheio*, mas também prefácios de livros, como o da nova edição das memórias autobiográficas de Rudolf Höss, comandante das SS responsável pelos *Lager* de Auschwitz e introdutor das câmaras de gás —, Primo Levi publica com a editora Garzanti

um volume alargado da sua poesia, que reunia os poemas já publicados na *Estalagem de Bremen*, e mais um conjunto de outros poemas seus publicados no *La Stampa*, e ainda um conjunto de traduções de poemas.

Apresentada pelo próprio em tom menor no texto que abre a recolha, Primo Levi reconhece na sua relação com a poesia uma forma de impulso inicial face à memória da própria experiência, um impulso que antecipava a sua vontade racional, um impulso contraditório: «Sou um homem que acredita pouco na poesia e que, no entanto, a pratica. Alguma razão para isso haverá» (Nascimbeni, 1984).

Esta razão, que se manteve até ao final da sua vida, estaria na possibilidade de «a poesia lhe parecer mais idónea do que a prosa para transmitir» o que tinha dentro de si, face às formas de horror e de ameaça com as quais a humanidade se confrontava e como, no decorrer do século XX, as via serem interpretadas, simbolizadas e transformadas em retóricas públicas e políticas. A razão dessa escrita permitia-lhe que certas palavras uma vez escritas num momento concreto, como no caso do poema «Shemà», pudessem, invocando a poesia, ultrapassar o momento original e ser um argumento «em suma, para todos os casos em que se coloca a questão de saber se a humanidade, no sentido mais pessoal da palavra, é preservada ou perdida, se é recuperável ou não» (Nascimbeni, 1984).

O título deste novo volume de poemas vem de um verso de *The Rime of the Ancient Mariner* [*A Balada do Velho Marinheiro*], de S. T. Coleridge: «Desde então, a uma hora incerta», é o verso 582 da balada e cuja estrofe completa, «Desde então, a uma hora incerta, / Aquela aflição regressa, / E se não encontra quem o oiça / Queima-lhe no peito o coração», surge também nos primeiros versos de um dos poemas desta recolha intitulado «O Sobrevivente». A importância desta estrofe traduz bem os dois períodos que concentram o maior número de poemas nesta edição, o primeiro período entre 1945-46 aponta para a identificação com o próprio marinheiro da balada: Levi no seu regresso de Auschwitz também se sentia dotado de um «estranho poder de falar» (verso 586) e com a mesma necessidade de deter quem passava e contar sua viagem: «Tinha-me tornado igual ao velho marinheiro da balada de Coleridge, que na rua agarra pelo peito os convidados que vão para a boda para lhes infligir a sua história sinistra de malefícios e fantasmas». Mas relativamente ao segundo período que reúne poemas de 1983-84, Levi explica que se tratou de «um momento muito difícil. A publicação do romance [*Se não agora, quando?*] coincidiu com a crise no Líbano, que era uma crise para todos, não apenas para os judeus. Pareceu-me natural, de novo, abrir caminho a uma linguagem poética» (Nascimbeni, 1984). Embora mantendo um mesmo tom lapidar, estes poemas operam uma leitura moral da realidade e as perguntas que continuam a pontuar os seus versos, recorrendo a personagens simbólicas e a antropomorfismos, apontam para a indignação como um património comum. Trata-se de poemas que Levi quis que falassem de viva voz, numa via directa, publicando-os espaçadamente na página da sua rubrica no jornal:

.....

6. Nota a «Se questo è un uomo, versione drammatica» (Levi, 2016, p. 1196)..

Quando os meus versos são publicados na terceira página do *La Stampa*, recebo cartas e telefonemas de leitores que expressam a sua aprovação ou discordância. Se um dos meus contos é publicado, a reacção não é tão animada. Tenho a impressão de que a poesia em geral se está a tornar um instrumento portentoso de contacto humano (Nascimbeni, 1984).

Embora escassa, no tempo que mediou estes dois períodos (para o período entre 1949 e 1965 apenas escolheu oito poemas), Levi nunca interrompeu a escrita de poesia, como o atestam as datas com que assinalava a conclusão de cada poema. Se essa escassez o impediu de se considerar poeta (tal como até 1975 não se considerou escritor), a poesia de Levi estabelece uma via paralela com a do prosador. É da produção desta sua metade não racional que antecipa as suas prosas narrativas, contos e textos mais ensaísticos, desde *Se isto é um Homem* até *I sommersi e salvati* [*Os que Sucumbem e os que se Salvam*], passando por praticamente todas as suas obras intermédias, como documenta Marco Belpoliti: «A génese contemporânea dos versos e das páginas de testemunho é um elemento importante para a compreensão de toda a obra de Levi» (Belpoliti, 2015). Esta precedência estaria de acordo com a afirmação de Levi na sua nota introdutória de que a poesia nascera primeiro do que a prosa. No entanto, não foi apenas pela escassez de poemas, e dos intervalos a que estes lhe surgiram, que Levi se recusou a aceitar a designação poeta, mas também por motivos da própria oficina da escrita de poemas: «conheço mal as teorias da poética, leio pouca poesia de outros, não creio na sacralidade da arte, e nem sequer creio que estes meus versos sejam excelentes.»⁷ A afirmação de fraco elo com a poesia de outros é desmentida pelas referências que encontramos nos seus poemas: ao Velho Testamento e às tradições judaicas, a Catulo, Dante, Villon, Rilke, Sassoon e Eliot (por exemplo, nos poemas «Ostjuden», «O canto do corvo (II)»), na forma de citações, mais ou menos explícitas e de glosas e aproximações (por exemplo, nos poemas «A partir de R. M. Rilke», «Aportar» e «Pio»). E é desmentida pelos comentários sobre poesia e reflexões sobre arte poética e sobre poetas que Levi desenvolve em livros como *L'altrui mestiere* [*O ofício alheio*] ou em *Racconti e saggi* [*Contos e Ensaios*]. A fraqueza desse elo só existe, na verdade, com a própria poesia italiana do pós-guerra, do hermetismo ao neo-realismo. Tal como a prosa, a poesia de Levi segue em contramão, recriando, de modo próprio, formas de jogos de linguagem, como os que podemos encontrar no poema «O primeiro atlas», terminologias dos campos das ciências («Aracne» e «Pintadina») e invectivas e premonições que surgem pela voz de animais e de seres mortos ou inanimados, como o «absurdo» sete vezes repetido no poema «O elefante». No lado mais formal, encontramos vários elementos epigramáticos («Partigia»), repetições e métricas («Crescenzago», «Fuga», «Espera»), que orquestram o ritmo dos poemas contribuindo para uma precisão expressiva que Levi reivindica em contraponto a qualquer lirismo e com a qual, de forma mais pessoal, expõe os seus sentimentos de culpa e de vergonha, de angústia e de resistência que viriam a agudizar-se nos anos seguintes.

.....
7. Nota de abertura (Levi, 2024).

A zona cinzenta

Em 1985, Primo Levi visita os Estados Unidos para uma série de palestras e entrevistas por ocasião da tradução americana de *Se não agora, quando?*. A tradução de *A Tabela Periódica* tinha saído poucos meses antes e as críticas foram muito favoráveis, com particular destaque para uma recensão de Saul Bellow que despertou o interesse pela sua obra e deu espaço a que surgissem vários artigos na imprensa cultural de Nova Iorque. Levi é por esta altura reconhecido internacionalmente pelo público, embora nos anos precedentes as traduções das suas obras não tenham tido um particular destaque. Nesta sua estadia é surpreendido ao ser descrito como um escritor «judeu italiano» e percebe que nos eventos em que participa o público é também ele maioritariamente, senão exclusivamente, judeu:

A última vez que fui à América, em 1985, foi como se me tivessem novamente cosido a estrela de David! [...] Tornou-se quase uma tarefa cómica. O meu editor é judeu, tal como todos os seus colaboradores. Apresentou-me exclusivamente a judeus americanos ilustres. Dei conferências perante audiências constituídas apenas por judeus. E isto aconteceu não só em Nova Iorque, mas em todo o lado onde fui. A minha mulher e eu começámos a perguntar-nos onde estariam todos os outros (Sodi, 1987).

Esta situação viria a criar um problema, assim descrito pelo próprio:

Tinha de dar uma conferência para um grupo em Brooklyn e, pela primeira vez na minha vida, vi-me perante uma audiência só de judeus. Eram todos homens e judeus. Fiz o meu discurso, que tinha sido escrito em Inglaterra. Não sei exactamente o que eles perceberam, dado o meu péssimo sotaque. Assim que terminei, começaram a fazer-me perguntas sobre Israel e acerca da minha posição sobre o conflito israelo-árabe. Quando comecei a explicar que considerava Israel um erro em termos históricos, houve um tumulto geral e o moderador teve de interromper a reunião (Greer, 1985).

Esta viagem será também registada no poema «Aeroporto» no qual Levi torna mais claro o seu sentimento sobre os Estados Unidos, situando o poema não na chegada, mas no regresso a casa, onde «fartos de palavras estrangeiras» os esperava a filha Lisa e concluindo: «não creio que tenha sido uma viagem inútil».

Era o momento da intensificação do designado «Holocaust Discourse» que dominaria nos anos oitenta, sobretudo nos Estados Unidos e com Elie Wiesel como um dos principais autores e figura de testemunho. Levi dá-se conta desta transformação, que tendia a interpretar o extermínio como subordinado a uma profecia, sacralizando-o e conferindo-lhe uma identidade judaica voltada para Israel e que mascarava o carácter humano e político da realização do extermínio, permitindo esbater a sua relação com o fascismo.

I sommersi e i salvati [Os que sucumbem e os que se salvam] será o seu último livro, publicado em Abril de 1986. A quarenta anos de distância, o título era recupera-

do do manuscrito de *Se isto é um homem* que apenas ganhou este outro no momento da sua impressão. A palavra *sommersi* vem de Dante, do vigésimo canto do Inferno: *Di nuova pena mi convien far versi | e dar materia al ventesimo canto | della prima canzon, ch'è de' sommersi*.⁸ A epígrafe retoma os já referidos versos 582 a 585 de *A Balada do Velho Marinheiro* de S. T. Coleridge e que já tinham integrado a sua recolha de poemas. Dante e Coleridge permanecem referências cruciais no conjunto da sua obra.

É um livro escrito contra o esquecimento e contra o que entendia ter sido uma das principais intenções do nazismo, uma guerra contra a memória, recordando, logo na introdução uma advertência, citada por Simon Wiesenthal no livro *Gli assassini sono fra noi* [*Os assassinos estão entre nós*], proferida cinicamente pelos oficiais das SS aos prisioneiros:

Seja como for que esta guerra termine, a guerra contra vocês nós é que a ganhámos; nenhum de vós ficará para dela dar testemunho, mas ainda que algum escape, o mundo nele não acreditará. Talvez haja suspeitas, debates, pesquisas de historiadores, mas não haverá certezas, porque nós teremos destruído as provas juntamente convosco. E quando ainda restar alguma prova, e alguns de vós sobrevivido, as pessoas dirão que os factos que vocês contam são demasiado monstruosos para serem credíveis: dirão que são exageros da propaganda dos Aliados, e acreditarão em nós, que negaremos tudo, não em vocês. A história dos *Lager* seremos nós a ditá-la (Levi, 1991, p. 5).

Apresentando-se «já não em vestes de testemunha, mas de interrogador» (Calcano, 1986, p. 611), um ponto de partida incómodo do qual fora ganhando consciência ao ler o que vinha sendo escrito sobre o projecto nazi, as memórias de outros e relendo as suas, Levi confronta-se com uma necessidade de verdade face ao negacionismo que ganhava forma através das teses lançadas por Robert Faurisson em França. Faurisson negava a existência das câmaras de gás e dos fornos crematórios, e, a par, assistia-se às «derivadas da memória» que propunham um revisionismo da Alemanha face à ameaça soviética com comparações entre os *Lager* e os *Gulag* russos. Esse seu último livro é contra a retórica, chamando a atenção para a etimologia da palavra «monumento» que remete para aviso e lembrança. É esse aspecto que procura reter, e não a ideia de uma memória tutelada que esbata contradições, fraquezas, traições, sobrevivências e resistências. Um livro contra a celebração que transforma a possibilidade de um testemunho individual numa identidade e que a converte ora num álibi ora numa impunidade, que afunda características humanas e sociais para as revestir de uma condição suprajacente que acomoda a memória numa forma de messianismo ou determinismo e, no limite, numa culpa colectiva. Ou seja, contra todas as formulações que não ajudam a apreender o presente e a reconhecer as zonas cinzentas em que identidades tranquilizadoras e certezas de pertença emergem radicalmente reformuladas.

.....

8. «De nova pena me convêm mais versos / e dar matéria ao vinteno canto / da primeira canção, que é dos submersos» (Alighieri, 2011, p. 187).

A condição do sobrevivente/salvo (*salvati*) e a do soçobrado/sucumbido (*sommersi*), desdobram a categoria de vítima, tantas vezes transformada numa categoria retórica. Se os sobreviventes dos *Lager* formam uma «minoría anómala» (Levi, 1991, p. 61) cuja experiência é sempre parcial, pois não foi levada até às últimas consequências, os soçobrados, por outro lado, eram os mortos-em-vida, com as suas capacidades aniquiladas pelo sofrimento e incompreensão e por isso já irrecuperáveis, mesmo antes da sua morte física.

Precisamente nos capítulos intitulados «Zona Cinzenta» e «Vergonha», que em conjunto formam o núcleo mais duro do livro, Levi expõe como a distância entre a vítima e o carcereiro é povoada por outras figuras que administravam a violência entre os prisioneiros à procura do privilégio junto das autoridades dos campos, e como a angústia da libertação, a vergonha e o sentimento de culpa dos salvos dividiu os sobreviventes entre os que calam e os que contam, sem nunca ser possível, em qualquer dos casos, obter um relato total do sucedido. Ao mesmo tempo, recusa a ideia que vinha ganhando forma de a experiência interna dos campos se tornar num indizível. Levi, para usar um termo próximo da sua actividade de químico, vai destilar estas duas condições na sua diferença irremediável e procede à análise de maior detalhe daquilo que foram os campos de extermínio, apreendendo o seu alcance e especificidade. Mostra «como o sistema concentracionário nazi permanece um *unicum*, tanto pela sua dimensão como pela sua qualidade. Em nenhum outro lugar e tempo se assistiu a um fenómeno tão inesperado e complexo: nunca tantas vidas humanas foram extintas em tão pouco tempo e com uma combinação tão lúcida de engenho tecnológico, fanatismo e crueldade» (Levi, 1991, p. 13).

Levi investiga também a memória dos opressores, dos alemães que inventavam para si uma outra memória, uma ausência de conhecimento ou reduzindo-a a acções delegadas e por isso sem culpa. Homens e mulheres que desempenharam um trabalho abominável, mas que tinham também eles um passado, família, origem e que regressados às suas casas e ofícios, tiveram filhos e netos. Junta ainda um capítulo intitulado «Cartas dos alemães», no qual expõe a sua incapacidade ao tentar compreendê-los, a incapacidade enunciada no prefácio que fez questão de publicar na tradução alemã de *Se isto é um homem*.

Num poema datado de Julho de 1985, com o título «Em julgamento», Levi leva ainda mais longe essa memória e invenção numa alegoria de um tribunal onde responde um destes alemães:

- O teu nome? — Alex Zink. — Onde nasceste?
- Em Nuremberga, cidade ilustre e antiga:
Justamente famosa, ó justo juiz,
Erstens, porque ali foram ditadas
Certas leis que aqui não interessam;
Zweitens, por um processo discutível;

Drittens, porque lá são produzidos
Os melhores brinquedos do mundo.
— Diz-me como viveste,
Sem mentires. Aqui seria inútil.
— Fui trabalhador, ó justo juiz.
Pedra sobre pedra, marco a marco,
Fundei uma indústria modelo.
O melhor cotim, o melhor feltro
Eram aqueles da firma Zink.
Era um patrão humano e diligente:
Preços honestos, salários generosos,
Sem uma queixa dos meus clientes,
E acima de tudo, como te dizia,
O melhor feltro produzido na Europa.
— Usavas boa lâ?
— Lâ fora do comum, ó justo juiz.
Lâ solta ou entrançada,
Lâ da qual eu tinha o monopólio.
Lâ negra e castanha, fulva e loira;
Muitas vezes cinzenta ou branca.
— De que rebanhos?
— Não sei. Não me interessava:
Pagava-a em dinheiro.
— Diz-me: os teus sonos foram tranquilos?
— Por norma sim, justo juiz,
Mesmo se algumas vezes, em sonho,
Ouvisse gemerem fantasmas lutuosos.
— Desce, tecedor
(Levi, 2024, p. 191).

Porém, «para Levi, “compreender é quase justificar”». O limite dos seus esforços argumentativos, do exercício da razão cognitiva, atinge aqui o seu extremo: «é preciso conhecer, mas não compreender, escreve, porque “no ódio nazi não há racionalidade: é um ódio que não está em nós, está fora de nós, é um fruto venenoso nascido do tronco mortal do fascismo, mas está fora e para além do próprio fascismo. Não o podemos compreender; mas podemos e devemos compreender de onde vem, e estar atentos”» (Belpoliti, 1997).

O livro termina com palavras dirigidas aos jovens. Primo Levi, que por estes anos junta às suas intervenções na imprensa várias apresentações em escolas e em

eventos com jovens, dava-se conta de como a estes a experiência do *Lager* que lhes trazia era cada vez mais estranha, e sobretudo, à medida que os anos passavam, ia sendo recebida como um anacronismo e relegada para um período histórico:

Para os jovens destes anos 80, estas são as coisas dos seus avós: distantes, esfumadas, «históricas». Eles estão confrontados com os problemas de hoje, que são diferentes, urgentes: a ameaça nuclear, o desemprego, o esgotamento dos recursos, a explosão demográfica, as tecnologias que se renovam freneticamente e às quais temos de nos adaptar. A configuração do mundo alterou-se profundamente, a Europa já não é o centro do planeta (Levi, 1991, p. 150).

Levi procura responder ao desafio por eles colocado, lembrando que os massacres ocorridos num passado recente deixam sempre sementes que podem germinar no presente, que «o testemunho é sempre um acto de guerra contra o fascismo» (Levi, 1991, p. 11), e que não há nenhum país imune a futuras ondas de violência geradas pela «intolerância, pela ânsia de poder, por motivos económicos, pelo fanatismo religioso ou político, por fricções raciais» (Levi, 1991, p. 151). Manifesta, por fim, a sua preocupação por uma geração «céptica a entrar na idade adulta, sem ideais mas com certezas, [...] disposta, em vez disso, a aceitar pequenas verdades, que mudam de mês para mês na onda convulsiva das modas culturais» (Levi, 1991, p. 150).

De profundis

Ao longo da sua vida Primo Levi sofreu de depressões que, com frequência, surgiam após a publicação de um dos seus livros. Foram-se tornando mais agudas a partir do final dos anos setenta e mais ainda na década seguinte, quando o reconhecimento internacional, sobretudo nos Estados Unidos, graças a artigos publicados por Saul Bellow primeiro e, mais tarde, por Philip Roth no seguimento da visita à sua casa em Turim, o tornam num escritor célebre e por isso obrigado aos esforços de apresentações literárias, e a relações públicas que o esgotavam e que o colocavam, não por vontade própria, imerso num campo de leitura dos acontecimentos relativos à Alemanha Nazi que alteravam a historiografia e que, como ficou famosamente registado por Elie Wiesel, via o Holocausto como um acontecimento que «transcendia a história». Levi, continua a intervir na imprensa escrita, mas nas entrevistas começa a fazer notar um certo cansaço, sentindo poder estar em causa o seu testemunho quando os discursos que ganhavam protagonismo pareciam querer tornar inúteis a dor e a memória.

Duas participações públicas de Primo Levi são particularmente importantes neste período. A primeira, em 1985, é uma entrevista televisiva conduzida por Giorgio Bocca intitulada «Essere antifascista oggi» [Ser antifascista hoje] onde Levi alerta que ser antifascista, ao contrário dos anos 1940 em que a escolha era fácil, se tornara mais difícil, pois o fascismo se encontrava aninhado de muitas formas e mascarado, para lá

dos partidos, nos próprios modos de viver. Embora considerando «óbvio e inútil», Levi acentua: «eu sou antifascista, que fique bem claro» (Bocca. 1985, p. 548).

Esta necessidade de acentuação do seu antifascismo comportava igualmente um aspecto menos óbvio, e bem exposto por Enzo Traverso, assente no facto de «o crescimento da memória do Holocausto ter correspondido ao declínio da memória antifascista» (Traverso, 2021 e 2021a). Enzo Traverso relembra o texto escrito para o memorial inaugurado em 1980 no pavilhão italiano do Museu de Auschwitz ⁹, no qual Levi começava por declarar: «A história da deportação e dos campos de extermínio, a história deste lugar, não pode ser separada da história das tiranias fascistas na Europa» (Levi, 1997b, p. 13), prosseguindo com uma forte e inequívoca defesa do antifascismo, para concluir com a declaração de que ninguém ali era um estrangeiro, e um apelo aos visitantes, para que «o fruto horrendo do ódio, cujos vestígios aqui vocês viram, não dê nova semente, nem amanhã nem nunca» (Levi, 1997b, p. 14).

A segunda razão para vincar o seu antifascismo, complementando a crescente despolitização da memória, era dirigida ao revisionismo alemão que, em particular, através de Ernst Nolte e do seu livro *La guerra civile europea, 1917-1945. Nazionalsocialismo e bolscevismo* [*A guerra civil europeia, 1917-1945. Nacional Socialismo e Bolchevismo*], interpretavam o nazismo como uma reacção ao comunismo russo. Apontavam os *Gulag* soviéticos como inspiração directa para os campos de extermínio nazis, enquanto apresentavam «os massacres de Hitler como uma defesa preventiva contra uma invasão “asiática”» (Levi, 1991a, p. 159), isto é, uma invasão russa da Europa, para desse modo reabilitar em definitivo a Alemanha entre as nações europeias.

O texto intitulado «Il buco nero di Auschwitz» [«O buraco negro de Auschwitz»] é publicado no *La Stampa* a 22 de Janeiro de 1987 e nele Levi procura repor a verdade e objectividade dos factos quanto a essas comparações entre os *Gulag* soviéticos e os *Lager* nazis, que procuravam estabelecer falsas semelhanças e deixar de parte a «inovação tecnológica» das câmaras de gás com toda a eficiência industrial nazi, que não só produzia o gás, mas ainda recolhia, para as fábricas alemãs, os cabelos, e para os bancos, o ouro dos dentes dos cadáveres. A concluir, Levi assinala a «diferença

.....

9. Instalado no Blocco 21 de Auschwitz era composto por uma instalação idealizada pelo arquitecto Ludovico di Belgiojoso e realizada por Nelo Risi, onde atravessando um túnel de vários metros, além das palavras de Primo Levi, figuravam as pinturas de Pupino Samonà e uma faixa sonora composta por Luigi Nono. O memorial, após anos de abandono e de falta de apoio à sua conservação por parte dos sucessivos governos polaco e italiano, foi unilateralmente encerrado ao público e aos estudiosos pela direcção do museu polaco em Julho de 2011, com o argumento de que «não correspondia às orientações do Museu emanadas nos últimos anos, e que não estava «em linha com as restantes instalações, mais didácticas e documentais e menos artísticas». Mais esclarecedoras quanto às reais intenções foram as declarações do ministério dos Negócios Estrangeiros italiano de então que, numa declaração ao *La Repubblica*, declarou que o problema era «a presença na obra de referências artísticas ao comunismo, actualmente consideradas ilegais na Polónia» por serem símbolos inaceitáveis depois da queda do Muro de Berlim. Ameaçado de desmantelamento, o memorial pôde ser salvo graças à intervenção da Associação Nacional de Ex-Deportados nos Campos Nazis (ANED), com a sua deslocação para Florença onde hoje pode ser visitado.

moral e jurídica entre quem faz e quem deixa fazer», mas não deixa de lembrar que, relativamente ao contínuo funcionamento dos campos de extermínio até à sua libertação, «é verdade que os americanos se recusaram a bombardear as linhas de caminho de ferro que conduziam a Auschwitz (embora tenham bombardeado extensivamente a zona industrial adjacente) e também é verdade que a falta de auxílio dos Aliados se deveu a razões sórdidas, nomeadamente ao medo de ter de alojar e manter milhões de refugiados ou sobreviventes» (Levi, 1991, p. 160).

Nas restantes entrevistas que dará até ao termo da sua vida, a preocupação de Levi em se dirigir às mudanças do presente torna-se mais explícita. O mundo estava prestes a reconfigurar-se novamente, as inovações técnicas iniciavam a sua aceleração vertiginosa e a ambiguidade da ciência acentuava de forma mais explícita a vocação totalitária do poder. O acidente de Chernobyl em 1986 chegava para demonstrar como a ameaça nuclear não era apenas militar, mas também as preocupações ecológicas, a consciência de que se estavam a gastar em excesso e de modo irreversível os recursos do planeta, o surgimento da clonagem e da manipulação genética, a SIDA e o estigma sexual e social que promovia, «tudo isto é novo, não existia há trinta anos [...] ao nível da consciência e também da actividade prática. [...] Que não se danifique de modo irreversível o ambiente em torno de nós; isso é possível... e por ambiente entendo também a humanidade» (Mastroferato, 1986, p. 659).

Numa conversa com Vera Székács, em Outubro de 1985, Primo Levi reforçará essas preocupações, juntando o facto de, aos olhos de muitos indivíduos e nações, o estrangeiro ainda ser visto como inimigo. Declara que, na sua opinião, não fazia muito sentido aventar previsões para lá de cinco anos, mas conclui: «Pois bem, estou convencido de que, nos próximos cinco anos, não haverá guerra mundial, nem convencional nem nuclear. Que a poluição ambiental diminuirá nos países industrializados, mas será exportada, durante algum tempo, para os países do “terceiro mundo”, que preferem, não sem razão, a poluição à fome. Que a xenofobia continuará a existir, mas não se traduzirá em massacres como os desencadeados pelos nazis ou pelos cambojanos. Que o maior número de vítimas humanas será causado não por guerras, mas por fomes, desertificação, secas, terremotos, inundações e outras catástrofes naturais, em parte evitáveis, em parte não» (Székacs, 2018, p. 786).

Cinco anos provaram ser uma medida avisada por parte de Levi.

Efectivamente, a Guerra Civil Jugoslava começaria em Agosto de 1990 bem como a guerra do Golfo, e em 1992 é proferido o discurso da jovem Severn Cullis-Suzuki, então com 13 anos, na «United Nations Conference on Environment and Development (UNCED) – Earth Summit» no Rio de Janeiro, declarando representar a primeira geração que tem que se preocupar na infância com o medo da destruição do planeta e alertando para o impacto dos modelos económicos, de consumo e de industrialização dos países do Norte que acentuam as desigualdades geográficas e sociais e põem em causa o futuro das gerações mais novas, das espécies e da vida na Terra. Numa das suas últimas entrevistas, em Fevereiro de 1987, Levi expressa a necessidade

de a comunidade científica reconhecer o seu «sinistro poder». Admitindo a possibilidade da existência de uma ciência neutra, Levi reconheceu então que existe uma outra que certamente não o é e para a qual é necessário que cada jovem cientista diga «basta» e se recuse a trabalhar para a destruição (Vicentini et. al, 1987, p. 663-664).

Num poema com o título «Procuração», de Junho de 1986, Levi lança o apelo às gerações menos cansadas para que meditem nos erros das mais velhas que agora lhes passam o testemunho e que tentem «reprimir a repulsa e o tédio / Das nossas dúvidas e das nossas certezas. / Nunca fomos tão ricos, e, no entanto, / Vivemos entre monstros embalsamados, / E outros monstros obscenamente vivos.» O poema termina declarando: «[...] Nós / Penteámos a cabeleira dos cometas, / Decifrámos os segredos da génese, / Pisámos a areia da lua, / Construímos Auschwitz e destruímos Hiroshima. / Vês: não nos deixamos ficar inertes. / Sujeita-te, perplexo: / Não nos chames mestres» (Levi, 2024, p. 121).

Em várias ocasiões Primo Levi identificara-se com a figura do centauro (apresentada num dos seus contos): «Sinto-me um centauro. Porque sou duplo, híbrido, bífido. Sou italiano e judeu, químico e escritor, racionalista e poeta» (Martinelli, 1987, p. 584). Esta divisão, que sempre representara uma tensão na sua actividade, para a qual a escrita e o discurso cívico serviam como funções libertatórias, ameaçava agora romper-se. Levi procura disfarçar um tom de descrença no próprio poder da linguagem e na sua capacidade para ainda ser capaz de escrever. A poesia ressurgiu: a quantidade de poemas escritos entre o final de 1984 e Janeiro de 1987 assinala, não apenas na frequência mas sobretudo na temática, os temores e dúvidas para as quais se sentia agora incapaz de responder em prosa: a diferença entre compreender e perdoar, a ameaça de presentes e futuros massacres, as possibilidades da extinção humana por «Nós rebentos rebeldes / De muito engenho e pouco juízo» que a Terra «Destruiremos e corromperemos / Cada vez com mais pressa». A depressão é nos últimos meses agravada por questões mais estritamente pessoais, a doença da sua mãe, a sua própria saúde e a ansiedade pela perda da memória que o levariam a 19 de Fevereiro a escrever à amiga e tradutora Ruth Feldman: «Estou a passar pelo pior momento desde Auschwitz: em alguns aspectos, é ainda pior do que Auschwitz, porque já não sou jovem e tenho pouca capacidade de recuperação.» Levi concluía a carta com a expressão do livro dos salmos: *de profundis* (Anissimov, 1992).

A morte de Levi chegaria na manhã do dia 11 de Abril de 1987 com a queda pelo fosso das escadas do prédio onde sempre habitou. A questão de se ter tratado de um suicídio ainda hoje permanece por resolver, havendo vários indícios que favorecem essa tese e também vários outros que a põem em causa, atribuindo antes a morte a um acidente causado pelo estado de fragilidade em que Levi se encontrava. Menos dúvidas parecem ter tido os obituários que logo se apressaram a atribuir a morte à síndrome de sobrevivência ao Holocausto que motivara outros suicídios como os de Jean Améry ou de Paul Celan. Amigos próximos, como Natalia Ginzburg ou Ferdinando Camon, apontaram para essa mesma causa nas suas declarações, mas em nenhuma outra a ênfase

no passado, na sua «experiência fundamental», assumiu um carácter de pior gosto e desrespeito por toda a vida e obra de Levi, como a que seria pronunciada por Elie Wiesel, publicada no *Corriere della Sera* no dia seguinte à sua morte, ao afirmar que «Levi morrerá quarenta anos antes em Auschwitz». Se não apenas pela diversidade da sua obra, dos seus interesses e por todo o seu intenso envolvimento cívico — no qual Levi demonstrou uma vitalidade que foi capaz de resistir ao pessimismo —, então as suas próprias declarações a esse respeito bastariam para o desmentir: «Este veneno [referindo-se a Auschwitz] foi exorcizado, já não me corre nas veias» (Borgia, 1985, p. 535).

Não há dúvidas de que um livro como *Os que sucumbem e os que se salvam* demonstra como «a marca de Auschwitz não pode ser apagada: na vida de um homem, na história do mundo» (Calcagno, 1986), mas não no sentido apontado pelo fatalismo carrasco de Wiesel. Renzo, o filho de Levi, no comentário à morte do pai afirmou: «Penso que o meu pai já tinha escrito o último acto da sua existência. Leiam a conclusão de *A Trégua* e compreenderão.»

Se o último livro escrito em vida por Levi pode servir como último acto, então à sua história finalmente (re)contada seguir-se-ia a libertação, como contava o marinheiro, e aqui permito-me juntar as palavras do poeta português Alberto Pimenta no texto que escreveu para acompanhar a sua tradução de *A Balada do Velho Marinheiro*, a propósito, precisamente, das estrofes que toda a vida acompanharam Primo Levi: «É talvez uma compulsão dessas que habita e sempre habitou o poeta (que o é, se me permitem), pelo menos até ao momento em que pode ter de ser levado a clamar “não mais, musa, não mais...”» (Coleridge, 2017, p. 64).

Levi com o seu estranho poder de falar e com o rigor preciso e sóbrio dos seus argumentos, apresentou ao longo da vida um testemunho pessoal e defendeu uma memória colectiva para sempre reconhecida numa pergunta, duas vezes formulada no poema «Shemà»: «...se isto é um homem?», «...se isto é uma mulher?». Hoje esta pergunta mantém-se válida e, tal como no século passado, é necessário que cada um de nós se confronte pessoalmente perante a sua escuta, e combata, senão expressamente pelo menos em consciência, os sequazes dos discursos retóricos e cínicos que procuram repisar, como um grande tacão, o tempo de cada época. ●

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Quel che resta di Auschwitz*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ALIGHIERI, Dante (2011). *A Divina Comédia*. (Vasco Graça Moura, trad.). Lisboa: Quetzal.
- ANISSIMOV, Myriam (2022). «Primo Levi ou la tragédie d'un optimiste». <https://www.nonfiction.fr/article-11181-primo-levi-ou-la-tragedie-dun-optimiste.htm>.
- ASCARELLI, Emanuele e TOAFF, Daniel (1983). «Ritorno ad Auschwitz». *Sorgente di vita*, RAI 2. In: LEVI, Primo (2018).
- BELLIN, Stefano (2015). «The Wound and the Hope: Primo Levi's Troubled Relationship with Israel». In: *NeMLA Italian Studies. Special Issue: The Jewish Experience in Contemporary Italy*.
- BELPOLITI, Marco (1997). Nota a «Il Lager». LEVI, Primo (1997).
- BELPOLITI, Marco (2015). *Primo Levi di fronte e di profilo*. Milano: Ugo Guanda Editore. Ebook.
- BOCCA, Giorgio (1985). «Essere antifascista oggi», transmissão televisa, «Prima Pagina», *Canale 5*. In: LEVI, Primo (2018).
- BORGIA, Lúcia (1985). «Il veleno di Auschwitz». RAI, «Rifarsi una vita». In: LEVI, Primo (2018).
- CALCAGNO, Giorgio (1982). «La Terra Promessa dei miei ebrei non è una potenza militare». *La Stampa*. In: LEVI, Primo (2018).
- CALCAGNO, Giorgio (1986). «Capire non è perdonare». *La Stampa*. LEVI, Primo (1997).
- CARO, Roberto Di (1987). «Il necessario e il superfluo». «Piemonte Vivo», 1, I. In: LEVI, Primo (1997).
- COLERIDGE, S. T. (2017). *A Balada do Velho Marinheiro*. (Trad. Alberto Pimenta). Lisboa: Edições do Saguão. p. 64.
- DIWAN, Fiona (1982). «Sono un ebreo ma non sono mai stato sionista». *Il Corriere della Sera*, suplemento «L'Umanità». LEVI, Primo (2018).
- GREER, Germaine (1985). «Germaine Greer talks to Primo Levi», *The Literary Review*. Tradução de Erminio Corti: «Colloquio con Primo Levi». In: LEVI, Primo (1997).
- LERNER, Gad (1982). «Se questo è un stato», *L'Espresso*. In: LEVI, Primo (2018).
- LEVI, Primo (1982). «Chi ha coraggio a Gerusalemme?». *La Stampa*.
- LEVI, Primo (1982a). «Perché Israele si ritiri». *La Repubblica*.
- LEVI, Primo (1982b). *Se non ora, quando?* Torino: Einaudi.
- LEVI, Primo (1988). *Opere. Vol. II: romanzi e poesie*. (Org. Pier Vincenzo Mengaldo). Torino: Einaudi.
- LEVI, Primo (1991). *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.
- LEVI, Primo (1991a). «Il buco nero di Auschwitz», *La Stampa*, 22 de Janeiro de 1987. In: *I sommersi e i salvati*, Torino: Einaudi.
- LEVI, Primo (1997). *Conversazioni e interviste 1963-1987*. (Org. Marco Belpoliti). Torino: Einaudi. Ebook.
- LEVI, Primo (1997a). *Primo Levi per l'ANED - L'ANED per Primo Levi*, Alberto Cavaglion (ed.). Introduzione di Bruno Vasari, Franco Angeli, Milano.
- LEVI, Primo (1997b). «Al visitatore». In: *Primo Levi per l'ANED - L'ANED per Primo Levi*, Alberto Cavaglion (ed.). Introduzione di Bruno Vasari, Franco Angeli, Milano.
- LEVI, Primo (2016). *Opere complete I*. (Org. Marco Belpoliti), Torino: Einaudi. LEVI, Primo (2018). *Opere Complete III - Conversazioni, interviste, dichiarazioni*. (org. Marco Belpoliti). Torino: Einaudi.
- LEVI, Primo (2024). *A uma hora incerta*. (Trad. Rui Miguel Ribeiro). Lisboa: Edições do Saguão.
- MARTINELLI, Giorgio (1987). «Ritrato di città con persone. Venti incontri torinesi». In: LEVI, Primo (2018).
- MASTROFERATO, Ennio (1986). «E se questo è un uomo». RAI 2, transmitido em 12 de Dezembro de 1986. In: LEVI, Primo (2018).
- PANSA, Giampaolo (1982). «Io, Primo Levi, chiedo la dimissioni di Begin». *La Repubblica*. In LEVI, Primo (2018).
- RIENZO, Giorgio De (1975). «In un alambicco quanta poesia». In: *Famiglia Cristiana*.
- ROTH, Philip (1986). «A Man Saved by his Skills», *The New York Times Book Review*, 12 de Outubro,
- SEGRE, Cesare (1988). «Introduzione». In: LEVI, Primo (1988).
- SODI, Risa (1987). «An Interview with Primo Levi». *Partisan Review*, vol. LIV, 3, 1987. Tradução de Erminio Corti: «Un'intervista con Primo Levi. LEVI, Primo (1997).
- SZÉKÁCS, Vera (1985). «Conversazione con Primo Levi». In: LEVI, Primo (2018).

Paul Celan e o testemunho impossível

ANTÓNIO GUERREIRO (EDITOR DA REVISTA ELECTRA E CRÍTICO LITERÁRIO DO JORNAL PÚBLICO)

RESUMO

PAUL CELAN E O TESTEMUNHO IMPOSSÍVEL

O testemunho de Primo Levi é exemplar pela sua clareza, por ter conseguido encontrar as palavras justas e “verdadeiras” para fazer a narração de um universo concentracionário único, próprio do tempo da técnica, não comparável com qualquer outra experiência anterior. Numa direcção diferente desta clareza narrativa, está a obscuridade da poesia de Paul Celan, com a qual Primo Levi se confrontou inicialmente com alguma resistência, assim como a ideia da impossibilidade da narrativa, formulada por Maurice Blanchot, que foi uma influência importante nalgumas elaborações teóricas a que a “literatura dos campos” deu lugar.

ABSTRACT

PAUL CELAN AND THE IMPOSSIBLE TESTIMONY

Primo Levi’s testimony is exemplary in its clarity, having succeeded in finding the precise and “truthful” words to narrate the unique reality of the concentrationary universe—one that is specific to the age of technology and incomparable to any previous experience. In contrast to this narrative clarity lies the obscurity of Paul Celan’s poetry, which Levi initially approached with some resistance, as well as the notion of the impossibility of narration, formulated by Maurice Blanchot, which significantly influenced certain theoretical developments that emerged from the so-called “literature of the camps.”

PALAVRAS-CHAVE

Testemunho; Experiência; Poesia; Narrativa; Obscuridade; Ilegibilidade

KEYWORDS

Testimony; Experience; Poetry; Narrative; Obscurity; Illegibility

Paul Celan e o testemunho impossível

ANTÓNIO GUERREIRO (EDITOR DA REVISTA ELECTRA E CRÍTICO LITERÁRIO DO JORNAL PÚBLICO)

RESUMO

PAUL CELAN E O TESTEMUNHO IMPOSSÍVEL

O testemunho de Primo Levi é exemplar pela sua clareza, por ter conseguido encontrar as palavras justas e “verdadeiras” para fazer a narração de um universo concentracionário único, próprio do tempo da técnica, não comparável com qualquer outra experiência anterior. Numa direcção diferente desta clareza narrativa, está a obscuridade da poesia de Paul Celan, com a qual Primo Levi se confrontou inicialmente com alguma resistência, assim como a ideia da impossibilidade da narrativa, formulada por Maurice Blanchot, que foi uma influência importante nalgumas elaborações teóricas a que a “literatura dos campos” deu lugar.

ABSTRACT

PAUL CELAN AND THE IMPOSSIBLE TESTIMONY

Primo Levi’s testimony is exemplary in its clarity, having succeeded in finding the precise and “truthful” words to narrate the unique reality of the concentrationary universe—one that is specific to the age of technology and incomparable to any previous experience. In contrast to this narrative clarity lies the obscurity of Paul Celan’s poetry, which Levi initially approached with some resistance, as well as the notion of the impossibility of narration, formulated by Maurice Blanchot, which significantly influenced certain theoretical developments that emerged from the so-called “literature of the camps.”

PALAVRAS-CHAVE

Testemunho; Experiência; Poesia; Narrativa; Obscuridade; Ilegibilidade

KEYWORDS

Testimony; Experience; Poetry; Narrative; Obscurity; Illegibility

Paul Celan e o testemunho impossível

ANTÓNIO GUERREIRO

(EDITOR DA REVISTA ELECTRA E CRÍTICO LITERÁRIO DO JORNAL PÚBLICO)

No discurso de agradecimento do Prémio Büchner, que lhe foi entregue na cidade de Darmstadt, em Outubro de 1960, Paul Celan deteve-se nesta exclamação de uma personagem de *A Morte de Danton*: “Ah, a arte!”, submetendo-a a uma hipótese de leitura que tem uma poderosa incidência nesse seu importante texto poetológico — “O Meridiano”. “É possível — diz Celan — ler esta palavra de diversas maneiras, há vários acentos que lhe servem: o agudo da actualidade, o grave da historicidade — também literária —, o circunflexo — um sinal de expansão — do eterno.” O poeta escolhe o primeiro — “porque não tenho escolha” (p. 46)¹.

De acordo com esta escolha necessária e sem alternativa, a exclamação de Camille, em *A Morte de Danton*, revela uma notável intuição de Büchner que se projecta luminosamente sobre a condição paradoxal da poesia moderna: por um lado, ela é movida por uma vocação reflexiva que a empurra para a especulação infinita, alheia ao que fora dela acontece para melhor seguir os caminhos tranquilos — mesmo que elevados — da arte; mas, por outro lado, traz consigo a consciência de que é necessário interromper esse percurso mais ou menos pacífico — o percurso do idealismo artístico, sobre o qual Büchner lança a mais funda suspeita —, radicalizando a lógica subversiva daquela palavra que, assim proferida — “Ah, a arte!” —, coloca imediatamente a arte em discussão. Regressando a essa interrogação radical que marca os alvares da modernidade, a poesia interrompe o caminho da arte — um caminho que “provoca um distanciamento do Eu” (p. 51), segundo a leitura que Celan faz da novela de Büchner, *Lenz*. Esse Lenz que “a 20 de Janeiro partiu para as montanhas” (assim começa a novela) e seguiu o seu caminho “esquecido completamente de si”, é como um autómato que segue uma “direcção determinada”, tendo apenas como meta a arte (e, por isso, ela é, nas palavras de Celan, “algo de inquietante”, *etwas Unheimlich*), sem conseguir mudar de caminho e regressar a si. Este é o Lenz que se ocupa das coisas da arte e segue um caminho que o expropria da sua própria existência. Mas, acrescenta Celan, no Lenz

.....

1. As citações dos textos de Celan referem-se, na sua grande maioria, às traduções em português indicadas na bibliografia, no final. Em vez de indicarmos o número de página, preferimos indicar o título do poema ou do texto em prosa, o que permite facilmente a sua localização. Excepção a esta regra são as citações de “O Meridiano”, que, por ser um texto mais longo, não dispensa a indicação do número da página. Nos poucos casos em que citamos das edições originais textos não traduzidos em português, a indicação bibliográfica segue a norma corrente.

que segue uma direcção desconhecida, um percurso de “estranhamento” (de tal modo que a novela se interrompe precisamente no momento em que deixa de ser possível segui-lo), é possível procurar um outro Lenz: aquele que se aproxima infinitamente de uma existência verdadeira — um “Eu surpreendido e liberto *aqui e deste modo*” (p. 54) —, indiciada pela sua inscrição numa data, o 20 de Janeiro em que Lenz parte para as montanhas. Tentando conservar a memória das suas datas, “o seu 20 de Janeiro”, o poema libertou-se do caminho da arte num momento preciso (um momento que Celan define como “uma mudança de respiração”), deixando atrás de si o “idealismo” e os artifícios das marionetas de madeira com que Camille, a personagem de *A Morte de Danton*, identifica, com desprezo, a arte. A eles, diz Celan regressando novamente a Lenz, contrapõe Büchner “o natural e o criatural”, já que o poema deve ser um acto de justiça. Através de Büchner, Celan coloca as questões que “estão no ar que temos de respirar” (p. 50), ou seja, as questões que a sua época coloca à poesia (e que já não é o *wozu Dichter* de Hölderlin) e aquelas que a poesia coloca à época histórica.

Deste modo, a responsabilidade da poesia, que Celan assumiu com uma dimensão trágica, é a de, mesmo no “limiar do emudecimento”, continuar a falar, enquanto linguagem da “atenção”, voltada para toda a coisa e todo o ser humano que encontra no caminho — um caminho interrompido na arte, mas que a poesia prossegue: “A poesia procura, como Lucille, ver a figura na direcção que ela segue, a poesia antecipa-se-nos. Nós sabemos para onde *vai* o sentido da sua vida, como ele *vai* vivendo” (p. 52). Celan refere-se aqui a Lenz, cujo percurso a novela de Büchner interrompe, terminando assim: “A sua existência era para ele um fardo necessário. — E assim foi vivendo...”.

Logo nas primeiras linhas de “O Meridiano”, a propósito do discurso de Camille onde ela introduz a exclamação “Ah, a arte!”, Celan afirma que a discussão sobre a arte “poderia ser continuada indefinidamente, se nada se intrometesse nela” (p. 41). Mas a verdade é que “há qualquer coisa que se intromete”. E o que se intromete é uma presença irrefutável da ordem da história, da presença e do presente: “Até no aqui e agora do poema — e o poema dispõe sempre apenas deste único e pontual presente — até nesta imediaticidade e proximidade ele deixa falar aquilo que é mais próprio dele, desse Outro: o seu tempo” (p. 58). Mas naquilo “que se intromete” não podemos deixar de ouvir o eco das palavras que tinham sido pronunciadas dois anos antes, no discurso de Bremen, quando Celan se referiu ao “que aconteceu”. O que aconteceu, todos os leitores da sua obra sabem muito bem o que foi: uma catástrofe que vitimou o povo judeu a que o poeta, nascido em 1920, em Czernowitz, na Bucovina, e que assistiu à deportação dos seus pais, em 1942, para um campo sem regresso, algures na Ucrânia, estava ligado pela sua origem.

Surgindo da “cicatriz do tempo”, como se diz num poema intitulado “Noite das Palavras”, a poesia de Celan abre um caminho “através dos tempos — através deles, mas não para além deles” (Discurso de Bremen). O poema não é intemporal, e isto significa que nele se vem inscrever “o acento agudo da actualidade”. Mas a sua tem-

poralidade está longe de se reduzir a uma equação simples. Desde logo, porque a matéria com que o poeta se confronta não corresponde a uma experiência anterior que a poesia se limitaria a traduzir ou transfigurar com as palavras que são pressupostas por uma língua existente à partida. De outra maneira, não conseguiríamos compreender a afirmação de Celan, na resposta que em 1958 deu a um inquérito da Livraria Flinker: “A realidade não é, a realidade vai ser procurada e conquistada”. A experiência que dita a temporalidade do poema é então, no mais alto grau, uma experiência da linguagem, no sentido em que o poeta, desprovido de palavras, “vai ao encontro da língua com a sua existência, ferido de realidade e em busca de realidade” (Discurso de Bremen). E porque essa língua não está disponível desde logo, não existe senão através da experiência que leva o poeta ao encontro dela, ela é única. É à luz desta concepção que devemos entender não só a particular relação de Celan, enquanto poeta, com a língua alemã, mas também a sua resposta, em 1961, a um outro inquérito da Livraria Flinker, desta vez sobre a questão do bilinguismo. Aí, depois de afirmar: “Não acredito que haja bilinguismo na poesia”, acrescenta: “Poesia — essa é a inelutável *unicidade* da língua”.

O tempo do poema, o seu aqui e agora tão irrefutável como o “ar que temos de respirar”, está, porém, longe de poder ser pensado em função de uma qualquer correspondência directa entre o plano empírico da experiência e o da linguagem. Entendê-la desse modo seria reconduzi-la às regras da *mimesis*, de que ela se afasta radicalmente, como lembra Peter Szondi, seria sobretudo esquecer que a poesia é a “linguagem como figura, direcção e respiração”. Não é possível ler esta poesia como ela exige (e que em “O Meridiano” encontra uma formulação altamente complexa: a poesia como ruptura do “poético”, interrupção da arte) se não compreendermos os vários aspectos implicados no estatuto da temporalidade do poema de que fala Celan.

Primeiro: a poesia é, no mais alto grau, um abrir caminho “entre os limites que lhe são traçados pela linguagem” e as “possibilidades que se lhe abrem na linguagem” (p. 56). Por outro lado, como Lucille, de *A Morte de Danton*, que antes de ser guilhotinada grita “Viva o Rei!”, não para prestar homenagem à monarquia, mas, pelo contrário, para prestar “homenagem a algo que testemunha a presença do humano — à majestade do absurdo” (p. 46), a palavra da poesia é uma “contra-palavra”, *Gegenwort*, um acto de liberdade “que não se curva diante dos ‘cavalos de parada nem dos pilares da História” (p. 45). É uma palavra da contra-dição, da co-existência dos contrários, que não se deixa reger pela gramática portadora de mentira e de morte. E assim que podemos ler um poema intitulado “Fala Também Tu”:

*Fala também tu,
fala em último lugar
diz a tua sentença.
Fala -
Mas não separe o Não do Sim.*

Dá à tua sentença igualmente o sentido:

dá-lhe a sombra.

Dá-lhe sombra bastante,

dá-lhe tanta

quanta exista à tua volta repartida entre a meia-noite e o meio-dia e a meia-noite.

Olha em redor:

como tudo revive à tua volta! - Pela morte! Revive!

Fala verdade quem diz sombra.

(...)

Segundo: a temporalidade do poema implica uma tensão que resulta do facto de ele proclamar ao mesmo tempo “uma pretensão de infinito” (Discurso de Bremen). A palavra poética não se deixa fixar por um tempo determinado e imóvel, é incessantemente compelida a um movimento “que vai do seu Já-não ao seu Ainda-e-sempre” (p. 56). Por isso, em todo o “20 de Janeiro” que cada poema inscreve como a sua circunstância única, a sua singularidade, e ao qual não tem o direito de se esquivar, apresenta-se também algo de um tempo que ainda não chegou.

Terceiro: “Esse Ainda-e-sempre do poema só pode ser encontrado na poesia de quem não se esquece de que fala sob o ângulo de incidência da sua existência, da sua condição criatural” (p. 56). Esta afirmação não foge ao carácter fortemente misterioso, quase idiomático, de todo o discurso poetológico de Celan. Mas ela é a chave para a decifração de “O Meridiano”: a poesia é uma inclinação para o lado da “criatura” e uma inscrição das datas de onde ela provém. Tão importante é para Celan a afirmação citada, que por três vezes ele a repete nos breves textos em prosa que escreveu ao longo da vida, não por necessidade especulativa ou de justificação, à maneira das “artes poéticas”, mas sempre em resposta a circunstâncias várias. Encontramo-la, pela primeira vez, quase no final da resposta ao primeiro inquérito da Livraria Flinker, em 1958. Voltamos a encontrá-la, como acabámos de ver, dois anos depois, em “O Meridiano”, o discurso de Darmstadt. E, pela última vez, ela é repetida quase no início de um texto que só foi tomado público em 1988, e que tem a forma de um diálogo que estava destinado a uma emissão radiofónica. Mas aqui a formulação tem uma referência explícita, que é o poeta russo Ossip Mandelstam (nascido em 1891 e morto num campo da Sibéria, em 1938, para onde tinha sido deportado), o que mostra como Celan considerou Mandelstam uma figura tutelar, de cuja lição se apropria, radicalizando-a. E, agora, o contexto prolonga estas palavras de uma maneira que as torna mais fáceis de compreender e lhes dita o alcance. Vale a pena citar uma outra passagem do diálogo, mais à frente, onde se pode ler: “Estes poemas são os poemas de quem percebe e observa, de quem presta a sua atenção a tudo o que aparece, o interroga e lhe fala: eles são *diálogo*. No espaço deste diálogo constitui-se o sujeito a que se dirige o discurso, ele toma-se presente, irrompe em volta do *eu* que lhe dirige a palavra e o nomeia. Mas, nesta presença, o que através da nomeação e da interlocução se tornou

praticamente um *tu* introduz a sua alteridade e estranheza. Mesmo no *hic et nunc* do poema, mesmo nesta imediaticidade e contiguidade, ele faz sentir a sua distância, mantém o que é mais seu: o tempo que lhe é próprio” (Mandelstam, 1992: 67). Esta concepção dialógica que postula a existência, no poema, de um interlocutor que lhe dita o destino e lhe dá uma estrutura de endereço (e que Celan foi buscar a um texto de Mandelstam de 1913, “Do Interlocutor”) tem as mais fundas implicações. Mas limitemo-nos, por agora, a salientar um aspecto em que esta passagem ajuda a esclarecer, levando-a mais longe, aquela outra que ocorre por três vezes: na poesia de Celan, o sujeito subtiliza-se até desaparecer em direção a um *tu*, e este torna-se mais uma daquelas *Unheimlichkeiten* de que o poeta fala em “O Meridiano”. E chegamos aqui a uma questão essencial que Peter Szondi, no seu comentário ao poema “Stretto” (Szondi, 1978: 345-389), iluminou de maneira irrefutável: sem dar lugar à confessionalidade e à pessoalidade, o poema é um lugar de experiência (vindo de “quem não se esquece de que fala sob o ângulo de incidência da sua existência”), mas não como expressão ou representação do “vivido” do poeta (*Erfahrung* e não *Erlebnis*). Os caminhos por onde Celan nos conduz, como mostrou Szondi, estão bastante afastados do lirismo que identifica a linguagem com a natureza e reabsorve toda a alteridade num *eu* que muito deve às categorias idealistas do sujeito. A não ser que consideremos, como faz Philippe Lacoue-Labarthe em *La poésie comme expérience*, que com Celan o lirismo se aproximou do seu lugar mais essencial: a poesia da dor.

Por múltiplos e complexos que sejam os aspectos implicados na temporalidade do poema, tal como Celan a reivindica, eles confluem para um ponto central que a vastíssima bibliografia crítica sobre este poeta já nos ensinou que era incontornável: a situação da poesia de Paul Celan é a de pós-catástrofe, palavra de sobrevivente que luta contra a ameaça do emudecimento e, como se fosse o último a falar (“Le dernier à parler” é precisamente o título de um texto de Blanchot sobre Celan), presta o seu “irrefutável testemunho”, como se diz num poema de *Sopro, Viragem, (Atemwende)*:

*Varrida pelo
vento dardejante da tua Palavra
a variegada desconversa da vida
vivida - as cem línguas do im-
poema, o niilema.*

*Re-
demoinhado
livre
o caminho através da neve de
humanas formas,
neve de penitente, para
as hospitaleiras*

câmaras e mesas glaciares.

Fundo

na fenda do tempo

no

favo de gelo

espera, cristal de sopro,

o teu testemunho

irrefutável.

O que Celan viu nos poemas de Mandelstam — que neles estava infimamente inscrito uma “profunda e portanto trágica concordância com a sua época” — constitui também a responsabilidade que assumiu (porque não tinha outra escolha, disse-nos ele) em toda a sua obra. Sob que condições podemos dizer que a obra de Celan se coloca e nos coloca perante “o que aconteceu?”

Tentar responder a esta questão é seguramente indispensável para ler a sua poesia, pois de outra maneira dificilmente encontraria explicação o facto de, sem jamais ter entrado no debate, não contribuindo para ele senão estritamente com os seus poemas, Celan se ter tornado uma estação obrigatória sempre que se fala da “poesia depois de Auschwitz” (e não se tem falado pouco, por mais que aquele que inaugurou o debate o tenha feito precisamente em nome do imperativo de evitar o palavreado). O que não deixa de ser espantoso, se pensarmos que na sua obra há um único poema que se tornou apto a entrar em todas as antologias sobre o tema.

Sobre a condição da cultura depois de Auschwitz, pronunciou Adorno, no final de um ensaio sobre “Crítica da Cultura e Sociedade”, escrito em 1949 e publicado em 1951, estas palavras, dotadas do poder e da gravidade das grandes fórmulas: “Mesmo a consciência mais radical do desastre ameaça degenerar em conversa fiada. A crítica da cultura vê-se confrontada com o último grau da dialéctica entre cultura e barbárie: escrever um poema depois de Auschwitz é bárbaro, e este facto afecta até o conhecimento que explica por que se tornou hoje impossível escrever poemas” (Adorno, 1955: 23). Nunca mais se extinguiu completamente a tempestade causada por estas palavras (um *dossier* das reacções mais significativas, nomeadamente um texto de Enzensberger, de 1959, intitulado “Die Steine der Freiheit”, pode ser encontrado em *Lytic nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, organizado por Petra Kiedeish e publicado em 1995). Elas tinham todas as condições para ecoar como um categórico interdito ou, de maneira igualmente nefasta, darem lugar a um tráfico de conceitos como “indizível” e “irrepresentável” que, nas suas versões mais ingénuas, correspondem ao “kitsch erudito”, como foi chamado por Ulrich Gumbrecht, num artigo publicado no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, em 1990, que se intitulava precisamente “Gelehrter kitsch” (cit. em Kiedaisch, 1995: 23), e nas versões mais autorizadas envolvem Auschwitz de uma aura carregada de poder extático e sacralizador. Num livro recente, Giorgio Agamben denunciava, nesse discurso, a intromissão de categorias teológicas que fazem do

Holocausto (nome que, em si, é já um elemento importante do processo) uma nova teodiceia: “Que Auschwitz tenha sido um fenómeno único (pelo menos em relação ao passado, quanto ao que o futuro nos reserva só podemos ter esperança) é bastante provável (...). Mas por que indizível? Por que conferir ao extermínio o prestígio da mística?” (Agamben, 1998: 29-30).

Admitindo à partida que a afirmação de Adorno é para ser interpretada na sua brutalidade literal, como geralmente tem sido feito, sem ter em conta nem o contexto em que foi proferida nem os prolongamentos e revogações a que o próprio Adorno a submeteu, a poesia de Celan seria a mais poderosa refutação das teses da “incomunicabilidade” ou “indizibilidade” do extermínio, mesmo que ela “se situe nos limites extremos do orfismo”, como disse Claudio Magris (1986: 392), e pareça movida pela necessidade dolorosa de arrancar as palavras a um fundo de onde se ausentaram tanto a garantia metafísica da relação com Deus como a garantia ética da relação com os outros: “Pois mortos estão os anjos e cego ficou o Senhor na região de Acra, / e não há ninguém que me acompanhe no sono entre os que repousam aqui” (“Uma Canção no Deserto”). A situação do poema é a de ser uma palavra última, sem sujeito, que fixa a *fácies* infernal do que aconteceu, testemunhando pela ausência de todo o testemunho: “Niemand / zeugt für den / Zeugen”, ninguém testemunha pela testemunha, é a última estrofe do poema “Aschenglorie”, de *Atemwende* (Celan, 1983 vol. 2: 72).

Conta John Felstiner, na única biografia do poeta que abrange toda a sua vida, que Paul Celan se sentiu muito incomodado e entristecido com o “interdito” lançado por Adorno, chegando mesmo a pensar que era ele próprio o visado, enquanto autor de um célebre poema que se começava a tomar um emblema, “Fuga da Morte” (“Todesfuge”). O seu total desacordo em relação ao significado mais imediato das palavras de Adorno, aquele que não podia deixar de se impor antes das várias correcções a que elas foram depois sujeitas, é fácil de perceber, se tivermos em conta esta posição de princípio que já tinha sido manifestada numa carta de 1948, a familiares que viviam em Israel, citada por John Felstiner: “Não há nada no mundo que possa levar um poeta a deixar de escrever, nem mesmo o facto de ser judeu e o alemão a língua dos seus poemas” (1995: 57). Mas a sua poesia, em si mesma, reduzia as palavras do filósofo a mera proferição enfática, dispensando qualquer intervenção pública, a que, de resto, Celan sempre se eximiu (mesmo quando a mulher de Yvan Goll, poeta judeu-alsaciano que Celan conheceu em Paris logo após a sua chegada à capital francesa, o acusou, primeiro em 1953 e depois em 1960, de ter plagiado o marido).

Um encontro efectivo entre Adorno e Celan esteve marcado, em Julho de 1959, nos Alpes suíços. Com a sua mulher, Gisèle, e o seu filho, Eric, que tinha na altura quatro anos, Celan dirigiu-se a Sils-Maria, conforme estava combinado, mas acabou por regressar a Paris antes do que estava previsto, sem que o encontro se tivesse dado. Desse encontro falhado (“não por acaso”, diz Otto Pögeller em *Spur des Worts*, informando-nos também de que esse encontro tinha sido combinado através de Peter Szondi) resultou logo no mês seguinte um texto em prosa (a bem dizer, o único que es-

creveu sem ser para cumprir uma formalidade ligada à sua vida de poeta e de tradutor) intitulado “Diálogo na Montanha”. Trata-se de uma alegoria construída a partir dos elementos do mito do judeu errante. Dois judeus, o judeu Grande e o judeu Pequeno, encontram-se na montanha e, num primeiro momento, uma lei de silêncio foi imposta pelo judeu Grande:

“E assim se calou também a pedra, e fez-se silêncio na montanha por onde eles iam, este e aquele. Havia silêncio, pois, lá em cima na montanha. Mas o silêncio não durou muito, porque quando o judeu vem caminhando e encontra outro, não dura muito tempo o silêncio, nem na montanha. Pois judeu e natureza são coisas distintas, ainda e sempre, hoje também, aqui também” (Celan, 1971: 36).

Apesar do carácter altamente misterioso deste texto (Pöggeler diz que ele é um *Mauscheln* com Adorno, isto é, uma conversa codificada num dialecto judeu-alemão), onde Celan revela, mais do que em qualquer outro momento da sua obra, uma enorme proximidade com a cultura judaica, ele fornece elementos que permitem interpretá-lo como uma resposta ao “veredicto” de Adorno. É pelo menos deste modo que ele tem sido lido pela maior parte dos estudiosos de Celan. E, assim sendo, também o diálogo que os dois judeus, o Grande e o Pequeno, estabelecem na montanha é a invenção daquele que não ocorreu. Mas este “Diálogo na Montanha” é muito mais do que uma resposta a Adorno, e certamente que as interpretações não teriam insistido tanto nesse aspecto, que se tornou o mais imediato, se o próprio Celan não se tivesse referido explicitamente à circunstância que o levou a escrever esse texto. E numa passagem já na parte final de “O Meridiano” que ele diz: “E há um ano, recordando um encontro gorado no Enga-din, pus no papel uma pequena história na qual um homem ia pela montanha, ‘como Lenz’” (p. 60).

A reacção de Paul Celan ao “interdito” de Adorno não é de ordem meramente intelectual. Para ele, aquelas palavras, ao erigirem o silêncio dos poetas em regra de moral normativa, consagravam uma insuportável injustiça, a maior que podia ser cometida não só à memória dos monos, como também àqueles que escavavam “na fenda do tempo” para dela arrancarem um “testemunho irrefutável”. No entanto, para além dessa questão moral, a afirmação de Adorno também levanta uma questão material: a poesia (e a arte em geral) seria incapaz, sob qualquer forma, de estar à altura da singularidade absoluta do que aconteceu: a morte administrada em termos industriais e como “solução final”. Em relação a ambas as questões, a moral e a material, Adorno parece mostrar uma radical desconfiança na poesia: ou porque perante o sofrimento das vítimas se revela gratuita e toda a “beleza poética” insuportável (são minhas as aspas, mas é de Adorno, pelo menos em certos momentos, uma concepção da poesia que se traduz na inocuidade que esta expressão sugere); ou porque os meios que lhe são próprios se revelam insuficientes perante aquilo a que ela tem de responder. Dir-se-ia que Adorno sente a necessidade de reduzir a poesia às formas mais convencionais de expressão lírica (de que Celan se distanciou de maneira irreversível) para que a sua

frase pareça justa. Mas os seus pressupostos vão sempre dar a esta aporia: aquilo que interdiz a poesia (a arte) é por outro lado o que exige que ela não esqueça. Transfigurado pelo “princípio estético de estilização”, o horror torna-se algo de onde é possível retirar prazer e, nesse sentido, uma inadmissível negação da verdade da experiência. Um exemplo dado por Adorno é *O Sobrevivente de Varsóvia*, de Schönberg: por um lado, essa composição responde à regra moral que exige que o sofrimento extremo não seja esquecido; mas o facto de lhe dar uma forma, de o elaborar numa imagem, é desde logo “uma ofensa à dignidade das vítimas” (Adorno, 1974: 299). A concepção de Adorno tinha o poder atractivo das fórmulas dogmáticas, aptas a serem ampliadas pelo senso comum. Não admira, por isso, que um jornal como *Die Zeit* (na sequência, aliás, de posições idênticas a que a revista *Merkur* deu um enorme eco), tivesse publicado, em 1965, a carta de um leitor que reagia deste modo ao poema “Fuga da Morte”: “Auschwitz como solo da arte, o grito de morte das vítimas transformado na perfeita harmonia dos versos... Esta beleza da poesia de Paul Celan, arrancada à destruição, parece-me questionável” (cit. em Felstiner, 1995: 225). A sarcástica reacção de Celan, numa carta a um amigo, mostra bem a impaciência que a posição de Adorno, nesta matéria, lhe provocava: “Como um jornal achou conveniente anunciar na sua secção de cartas: o que sai da minha pena deve-se aos assassinos de Auschwitz — e agora no *Merkur*, que segue estritamente Adorno, ... sabemos finalmente onde descobrir os bárbaros” (p. 225).

O lugar de onde surge o poema celaniano, a hipótese de sentido que ele postula e o rumo que o leva “em busca de realidade” parecem absolutamente insondáveis para Adorno, no momento inicial da sua tese (1951), e, de certa maneira, também para o edifício teórico que ela supunha (com as suas negatividades, antinomias, posições antitéticas, inversões da teoria da imitação, tão importantes para a compreensão das vanguardas). Num capítulo dos seus “Celan-Studien”, aquele sobre o poema “Stretto” (“Engführung”), Peter Szondi pôde então mostrar como, em Celan, o “interdito” de Adorno se transforma numa versão simétrica e invertida, declinada como um imperativo: “Assim, a evocação dos campos de extermínio não é apenas o fim da poesia de Celan, mas também a sua condição. ‘Eng-führung’ tornou-se, num sentido muito preciso, a refutação da muito famosa tese de Adorno (...) ‘Depois de Auschwitz, nenhum poema é possível senão com base em Auschwitz’” (Szondi, 1978: 383).

A revelação de Szondi — de que Adorno projectou até ao fim da sua vida escrever um grande ensaio sobre Celan — está na base da convicção, muito difundida, de que foi a descoberta da poesia de Celan que levou Adorno a reformular a sua afirmação categórica sobre a impossibilidade da poesia. Assim, em 1962, num texto intitulado “Jene zwanziger Jahre”, Adorno regressa ao seu famoso “veredicto”, mas para lhe dar agora uma inclinação diferente: “Porque apesar de tudo sobreviveu ao afundamento, o mundo precisa não obstante da arte enquanto escrita inconsciente da sua história. Os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras se repercute o extremo horror” (Adorno, 1963: 68). Esta afirmação, que parece revogar completamente a

anterior, reafirma no entanto uma “aporia cultural do nosso tempo” que já tinha sido diagnosticada no célebre texto de 1951: o facto de a “crítica cultural” ser necessariamente tão cega como o objecto de que se ocupa (e é fácil perceber que é desta verificação que nascem as premissas da “dialéctica negativa”). Lendo, aliás, o ensaio de 1951, percebemos que a célebre afirmação de Adorno, tendo muito embora uma formulação dogmática que ele tentará corrigir, tem de ser entendida no contexto de uma crítica da crítica. Mas a verdade é que ela ganhou uma autonomia — à custa da amputação, da deturpação e do esquecimento — que a transformou num lugar comum, indiferente a contextos e a reformulações: é uma frase que brilha no vazio, pronta a ser utilizada e reutilizada, independentemente do que nela se diz.

Regressando a essa ideia de que a arte se encontra numa situação de aporia, e em reposta a uma dura crítica que lhe tinha sido dirigida por Enzensberger, Adorno escreve num outro texto de 1962, intitulado “Engagement” (hoje, incluído nas *Notas sobre Literatura*). “O excesso de sofrimento real não tolera o esquecimento”. Mais uma vez, parece estar-se a negar o que tinha sido dito onze anos antes. Mas não é isso que Adorno pretende, já que, nesse mesmo ensaio, também afirma: “Não gostaria de amenizar a afirmação de que depois de Auschwitz seria bárbaro escrever um poema” (Adorno, 1974: 135). Parece, então, que ele nunca quis que as suas palavras fossem entendidas como um interdito.

Uma última vez, em 1966, num capítulo da *Dialéctica Negativa* intitulado “Meditações sobre a Metafísica”, Adorno volta ao mesmo assunto, para mais uma correcção, desta vez sem ambiguidades e integrada coerentemente num edifício teórico que encontra finalmente a sua forma acabada e que, por isso, toma as suas sucessivas afirmações muito mais claras. E aí que encontramos esta passagem: “O perene sofrimento tem tanto direito à expressão como tem o torturado de gritar; é por isso que talvez tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz já não é possível escrever poemas” (Adorno, 1973: 284).

O que agora Adorno desenvolve com clareza (se tal podemos dizer das suas fórmulas sempre retorcidas) é a ideia de que “Auschwitz” (entre aspas, para significar o nome de Auschwitz) é um “modelo”: algo que suspende o discurso especulativo, um negativo que não é mediatizável pela dialéctica, na medida em que significa a destruição, para o “pensamento metafísico especulativo”, da “base da sua possível reconciliação com a experiência” (p. 283).

Percebendo o que foi, em Adorno, esta condição paradoxal do pensar contra o pensamento, talvez o seu “interdito” nunca tenha querido significar uma negação absoluta. Mas ele é, sem dúvida, o resultado de uma rigidez do jogo dialéctico, das posições antitéticas, de tudo aquilo a que a poesia de Celan, em suma, se subtrai para além do imaginável. Como nestas palavras, que enviou de Paris a Nelly Sachs, a 30 de Maio de 1958, onde se inventa uma temporalidade para a qual são manifestamente insuficientes as nossas medidas do antes e do depois: “Este spectral e mudo ainda-não, este ainda mais spectral, ainda mais mudo, já-não e ainda-outra vez, e no entanto

imprevisível, já amanhã, já hoje” (Celan/Sachs, 1993: 17). Estas palavras enigmáticas tomam-se mais fáceis de compreender se nos lembrarmos que são quase as mesmas que Celan vai depois utilizar em “O Meridiano” para falar da temporalidade do poema.

Tendo ou não programado escrever um longo ensaio sobre Celan, como conta Szondi, o que é certo é que Adorno tinha visto nele um desafio a que não podia deixar de responder. Esse ensaio, tal como o encontro de 1959, acabou por nunca existir. Mas a sua *Teoria Estética* (publicada em 1970, um ano depois da sua morte) contém algumas passagens significativas sobre aquele que ele considera “o mais significativo representante do hermetismo da lírica alemã contemporânea” (Adorno, 1970: 446). Este tema do hermetismo, que desde muito cedo teve um lugar importante na recepção crítica de Celan (e que foi sempre do seu desagrado; leia-se o parágrafo de “O Meridiano” em que o poeta cita Pascal: “Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!”), está longe de ter sido introduzido por Adorno. Mas, agora, o hermetismo adquire um novo significado, que é também um excesso de significado. E, assim, por mais uma daquelas inversões dialécticas, a opacidade torna-se transparente e o silêncio o paroxismo do grito:

“Esta poesia está impregnada da vergonha da arte perante o sofrimento que escapa à sublimação tanto quanto à experiência. Os poemas de Celan querem exprimir o horror extremo através do silêncio. O seu próprio conteúdo de verdade toma-se negativo. Eles imitam uma linguagem que está aquém da linguagem — impotente — dos homens, ou mesmo aquém de toda a linguagem orgânica, linguagem do que está morto nas pedras e nas estrelas; são eliminados os últimos rudimentos do orgânico; aparece o que Benjamin descobriu em Baudelaire, quando disse que o seu lirismo era desprovido de *aura*” (p. 446).

Sob um olhar muito próximo da teoria crítica, o hermetismo de Celan significa, então, uma recusa em fazer o jogo da comunicação, em integrar-se — ao contrário da “consciência reificada” — na lógica de uma língua pervertida e mutilada. A obsessão de Adorno por aquilo a que, numa célebre carta a Benjamin de 10 de Novembro de 1938, chama “processo global” parece não se ter extinguido ainda nesta fase mais tardia: e eis assim como o não-sentido (ou o que o filósofo julga ser tal) surge investido de um sentido que bloqueia completamente os poemas.

Por mais facilmente refutável que fosse o “veredicto” de Adorno, ele deixava atrás de si, bem visíveis, os vestígios de uma questão ética e estética inelidível que, para Celan, se cruzava necessariamente com a lição que tinha recebido de Mandelstam: a de inscrever nos seus poemas uma “profunda e portanto trágica concordância com a sua época”. Celan respondeu ao desafio do “depois” em termos que o levaram a uma situação de fala que tem de ser entendida como a de alguém que é o último a falar.

Em direcção a esse limite, não há propriamente um percurso linear, ou um conjunto de etapas que possam ser hierarquizadas. Mas certamente que os poemas que publicou em 1952, na República Federal da Alemanha, recolhidos no livro intitu-

lado *Papoila e Memória* (*Mohn und Gedächtnis*) não têm ainda a intencionalidade dialógica e o ritmo trágico que encontramos em *A Rosa de Ninguém* (*Die Niemandrose*), de 1963, nem a rarefacção metafórica que já se nota em *Grelha de Linguagem* (*Sprachgitter*), de 1959. Mas foi um poema publicado logo no seu primeiro livro (*Der Sand aus den Urnen*, editado em Viena, em 1948, e que continha tantos erros de impressão que foi renegado pelo autor, tendo uma parte dos seus poemas transitado para *Papoila e Memória*) que mais contribuiu para a projecção de Celan e para a identificação da sua poesia com a tragédia do povo judeu, no século XX. Esse poema é “Fuga da Morte”, e tomou-se objecto de uma atenção a que nenhum outro poema, depois da guerra, teve direito. Otto Pöggeler chamou-lhe a *Guernica* da literatura europeia do pós-guerra, na medida em que “ocupa na poesia de Celan um lugar semelhante à *Guernica* na obra de Picasso e, no efeito que produziu, desempenhou um papel comparável” (Pöggeler, 1986: 10). Recordemos alguns excertos.

Leite negro da madrugada bebemo-lo ao entardecer bebemo-lo ao meio-dia e pela manhã bebemo-lo de noite bebemos e bebemos cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de oiro

Margarete

escreve e põe-se à porta da casa e as estrelas brilham assobia e vêm os seus cães assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra ordena-nos agora toquem para começar a dança

Leite negro de madrugada bebemos-te de noite bebemos-te pela manhã e ao meio-dia bebemos-te ao entardecer bebemos e bebemos

Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de oiro

Margarete Os teus cabelos de cinza Sulamith cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados

(...)

E grita toquem mais doce a música da morte a morte é um mestre que veio da Alemanha grita arranquem tons mais escuros dos violinos depois feitos fumo subireis aos céus e tereis um túmulo nas nuvens aí não ficamos apertados (...)

Já muito se escreveu sobre a origem incerta deste poema, que o seu autor nunca quis esclarecer. Numa antologia de 1962, publicada em Frankfurt, Celan data-o de 1945, isto é, de quando vivia em Bucareste, muito embora haja notícia de que o poema já existia desde o ano anterior, quando o poeta estava de novo em Czernowitz, regres-

sado de um campo de trabalho em Transnitria, que tinha sido evacuado. Petre Solomon, o seu amigo mais íntimo dos tempos de Bucareste (e autor da tradução romena de “Todesfuge”, publicada em 1947, numa revista literária de Bucareste) confirma que o poema foi trazido de Czernowitz, mas só foi acabado na capital romena, depois de numerosas revisões, segundo as informações fornecidas por John Felstiner. Mas a história de “Fuga da Morte” é mais complexa porque ele parece estar ligado a uma circunstância que nunca foi completamente conhecida. John Felstiner recorda uma entrevista em que Celan, a propósito desse poema, diz ter lido um relato acerca dum facto que tinha acontecido num campo nazi: os prisioneiros eram obrigados a tocar músicas de dança. E Felstiner relaciona esse relato, de cuja proveniência Celan nada diz, com um panfleto datado de 29 de Agosto de 1944, sobre o campo de extermínio de Lublin. Nesse panfleto, o seu autor, Konstantin Simonov, para além de outros detalhes, contava que durante os trabalhos no campo eram tocados tangos e *fox-trots*. E, na revista romena onde foi publicada uma tradução do poema, um ano antes da publicação do original, uma nota de apresentação dizia o seguinte: “O poema que aqui publicamos é construído a partir da evocação de um facto real. Em Lublin, tal como noutros ‘campos de morte nazis’, um grupo de prisioneiros era obrigado a cantar canções nostálgicas enquanto outros abriam valas comuns” (Felstiner, 1995: 28). Mas há ainda uma outra versão que explica porque é que o poema, na tradução romena, se chamava “Tangoul da Mortii” (“Tango de Morte”): num campo próximo de Czernowitz, um comandante das SS obrigava violinistas judeus a tocar um tango que era uma versão de um êxito de Eduardo Bianco, enquanto eram cavados túmulos e decorriam marchas, torturas e execuções. Até que um dia este SS disparou contra toda a orquestra.

A força da evocação metafórica deste poema e a musicalidade elegíaca que ele impõe explicam a enorme difusão que teve logo no início dos anos 50, quando o “tema” que tratava ainda estava sujeito a bastantes reservas na Alemanha. O poema acabou mesmo por entrar nas antologias escolares, mas aquilo que tinha sido o motivo do seu sucesso tornou-se também, logo depois, motivo de alguma contestação. Num momento em que uma permeabilidade enorme à regra moral da “desestetização”, que Adorno tinha contribuído para implantar, se manifestava tanto na arte como na cultura em geral, a “Fuga da Morte” aparecia, no mais alto grau, como um exemplo do famoso *ästhetische Stilizationsprinzip*.

Não era no plano de uma discussão deste tipo que se situava Paul Celan. A sua preocupação era outra: a de não se deixar identificar com um *pathos* elegíaco que estava ainda próximo de uma transfiguração lírica da realidade. Por isso, sem ter chegado a renegar o poema, travou, tanto quanto pôde, a sua circulação. A declaração que fez numa entrevista, em Bremen, por altura da cerimónia da entrega do prémio que lhe foi concedido por essa cidade, ajuda a perceber o motivo das suas reservas: “No meu primeiro livro [*Der Sand aus den Urnen*, de 1948, onde é pela primeira publicada a versão original de “Fuga da Morte”], estava ainda a transfigurar as coisas — algo que não voltarei a fazer” (p. 125).

No ano seguinte, era publicado o livro *Grelha de Linguagem*, que encerrava com um longo poema, “Stretto”, que é sem dúvida o exemplo mais acabado da via para a qual Celan tinha apontado. Este poema, um dos mais estudados de Celan, é geralmente considerado uma nova versão de “Fuga da Morte”. Mas agora já não há concessões ao princípio da representação, da *mimesis*. Isso mesmo observou Peter Szondi na magistral análise que fez deste poema: “O texto recusa pôr-se ao serviço da realidade e continuar a desempenhar o papel que desde Aristóteles lhe era atribuído. A poesia deixa de ser *mimesis*, representação: ela torna-se realidade” (Szondi, 1978: 348). Esta ideia do texto que se constitui em realidade, da “paisagem-texto”, como diz Szondi, para onde o leitor é transposto sem possibilidade de sair porque deixou de haver um fora e um dentro, um antes e um depois, é da maior importância para avaliar o alcance deste poema de Celan e o modo como ele fornece uma chave essencial para percebermos o que significa aquela afirmação que encontramos na resposta a um inquérito da Livraria Flinker, de 1958: “A realidade não é, a realidade vai ser procurada e conquistada”. O lugar a partir do qual o poeta se orienta e projecta a realidade é a própria linguagem. O que significa que o poema faz um percurso — é ele próprio esse percurso — que não consiste em integrar ou reelaborar os dados do vivido, as circunstâncias históricas (o poema “não transfigura, não ‘poetiza’”, diz Celan nesse mesmo inquérito), mas segue uma via oposta que um leitor como Vincenzo Vitiello, procedendo a uma interpretação *in chiave* filosófica, descreve assim: “Para entrar no universo poético-linguístico de Celan não devemos reconduzir este universo ao *mondo real*—, é necessário, antes, prosseguir, levar ainda mais à frente a *abstracção* que Celan leva a cabo na sua poesia. É necessário fazer um exercício de abstracção sobre a abstracção poética celaniana — porque *paradoxalmente* a abstracção de Celan é originária e não derivada. A palavra poética de Celan é originariamente abstracta” (Vitiello, 1996: 103-104). Interpretações deste tipo, que nas suas versões mais formalistas veem em Celan o poeta que corresponde a um ponto extremo de chegada do textualismo da poesia moderna — ou, por vezes, um fechamento no “universo hermético do simbolismo”, como denunciou Peter Szondi, têm o seu polo simétrico naquelas que, incidindo sobre o significado histórico da poesia de Celan, procuram nos textos um caminho directo conduzindo a uma experiência pessoal ou colectiva dos acontecimentos trágicos da história.

Um exemplo importante deste conflito, sempre pronto a reacender-se, entre duas maneiras opostas de ler Celan, é aquele representado por uma dura discussão entre dois importantes estudiosos do poeta: Otto Pöggeler e Marlies Janz. Em 1970, Pöggeler publicou uma interpretação de “O Meridiano”, com o título “— Ach, die Kunst!” num volume de estudos *Über Paul Celan*. O ponto de partida de Pöggeler era precisamente essa frase de Camille — a personagem de Biichner — em que Celan se detém, apontando um caminho alternativo — ou mesmo um contra-caminho, um *Gegen-weg*, à imagem da “contra-palavra” de Lucille — que é o da saída da arte. E que o caminho da arte — e aqui começa a parte polémica da interpretação de Pöggeler — é o do autómato, ou o da cabeça de Medusa, de que fala Celan no início de “O Meridiano”.

Recorrendo ao sentido grego da palavra “arte” — *techne* —, Pöggeler acentua a relação do destino moderno da arte com a razão técnica, contra o qual se rebela a *Gegenwort* que Celan descobre nas palavras absurdas de outra personagem de Büchner: “A arte, o autómato, torna-se, ou é, aquilo que a vida hoje é em geral: técnica, maquinação [*Machenschaft*]” (Pöggeler, 1970: 81). A palavra como um acto de liberdade, aquela que não se inclina perante “os cavalos de parada”, põe em questão a arte bem-comportada, *poietisch-machenschaftliche*, diz Pöggeler, num jogo de palavras cheio de evocações.

Pöggeler leva assim bastante longe o jogo com o *Macbe* enquanto tradução literal de *poiesis*. Ora, escreve Marlies Janz, “como comentário a ‘O Meridiano’ isto é fortemente redutor: a crítica que Celan fez da arte torna-se demasiado estreita e a sua crítica da sociedade demasiado global. O ressentimento anti-técnica do intérprete fá-lo compreender mal o modo como o problema é colocado em ‘O Meridiano’” (Janz, 1984: 122). E, a seguir, identifica a origem (que lhe parece, aliás, pouco recomendável) destas considerações contra a razão técnica: Heidegger, sobre quem Pöggeler, de resto, muito escreveu.

Este violento ataque a um dos mais importantes intérpretes de Celan constitui um capítulo de *Voin Engagement absoluter Poesie: zur Lyrik und Ästhetik Paul Celan*, publicado pela primeira vez em 1976. O título anuncia logo a tese de Marlies Janz: a poesia de Celan tem uma dimensão crítica em termos políticos e sociais, cuja condição é precisamente o seu “absolutismo” poético. Assim, a tradicional dicotomia que serviu tantas vezes para situar e classificar os estudos celanianos, aparece agora inesperadamente anulada. Partindo de uma interrogação que surge em “O Meridiano”, M. Janz interpreta a poesia de Celan como “poesia absoluta”, no sentido de uma radical autonomia. É esta a interrogação de Celan: “Por outras palavras, e deixando alguma coisa de lado, podemos nós, como agora acontece um pouco por toda a parte, partir do princípio de que a arte é algo dado e um pressuposto incondicional? Devemos, nós, para colocar a questão de forma bem concreta, acima de tudo, digamos, levar às suas últimas consequências o pensamento de Mallarmé?”. Sabemos como a interpretação desta frase tem dividido as leituras de Celan em dois campos antagónicos: por um lado, aquelas que sublinham o carácter retórico da interrogação e, apoiadas numa outra passagem de “O Meridiano” — “A poesia absoluta — não, certamente não existe, não pode existir” —, tentam afastar o poeta da linhagem mallarmiana do autotelismo e hermetismo poéticos; por outro lado, aquelas que radicalizam o aspecto reflexivo e intratextual da “poesia da poesia”. A interpretação que, atrás, tentámos fazer de “O Meridiano” consente uma outra via: a sua concepção de uma poesia “criatura!” e que guarda a “memória das suas datas”, o seu “20 de Janeiro” (data em que, na novela de Büchner, Lenz partiu para as montanhas, mas também — como tem sido frequentemente recordado — data da conferência de Wansee, em que foi decidida a “solução final”), implica precisamente que ela tenha em conta as elaborações de carácter poetológico que mais interrogaram a linguagem da poesia e a obrigaram a uma consubstanciai consciência de si. Pensar Mallarmé até às últimas consequências é um

programa coerente com o anti-“idealismo” da arte, em suma, com o princípio de que ela não é “algo dado e um pressuposto incondicional”.

A posição de Marlies Janz tem isto de particular: a sua leitura da poesia de Celan faz a síntese de todas estas interpretações, mas para chegar a um resultado que, no essencial, é inconciliável com elas. Antes de mais, ela reclama uma intenção política da poesia de Celan que de nenhum modo deveria ser amenizada. Política seria, desde logo, a intenção de absoluta liberdade que, em vários aspectos, a sua poesia afirma, inclusivamente na sua resistência a toda a realidade discursiva. Para desenvolver a sua tese, a autora vai ler Celan como o poeta que, paralelamente a Adorno, cria uma teoria da poesia muito próxima da *Teoria Estética* de Adorno. Tão próxima que “a tentativa de relacionar a estética do ‘Meridiano’ com a *Teoria Estética* de Adorno ameaça cair numa repetição tautológica” (Janz, 1984: 115). No seu livro de 1986, *Spur des Worts*, respondendo a M. Janz, Pöggeler não deixará de apontar o modo como, nesta fórmula, se quer fazer o tráfico de uma falsa evidência. Em que consiste, então, essa relação? Na defesa, em ambos, da tese do fim da arte, e na ideia de uma “autonomia” que não só invalida a categoria da expressão como procura no desmembramento da linguagem uma “auto-reflexão crítica da razão”. Em suma: “O Meridiano” seria a “tentativa de uma teoria da poesia depois de Auschwitz” (p. 99), tal como a filosofia estética de Adorno. Mais uma vez, a fórmula é espectacular, fazendo lembrar aquilo a que Jean Bollack, referindo-se a certos aspectos inadequadamente mobilizados para a interpretação de Celan, chamou “contrabando não científico”. Para um justo comentário a esta fórmula, não precisamos mais do que do recurso a uma verificação do senso comum: “O Meridiano” é, na verdade, a “tentativa de uma teoria da poesia depois de Auschwitz”, exactamente na medida em que é a tentativa de uma teoria que, consciente das diversas temporalidades que na poesia estão em jogo, escolhe “o acento agudo do presente”. Mas este presente está longe de se circunscrever a um único “nome”, por mais que ele se apresente não sintetizável às ambições da dialéctica.

Acrescente-se, no entanto, que o livro de M. Janz não pode ser reduzido apenas a estas fórmulas; pelo contrário, ele é um elemento importante na bibliografia sobre Celan, como aliás reconhece Pöggeler quando a ele se refere demoradamente e por várias vezes em *Spur des Worts*. Aqui, Pöggeler responde a algumas críticas que lhe são feitas, nomeadamente, a de que todo o “jargão da autenticidade” (M. Janz não chega a utilizar esta expressão, mas utiliza outras que têm a mesma filiação) mais não faz do que falsificar “O Meridiano” num “‘plaidoyer’ pelo ‘status quo’ social” (p. 122) e, de um modo mais geral, “inverter as intenções políticas desta obra exactamente no seu contrário” (p. 17). Assim, para além de discutir a possibilidade de interpretar a referência de Celan a Mallarmé nos termos em que M. Janz o faz, Pöggeler passa em revista a interpretação que a sua interlocutora crítica faz de alguns poemas: uma interpretação subordinada a um absolutismo politicamente comprometido.

Ora, o que alguns estudos, como os de Peter Szondi, vieram mostrar é que é possível fazer desta poesia uma leitura que, não relativizando o seu significado histó-

rico, também não esquece a sua essência reflexiva, enquanto experiência do encontro consigo própria. E é precisamente nessa condição que ela obriga a uma revisão de todas as aporias e interditos que emergiram “do que aconteceu”.

O compromisso estrito com uma verdade que não podia cair no esquecimento e que tinha afectado a própria matéria da língua em que podia ser dita é uma questão essencial a que Celan se refere no discurso de Bremen e também no discurso de agradecimento do Prémio Büchner, quando nomeia o perigo a que o poema, “hoje”, está exposto: o emudecimento. Dois poemas do livro *De Limiar em Limiar* (1955) são uma exortação veemente a que se resgate as palavras ao silêncio e à noite, descendo ao abismo de um tempo que as prostituiu e expropriou. Um desses poemas é “Fala Também Tu” (acima transcrito), outro é “Argumentum e Silentio”:

Acorrentada

entre o ouro e o esquecimento:

a noite.

Ambos a desejaram.

A ambos se ofereceu.

Põe

põe tu também ali o que amanhecerá com os dias: a palavra sobrevoada de estrelas, submersa pelo mar.

A cada qual sua palavra.

A cada qual a palavra que cantou para ele, quando a matilha o atacou pelas costas - A cada qual a palavra que cantou para ele, petrificando.

A ela, a noite,

sobrevoada de estrelas, submersa pelo mar,

a ela, ganha pelo silêncio,

a quem não gelou o sangue quando o dente venenoso atravessou as sílabas.

A ela a palavra ganha pelo silêncio.

Contra as outras que breve

prostituídas pelos ouvidos dos verdugos também escalarão o tempo e os tempos dá por fim testemunho,

por fim, quando se ouvirem apenas as correntes,

dá testemunho dela que ali jaz entre o ouro e o esquecimento unida a ambos desde sempre -

(...)

Seja ele determinado de maneira histórica ou teológica, o silêncio é o confim onde a poesia, exposta sem ilusões às categorias negativas do Nada e do Ninguém, é remetida para a pura imanência das palavras sem garantia, isto é, para a própria matéria da língua que “atravessou esses acontecimentos. Fez a travessia e pôde reemergir

‘enriquecida’ com tudo isso” (Celan, 1971: 33). É num poema como “Salmo” (de *A Rosa de Ninguém*) que estas categorias negativas se mostram de maneira ambivalente: no seu significado histórico e teológico:

*Ninguém nos moldará de novo em terra e barro,
Ninguém animará pela palavra o nosso pó.
Ninguém.*

*Louvido sejam, Ninguém. Por amor de ti
queremos florir.
Em direcção a ti.
Um Nada
fomos, somos, continuaremos a ser florescendo: a
rosa do Nada, a de Ninguém.
(...)*

Podemos agora perceber porque é que é possível inscrever Celan na linhagem hölderliniana da “poesia da poesia” — como o fazem Philippe Lacoue-Labarthe e Vincenzo Vitiello; Nelly Sachs chamou-lhe mesmo “o Hölderlin do nosso tempo”, sem que isso signifique no entanto um compromisso com o “formalismo” e se traduza num esvaziamento a que Celan sempre reagiu com muita impaciência, como se pode ler nestas palavras que fazem parte de uma carta a Petre Solomon: “Acredita-me — todas as palavras foram escritas numa relação directa com a realidade. Mas isso, eles não entenderão” (Felstiner, 1995: 263). A questão essencial da poesia de Celan formula-se desta maneira: a possibilidade de responder à experiência singular — experiência de uma hora que “não tem irmãs” — é consubstancial à própria questão da possibilidade da poesia. Por isso é que o poema é sempre uma afirmação “à margem de si próprio”, em conquista da sua própria possibilidade. Philippe Lacoue-Labarthe identificou neste aspecto o elemento trágico da poesia de Celan.

Não há dúvida que os poemas evocam a realidade do extermínio, os factos de uma verdade histórica irrefutável, através da reconstrução dos vestígios de morte, como mostrou Otto Pöggeler, nomeadamente na análise a que procede de um poema de *Niemandrose*, que tem um título francês: “A la pointe acérée”. Mas a análise de Pöggeler (1986: 318-334), empenhada na decifração dos “vestígios”, arrisca-se a ver no poema de Celan uma idealização metafórica que dá alguma razão às críticas que lhe dirige Marlies Janz. Mas, a respeito de “evocação”, é bastante elucidativa a passagem da “Fuga da Morte” para “Stretto”, da metáfora do “leite negro” para a paisagem de vestígios tumulares, assumidos como um “texto” que deve ser “lido”. Recordemos o início desse longo poema.

*Carregados para o campo com a marca inconfundível:
ervas, escrita dispersa. As pedras, brancas, com as*

sombras das folhas: não leias mais - olha!

não olhes mais - vai!

Vai, a tua hora não tem irmãs, tu estás - estás em casa.

*Uma roda, lenta, rola para fora de si, os raios trepam,
trepam, em campo enegrecido, a noite não precisa de
estrelas, em parte alguma perguntam por ti.*

Mas a evocação não dá imediatamente lugar a um discurso testemunhal, segundo o modelo da chamada “literatura dos campos”. Em primeiro lugar, porque a poesia de Celan é alheia às regras da representação, não representa nem exprime o “vivido” subjectivo do poeta (Martine Broda, tradutora francesa de Celan, a cuja obra consagrou também importantes estudos, lembra que se trata de uma questão de experiência e não de experimentação, fazendo implicitamente alusão aos conceitos de *Erfahrung* e *Erlebnis*, pelo seu carácter não confessional e não pessoal, subtrai-se ao lirismo, de que Celan escarnece numa carta a Hans Bender: “Existem, com certeza, exercícios — no sentido *espiritual*, caro Hans Bender! E para além disso há também, a cada esquina lírica, toda a espécie de experiências com o chamado material verbal. Poemas são também oferendas — oferendas àqueles que são atentos. Oferendas que transportam um destino.” Se existe lirismo na grandeza elegíaca de um poema como “Stretto”, ele articula-se com os elementos épico e trágico. Mas estamos longe do discurso testemunhal, em segundo lugar, porque a matéria de que é constituído o poema não é uma circunstância que encontraria a sua tradução no plano da linguagem. Dito de outro modo: o poema não procura um lugar exterior a si, mas tende para a sua origem, para os limites da sua própria possibilidade. E nesta perspectiva que devemos entender esse movimento que lhe é próprio e que consiste em transformar o “Já-não” num “Ainda-e-sempre”: “Este Ainda-e-sempre não pode ser outra coisa senão uma fala. Não linguagem sem mais, portanto, nem provavelmente também ‘co-respondência’ (*Ent-sprechung*) no plano da linguagem” (p. 56).

A clivagem entre as leituras que acentuam o significado histórico da poesia de Celan, procurando nela um carácter de mensagem epocal, e aquelas que acentuam a reflexividade da linguagem e, portanto, a abstracção pela qual os poemas se constituem, acaba por se anular no encontro necessário entre essas duas dimensões. Por isso, quando Vincenzo Vitiello define a palavra poética de Celan como *Gegenwort*, contra-palavra, propondo (na esteira, aliás, de Philippe Lacoue-Labarthe) que se repita, para este poeta, o que Heidegger disse de Hölderlin — que ele é o poeta do poeta, o poeta da essência da poesia —, não está a remeter Celan para a poesia absoluta (interpretando, assim, a advertência que surge em “O Meridiano”: “O poema absoluto — não, é mais que certo que não existe, não pode existir, tal coisa!” como a afirmação de uma distância em relação a Mallarmé), nem para a arte pura, no sentido de Gottfried Benn. A contra-palavra, recordemos, é como Celan define, em “O Meridiano”, a palavra de uma personagem de *A Morte de Danton* que, na circunstância em que é dita, tem

o mais alto significado de um acto de liberdade. A poesia como contra-palavra significa que a linguagem detém o primado e, por isso, é a partir dela que o poeta encontra um rumo e parte “em busca de realidade”.

A leitura do poema “Stretto”, por Peter Szondi, é sem dúvida o exemplo mais elucidativo do cruzamento necessário entre essas duas elaborações interpretativas acima mencionadas. Szondi começa por observar que o título (*Engführung*, um termo técnico da composição musical) indica o poema como uma progressão — através da extensão de uma paisagem, que se torna ela própria “texto”. E aí que se desenvolvem os signos do deportado e os vestígios tumulares de onde emerge a memória dos mortos. Ora, Peter Szondi aplica-se a mostrar, os mecanismos textuais que colocam o poeta na proximidade do deportado, o que significa muito mais do que simplesmente dar-lhe voz. Esta co-pertença do poeta em relação ao “narrado” (chamemos-lhe assim, porque há uma óbvia dimensão narrativa neste poema) estende-se também ao leitor, na medida em que é um acto de leitura que reconstrói o texto-realidade, substituto do texto-representação. A poesia não “descreve”, efectua e faz nascer. E isso mesmo que afirma Jean Bollack: “o recurso à realidade através da linguagem dá-se justamente nela, mais exactamente: no acto criativo da sua reiteração. Graças à sua autonomia (...) os significantes produzem um novo significado histórico individual” (Bollack, 1988: 104). Não se pense no entanto, por estas afirmações retiradas de uma análise longa e complexa, que Jean Bollack está a subscrever a tese de M. Janz. As suas premissas estão muito mais próximas de Peter Szondi, mesmo quando este afirma que “a evocação dos campos de extermínio não é apenas o fim da poesia de Celan, mas também a sua condição” (Szondi, 1978: 383). Remetida para o seu contexto a análise do poema *Engführung*, percebemos facilmente que não se trata de entender a poesia de Celan segundo os protocolos convencionais da palavra testemunhal.

Peter Szondi apreende no caminho progressivo deste poema uma passagem “através da memória dos campos de extermínio”. Mas que significa, neste caso, “memória”, e a partir de que lugar se faz a “rememoração”? Digamos, muito brevemente: nem a “memória” significa trazer ao presente algo do passado, nem a “rememoração” supõe um “já-não” — um antes que o depois nomeia e revoga — de que fala Celan em “O Meridiano” (da mesma maneira que a dialéctica da memória e do esquecimento, importante nalguns poemas, não se define a partir de um tempo linear). Como uma “cicatriz” que não fecha — “Noite das palavras — vedor no silêncio! / Um passo e outro ainda, / um terceiro, cujo vestígio / a tua sombra não apaga: // a cicatriz do tempo / abre-se / e afoga a terra em sangue” -, o tempo abre uma profundidade que bloqueia o presente. Este tempo suspenso que não se deixa dominar (porque não é possível superá-lo em direcção a um futuro nem submetê-lo a um luto que o remetesse definitivamente para o passado) é o tempo da morte, a singularidade absoluta de uma hora que “não tem irmãs”. Poderíamos também chamar-lhe, seguindo Walter Benjamin, num texto de 1916 sobre “*Trauerspiel* e Tragédia”, tempo trágico, no sentido em que ele define ao mesmo tempo um limite do reino da arte e outro da esfera da história.

Desse tempo, não é possível ter uma experiência porque ele é o “inexperimentável” enquanto tal. E não é objecto de uma percepção porque é ele que vê (e aquilo que através deste “eu vejo” se configura é quase uma percepção transcendental à maneira do “eu penso”). Leia-se o poema “Olho do Tempo”:

*Este é o olho do tempo: olha de través
sob um sobrolho de sete cores. A sua
pálpebra é lavada com fogo, A sua
lágrima é vapor.
A estrela cega voa para ele
e derrete na pestana mais ardente: o
mundo aquece
e os mortos
brotam e florescem.*

Estamos perante o fluxo repetitivo de uma “experiência” sem fim, irreduzível a uma “história” que encerre o tempo entre um passado definido “pelo que aconteceu” e a instância presente de uma fala — imperativa, irrefutável — que lhe dá resposta. A questão da memória não pode então ser reduzida à estrutura da recordação em que se baseiam as regras convencionais do testemunho. Não podemos esquecer o que significou para o poeta, enquanto judeu de língua alemã, escrever numa língua que trazia “na memória o que há de mais sombrio”. A sua situação enquanto poeta tem algo de insustentável e implica, *a priori*, uma decisão ética sobre a qual nunca deixou de se interrogar: a de escrever numa língua carregada de “palavras homicidas”, numa língua que era simultaneamente a da mãe e a dos seus carrascos. Para Celan, escrever poemas é apenas um plano da relação com a linguagem (e com uma tradição, a que passa por Hölderlin), redobrado por uma outra determinação: a de escrever poemas “nesta língua”.

Celan introduziu assim, na sua poesia, uma questão “idiomática”, responsável por uma ruptura da linguagem que tem de ser vista na sua relação com o abismo, aberto pelos acontecimentos da história, em que se precipitou a língua que teve de atravessar “as mil trevas de um discurso letal” (Discurso de Bremen). O tão glosado hermetismo de Celan encontra aqui a sua explicação, mas não uma necessária e imediata legitimidade, como podemos perceber por algumas reacções polémicas que se tornaram peças importantes na história da recepção da sua obra. Adorno, como já vimos, chamou a atenção para o hermetismo e a opacidade da poesia de Celan, mas em termos que os neutralizam, reconduzindo-os para uma teoria da *mimesis* e invertendo-os em máxima transparência de significado. Esta poética negativa é assim formulada na *Teoria Estética*: “Os poemas de Celan (...) imitam uma linguagem aquém da dos homens, ou mesmo aquém de toda a linguagem orgânica, linguagem do que está morto nas pedras e nas estrelas [Adorno faz aqui referência a dois elementos recorrentes — as pedras

e as estrelas — na poesia de Celan] (...) A linguagem do inanimado toma-se a última consolação da morte privada de toda a significação” (Adorno, 1970: 446).

De um ponto de vista a que a sua situação de escritor-testemunha confere uma enorme importância, Primo Levi apontou a obscuridade de Celan, opondo-lhe uma enorme resistência que procurou justificar num texto intitulado *Sullo scrivere oscuro*, incluído em *Laltrui mestiere*. Para o autor de *Se questo è un uomo*, a escrita de Celan faz emergir, página a página, as trevas que

“afligem como o estertor de um moribundo. Elas atraem-nos como abismos, mas ao mesmo tempo privam-nos de qualquer coisa que deveria ser dito e não o foi, e por isso frustram-nos e põem-nos à distância. Penso que o poeta Celan deve ser mais objecto de meditação e compaixão do que imitado. Se o que ele produz é uma mensagem, ela perde-se no ‘rumor de fundo’: não é uma comunicação, não é uma linguagem, na melhor das hipóteses é uma linguagem obscura e manca, como a de alguém que está para morrer” (Levi, 1990: 637).

O tom profético das últimas palavras é meramente retórico: no momento em que foram escritas, Celan já se tinha atirado às águas do Sena. E não é difícil identificar neste discurso um indisfarçável fascínio a que Primo Levi acabou por ceder quando, em 1981, incluiu o poeta na sua biblioteca universal de leituras pessoais — uma antologia a que deu o título *La ricerca delle radiei*. A intervenção pública a que se sentiu obrigado até ao fim da vida pelo dever de testemunhar está marcada pela apologia da vida, pela recusa do niilismo, pelo incitamento aos *salvati* a não sucumbirem ao desespero, afirmando assim, contra o seu próprio tempo, uma ética forte a que quis dar um valor universal. Por isso o incomodou aquilo que na poesia de Celan entendeu como um rumor da morte e como uma abdicação ao niilismo; por isso, quando, em 1983, traduziu *O Processo*, sentiu a necessidade de colocar Kafka à distância, tendo declarado, então, numa entrevista ao jornal *11 Manifesto*: “Devo dizer, porém, que Kafka nunca foi um dos meus autores preferidos, e devo também acrescentar o porquê: não é obrigatório que tenhamos preferência pelos autores com quem sentimos afinidades, muitas vezes acontece precisamente o contrário: penso que da minha pane existia, em relação a Kafka, mais do que desinteresse, ou tédio, um sentido de defesa, e apercebi-me disso traduzindo *O Processo*. Senti-me agredido por este livro, e tive de defender-me (...). Kafka é um autor que admiro, não o amo, e admiro-o, temo-o, como uma grande máquina que nos cai em cima, como o profeta que nos dirá o dia da nossa morte” (Levi, 1997:189); e também por isso reagiu com um grito de resistência ao suicídio, em 1978, de um outro famoso sobrevivente de Auschwitz, Jean Améry, com o qual mantivera um diálogo polémico.

Primo Levi tinha-se tomado escritor ao regressar, em 1945, de um dos campos de Auschwitz, pela necessidade de contar aos outros, isto é, de testemunhar. O seu primeiro livro, *Se questo è un uomo*, escrito entre 1945 e 1947, é, desde a primeira página, atravessado pela preocupação de ser exterior à literatura, de não deixar que a escrita

como problema (e aquilo a que geralmente chamamos “estilo”) tivesse nele qualquer incidência. O imperativo ético que dera origem a esse livro (contar uma verdade tão inconcebível, nessa altura, que iria confrontar-se com uma barreira de incredulidade) impunha a Primo Levi esta condição: a linguagem deveria abster-se de ser “demasiado sonora”, para respeitar a verdade. Daí a condição paradoxal de se ter tomado escritor *malgré lui*, de só muito tarde ter começado a assumir o lugar que ocupava na instituição literária.

Aquilo que sustenta esta dissociação entre uma exigência literária e uma exigência de verdade é a identificação da literatura com a ficção, entendida como mentira. Este é um tema a que dificilmente se subtraem todos aqueles que escreveram sobre os campos, e que obriga a decisões importantes que marcam diferenças no interior do “gênero”. Esses escritos têm geralmente a forma e o estatuto do testemunho, o que significa que eles procuram uma legitimidade que é muito mais da ordem do jurídico do que da ordem do literário.

Ao contrário de Primo Levi, para quem a verdade do testemunho encontra o seu maior obstáculo nas falhas e contingências da memória, Robert Antelme, autor de um único livro (*L'espèce humaine*, de 1947) que se iria tornar uma referência obrigatória para a compreensão da “experiência-limite” (como lhe chamou Blanchot) que foi a vida nos *Lager*, coloca a questão num plano em que não há uma verdade exterior à linguagem, completamente disponível, que esta teria como missão restituir na sua transparência. Logo na primeira página, ele fala de uma experiência com que os sobreviventes se confrontavam quando, acabados de regressar, tentavam contar o que tinham vivido: “Mal começávamos a contar, sufocávamos” (Antelme, 1957: 9). A razão das palavras sufocadas, explica Robert Antelme, estava na desproporção entre a experiência vivida e os meios linguísticos e narrativos de que dispunham aqueles que tentavam contar. Já no final do livro, quando os soldados americanos libertam o campo, os deportados começam a contar compulsivamente, mas imediatamente deixam de ser escutados. Escreve Robert Antelme: “As histórias que os tipos contam são todas verdadeiras. Mas é necessário muito artifício para fazer passar uma parcela de verdade, e, nessas histórias, não há esse artifício capaz de vencer a necessária incredulidade” (p. 302). Cruzam-se aqui dois grandes temas com que a chamada “literatura dos campos” se confronta frequentemente: por um lado, os limites da linguagem para dizer uma experiência extrema e absolutamente nova; por outro lado, o apelo que, perante esses limites, é feito aos dispositivos literários da ficção.

Jorge Semprun, em *L'écriture ou la vie* (1994), ocupa-se desta questão “metalinguística”, modalizando-a de maneira um pouco diferente. Nesse livro, Semprun conta como depois de ter regressado de Buchenwald, em Abril de 1945, se pôs imediatamente a escrever sobre a sua experiência no campo. Mas aquilo que sentiu foi que a escrita o colocava novamente na situação de “enfrentar a morte” e, por isso, remeteu-se ao silêncio. Só em 1961 irá retomar o testemunho interrompido quinze anos antes, em circunstâncias pormenorizadamente descritas em *L'écriture ou la vie*. Para Semprun, o

problema que se lhe colocou durante todo esse tempo não foi tanto o da dizibilidade da experiência, mas o da sua “invivibilidade”. Daí a necessidade de construir a vida sobre o esquecimento, de optar pela vida que excluía a escrita. E então o problema da “invivibilidade” do que foi vivido que o leva a interrogar-se sobre a possibilidade de narrar, logo no dia a seguir à libertação de Buchenwald. E, aqui, Semprun aproxima-se da questão a que tanto Primo Levi como Robert Antelme já tinham tentado responder, cada um à sua maneira: “Assalta-me uma dúvida sobre a possibilidade de contar. Não que a experiência vivida [e Semprun visa, com esta expressão, aproximar-se o mais possível de uma tradução adequada da palavra alemã *Erlebnis*, como numa página mais à frente tornará claro] seja indizível. Ela foi invivível, o que é outra coisa, como facilmente se compreenderá. Outra coisa que não diz respeito à forma de uma narrativa possível, mas à sua substância. Não à sua articulação, mas à sua densidade. Não atingirão essa substância, essa densidade transparente, senão aqueles que souberem fazer do seu testemunho um objecto artístico, um espaço de criação. Ou de recriação. Só o artifício de uma narrativa bem dominada conseguirá transmitir parcialmente a verdade do testemunho” (Semprun, 1994: 23) Mesmo relativizada pelo “parcialmente”, esta profissão de fé na possibilidade de narrar não se compara com o cepticismo de Jean Améry, para quem as palavras jamais se puderam revelar à altura de uma tal experiência, o que, na sua concepção, em nada diminui o dever de testemunhar.

Todas estas questões se dissolvem quando passamos para a poesia de Celan, desde logo porque ela, na sua condição de “contra-palavra” (*Gegenwort*), se subtrai à ideia de representação. O que, noutros termos, significa que Celan nunca teve a ilusão de que existiria uma experiência “pura” e, por assim dizer, muda, situada para além dos confins da linguagem.

Mas já a questão da diferença entre poesia e ficção narrativa não está completamente ausente das suas reflexões poetológicas. Celan foi um poeta no sentido mais radical do termo, na medida em que a palavra poética (e a reflexão sobre ela) é o único lugar a partir do qual ele se “orienta”. De tal modo que a sua “teoria” da linguagem se dissolve numa teoria da linguagem poética. A poesia é um modo de habitar a língua, de nela construir uma morada que não significa a pertença a um território. Daí aquela frase de Marina Tsvetaieva que Celan coloca em epígrafe no poema “E com o Livro de Tarussa”, de *A Rosa de Ninguém*: “Todos os poetas são judeus”. Este judaísmo poético e universalizado foi o único em que Celan acreditou.

A primeira vez que Celan deixa perceber que a diferença entre poesia e ficção narrativa é para ele uma questão relevante é no final da resposta a um inquérito da Livraria Flinker, em 1958. Aí, depois de algumas considerações importantes sobre a linguagem da poesia, que confluem numa proposição fundamental tantas vezes citada (“A realidade não é, a realidade vai ser procurada e conquistada”), remata com estas palavras: “Mas não estou eu já a fugir à vossa pergunta? Estes poetas! Chega-se ao ponto de esperar que um dia ponham no papel um romance a sério.” Nada aqui é explícito, tudo é ironia e insinuação. Mas percebe-se que a passagem da poesia

ao romance é vista como improvável e, ao mesmo tempo, sinal de uma degradação qualquer que não é explicitada. O tema volta a aparecer, desta vez de maneira mais explícita, em “O Meridiano”. E numa passagem em que Celan cita o final da novela de Biichner: “A sua existência era para ele um fardo necessário. — E assim foi vivendo...” Aqui acaba a narrativa.

Mas a poesia procura, como Lucile, ver a figura na direcção que ela segue, a poesia antecipa-se-nos. Nós sabemos para onde *vai* o sentido da sua vida, como ele *vai* vivendo” (pág. 52).

Agora de maneira muito mais clara, a poesia é entendida como algo que se situa num nível diferente do da narrativa: a poesia começa onde a narrativa acaba; acompanha o sentido para além do limite (narrativo) em que ele tinha sido interrompido. A poesia abre, em suma, um outro espaço que não a torna apenas diferente da narrativa — torna-a também estranha à arte, como vimos em “O Meridiano”. Não se trata só de uma questão de meios, em que os meios próprios da poesia seriam diferentes dos da narrativa. Isso é verdade, mas não é aí que Celan se detém. Fundamental, para ele, é a “experiência” que a poesia actualiza e que não se confunde com o “vivido”. Deste modo, a experiência-limite é a poesia como experiência, como diz de maneira exemplar Philippe Lacoue-Labarthe, insistindo também ele numa diferença fundamental entre poesia e narrativa: “Não há ‘experiência poética’ no sentido de um ‘vivido’ ou de um ‘estado’ poético. Se tal coisa existe, ou julga existir (...), em nenhum caso pode dar origem a um poema. A narrativa, sim; ou ao discurso, versificado ou não. À ‘literatura’, talvez, pelo menos no sentido em que ela é hoje entendida. Mas não a um poema” (Lacoue-Labarthe, 1986: 33).

A impossibilidade da narrativa foi também sentida por Maurice Blanchot, a partir do momento em que a sua escrita, também ela perseguindo — e sendo perseguida por — a memória das suas datas, inscreveu de maneira irrevogável um “depois de Auschwitz”. No posfácio que escreveu, em 1983, para a reedição de dois *écits* (*L’idylle* e *Le dernier mot*) que tinham sido publicados separadamente, em revistas, em 1947, e reunidos num só volume, em 1951, com o título *Le ressassement éternel*, Blanchot reformula num outro sentido o “veredicto” de Adorno, falando da impossibilidade de uma “narrativa-ficção de Auschwitz” por terem sido suspensas as leis “idílicas” da narrativa. Impõe-se-lhe, assim, uma nova regra, segundo a qual “em qualquer data que possa ter sido escrita, toda a narrativa será a partir de agora anterior a Auschwitz” (Blanchot, 1983: 99). Uma regra, aliás, que já tinha sido anunciada na frase final de *La folie du jour*— “Uma narrativa? Não, nada de narrativas, nunca mais” — e que explica por que razão este texto publicado em 1949 na revista *Empédocle* com o título “Un récit” foi reeditado em livro, em 1973, com um título de onde a palavra *récit* foi suprimida. Não se trata aqui de um “veredicto” como o de Adorno, aspirando à universalidade ideal de um imperativo categórico, mas de um enunciado que procura a sua legitimidade e justificação no interior de uma obra teórica e “narrativa”.

Modalizada de outra maneira (geralmente, dando à questão uma incidência muito mais técnica), a consciência da impossibilidade da narrativa é um fundo comum

a muitos testemunhos de sobreviventes dos *Lager*. Primo Levi, que em *Se questo é un uomo* várias vezes se refere à dificuldade em contar os dias que são todos iguais, conformados por um tempo estéril e bloqueado, um presente estático que não preenche a estrutura temporal própria da narração, volta a reflectir sobre a questão numa entrevista concedida em 1984: “A coisa mais difícil de restituir era precisamente o ‘tédio’, o tédio total, a monotonia, a falta de acontecimentos, os dias todos iguais. É esta a experiência de quem está na prisão, e dá origem a um curioso efeito: os dias parecem longuíssimos enquanto estão a ser vividos, mas mal acabam tornam-se curtíssimos porque não têm nada dentro. O passado comprime-se, reduz-se, não tem espessura” (Levi, 1997: 214). Esta é também a razão pela qual Jorge Semprun se viu impossibilitado, durante quinze anos, de voltar à escrita: sentindo que a temporalidade do campo não traçava uma linha de continuidade com a temporalidade da vida, que uma cesura as interrompia, sentiu-se imobilizado por um dilema.

Aquilo que em Primo Levi a palavra “restituir” (*rendere*) designa, não encontra qualquer correspondência na poesia de Paul Celan: não há nada da temporalidade narrativa e representativa (isto é, que possa ser remetida para uma teoria da *mimesis*) na diacronia do poema celaniano. O correspondente celaniano do “*rendere*” está talvez na ideia de legibilidade.

Regressando ao poema “Stretto”, recordemos que o texto-realidade (ou a “paisagem-texto”, como diz Szondi) vai sendo reconstruído à medida da leitura: a leitura que é feita pelos leitores do poema e aquela que é feita por quem, no interior do poema, decifra a “escrita dispersa” da paisagem para onde foi deportado (fazer estas duas leituras coincidir, de modo a tornar instáveis todos os lugares de subjectivação, é o que torna este poema um desafio). Esse mundo estranho, com uma “marca inconfundível”, estende-se, logo desde o início, como um conjunto de signos para serem lidos. Recordemos o poema:

*Carregados para o campo
com a marca inconfundível:
ervas, escrita dispersa. As pedras, brancas,
com as sombras das folhas:
Não leias mais - olha! Não olhes mais - vai!
(...)
O lugar onde estavam tem um nome
- não o
tem. Eles não estavam lá. Havia
qualquer coisa entre eles. Não
conseguiam ver através dela.
Não viam, não, falavam de palavras. Nenhum acordou, o
sono veio e assaltou-os.
(...)*

A ideia de um mundo que se oferece à leitura, ou que resiste à leitura por os seus “enunciados” serem feitos numa linguagem opaca ou em ruínas, podemos encontrá-la em Celan desde muito cedo. É ela que está na base da evocação que fez no discurso de Bremen da sua região natal, a Bucovina: “A região de onde venho — e por que desvios! Mas existe tal coisa, desvios? —, essa região de onde venho ter convosco é provavelmente desconhecida para a maior parte dos presentes. E a região onde tem origem uma parte não insignificante daquelas histórias hassídicas que Martin Buber nos voltou a contar a todos em alemão. Era — se me é dado completar de alguma forma este esboço topográfico que, de muito longe, agora revejo —, era uma terra onde viviam homens e livros”.

O que está implícito na referência tanto aos contos hassídicos que Buber recolheu e traduziu para alemão, como ao convívio harmonioso entre homens e livros, é a ideia de um mundo com o qual é possível uma relação de pertença porque ele assenta numa comunidade que é entendida como comunidade de leitura. Uma vez quebrada essa relação, ergue-se a ameaça do silêncio e da afasia. Um mundo indecifrável, completamente idiomático, e portanto não partilhável, é o de Hölderlin, tal como Celan o evoca no regresso de uma visita, em Janeiro de 1961, à casa de Tübingen, onde o poeta viveu os seus longos anos de loucura. Chama-se precisamente “Tübingen, Janeiro”, este poema que faz parte do livro *A Rosa de Ninguém*,

*Olhos con
vertidos à cegueira.
A sua - “são um enigma
as puras origens” - a
sua memória de
torres de Hölderlin flutuando no esvoaçar de gaivotas.
Marceneiros afogados visitando estas
palavras a afundarem-se:
Se viesse,
se viesse um homem, se viesse um homem ao mundo, hoje, com a barba de luz dos
patriarcas: só poderia, se falasse deste tempo, só poderia balbuciar balbuciar
sempre, sempre, só só.
 (“Pallaksch:Pallaksch. ”)*

Revisitando Hölderlin, Celan faz uma projecção do *diirftiger Zeit* para o mundo de hoje — um mundo devastado, reduzido ao sem sentido, que só pode dar origem a um balbuciar infinito. Este mundo literalmente ilegível, posto a uma distância do *logos* criador nunca antes experimentada, é a fonte de uma palavra poética que encontra aí um fundo trágico. A ilegibilidade do mundo (diferente da indizibilidade) indica que o poema só pode ser reconduzido ao lugar original da linguagem, onde ele se dá como consciência dos limites que lhe são fixados no interior da língua. A evolução da poesia

de Celan é a de uma aproximação cada vez maior a essa ilegibilidade, não para a tornar legível, mas para descobrir os novos abismos de sentido que se abrem no sem-sentido. Por isso, ela torna-se cada vez mais estranha aos processos de “poetização” e acaba por ser quase uma linguagem icónica, de onde todas as metáforas desapareceram e onde as palavras se petrificam. Num dos seus livros póstumos, *A Parte da Neve* (1971), há um poema que fala explicitamente dessa ilegibilidade:

ILEGIBILIDADE deste mundo. Tudo duplicado.

Os relógios fortes

dão razão à hora da fractura, roucamente.

Tu, entalado no mais fundo de ti mesmo, saís de ti para sempre

Nenhum enigma da natureza, nenhuma auscultação de um ressoar (da terra, dos homens, do mundo), nenhuma alegoria da origem: Celan supera toda a tradição romântica de poetas-tradutores (como ainda foi Rilke), para poder falar “sob o ângulo de incidência da sua existência” e para que os poemas mantenham o tempo que lhes é próprio sem deixarem de guardar a memória das suas datas. ●

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Prismes*. Paris: Payot, 1986 (orig. Prismen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955).
- ADORNO, Theodor W. *Eingriffe. Neun Kritisch Modelle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
- ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck (orig. Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970).
- ADORNO, Theodor W. *Dialectique négative*. Paris: Payot, 1978 (orig. Negative Dialektik, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973).
- ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature*, Paris: Flammarion, 1984 (orig. Noten zur Literatur, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974).
- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*, Turim: Bollati Boringhieri, 1988.
- ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*, Paris: Gallimard, 1957.
- BENJAMIN, Walter. "Trauerspiel e Tragédia", in *Metafísica della Gioventù, Scritti 1910-1918*, Turim: Einaudi, 1982 (orig. "Trauerspiel und Tragödie", in *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977).
- BEVILACQUA, Giuseppe. "Eros - Nostos - Thanatos: la parabola di Paul Celan". In: CELAN, Paul, *Poesie*. Milão: Mondadori, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*, Montpellier: Fata Morgana, 1973.
- BLANCHOT, Maurice. *Après coup, précédé par Le ressassement éternel*, Paris: Minuit, 1983.
- BLANCHOT, Maurice. *Le dernier à parler*, Montpellier: Fata Morgana, 1984.
- BOLLACK, Jean. "Eden nach Szondi", in *Celan-Jahrbuch 2* (1988), Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1988.
- BRODA, Martine. *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*. Paris: Cerf, 1986.
- BRODA, Martine (ed.) *Contre-jour. Études sur Paul Celan*, Paris: Cerf., 1986.
- Celan, Paul (1971). *Arte Poética. O Meridiano e Outros Textos*, trad. de João Barrento e Vanessa Milheiro, posf. e notas de João Barrento, Lisboa, Cotovia, 1996.
- CELAN, Paul. *Gesammelte Werke* (vols. I-III), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- CELAN, Paul. *Sete Rosas Mais Tarde*, ed. bil., selec., trad. e int. de João Barrento e Y. K. Centeno, Lisboa: Cotovia, 1993.
- CELAN, Paul/SACHS, Nelly. *Briefwechsel*. Org. Barbara Wiedman. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- FELSTINER, John. *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*. Yale: Yale University Press, 1995.
- GEHLE, Holger. "Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans sprechen über Dichtung zwischen 1958 und 1961". In: Bernard Böschstein e Sigrid Weigel (Org.). *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- GLAVOTTO, Anna Lucia. "Engfilhrung di Paul Celan". In: AAW, *Poesia e nichilismo*, Génova: il melangolo, 1998.
- JANZ, Marlies. *Vom Engagement absoluter Poesie: zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt am Main: Athäneum, 1984.
- KIEDAISCH, Petra (org.). *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart: Reclam, 1995.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois, 1986.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Turim: Einaudi, 1958.
- Levi, Primo. *L'altrui mestiere*. In: *Opere*, vol. 3. Turim: Einaudi, 1990.
- LEVI, Primo. *I sommersi e i salvati*, Turim: Einaudi, 1991.
- LEVI, Primo. *Conversazioni e interviste 1963-1987*. Turim: Einaudi, 1997.
- MAGRIS, Claudio. *Danúbio*. Milão: Garzanti, 1986.
- MANDELSTAM, Ossip. *Im Luftgrah. Ein Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 1992.
- PÖGGELER, Otto. "—Ach, die Kunst!". In: Dietlind Meinecke (org.), *Über Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- PÖGGELER, Otto. *Spur des worts: zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg/München: Karl Alber, 1986.
- SEMPRUN, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994.
- VITIELLO, Vincenzo. *Non dividere il si dal no*, Roma/Bari: Laterza, 1996.

Todos presentes:

ensaios sobre fotografia, memória e família por Terry Kurgan

MARCELLA GRANATIERE

RESUMO

Terry Kurgan é artista visual, escritora e pesquisadora associada a *Wits Intitute for social and Economiic Research* (WISER). Radicada em Johannesburg, África do Sul, Kurgan centra seu trabalho em fotografias – imagens públicas e privadas. Ela está particularmente interessada nas complexas colaborações entre o fotógrafo e o ser humano, e na forma como a fotografia registra e inventa o mundo. Em seu livro, *“Everyone is present”* (2018), a artista entrecruza as fotografias e diários de seu avô materno com a escrita ensaística. A narrativa não ficcional reconstrói o deslocamento forçado dos avôs maternos de Kurgan, Tusia e Jasek Kallir, após a invasão alemã. Eles saíram de Bielsko na Polônia para a Cidade do Cabo na África do Sul. A família polonesa judia inicia uma jornada em busca de um lugar possível para viver. Nesta entrevista Terry Kurgan fala sobre o processo dos entrecruzamentos entre as imagens, a história da Shoah, a experiência da migração forçada e as pesquisas realizada para a (re)construção desta memória. Nas palavras de Kurgan “Este livro teve uma gestação lenta, fruto de mais de vinte e cinco anos de prática de artes visuais sobre fotografia.”

PALAVRAS-CHAVE

Memória; Fotografia; Imigração forçada

ABSTRACT

Terry Kurgan is a visual artist, writer, and researcher associated with the Wits Institute for Social and Economic Research (WISER). Based in Johannesburg, South Africa, Kurgan focuses her work on photographs—both public and private images. She is particularly interested in the complex collaborations between photographer and human being, and in the way photography records and invents the world. In her book, *“Everyone is present”* (2018), the artist interweaves her maternal grandfather’s photographs and diaries with essay writing. The nonfiction narrative reconstructs the forced displacement of Kurgan’s maternal grandparents, Tusia and Jasek Kallir, after the German invasion. They left Bielsko, Poland for Cape Town, South Africa. The Polish-Jewish family embarks on a journey in search of a place where their lives were possible to exist. In this interview, Terry Kurgan talks about the process of interweaving images, the history of the Shoah, the experience of forced migration and the research carried out to (re)construct this memory. In Kurgan’s words, “This book was a slow gestation, growing out of more than twenty-five years of visual arts practice about photography.”

KEYWORDS

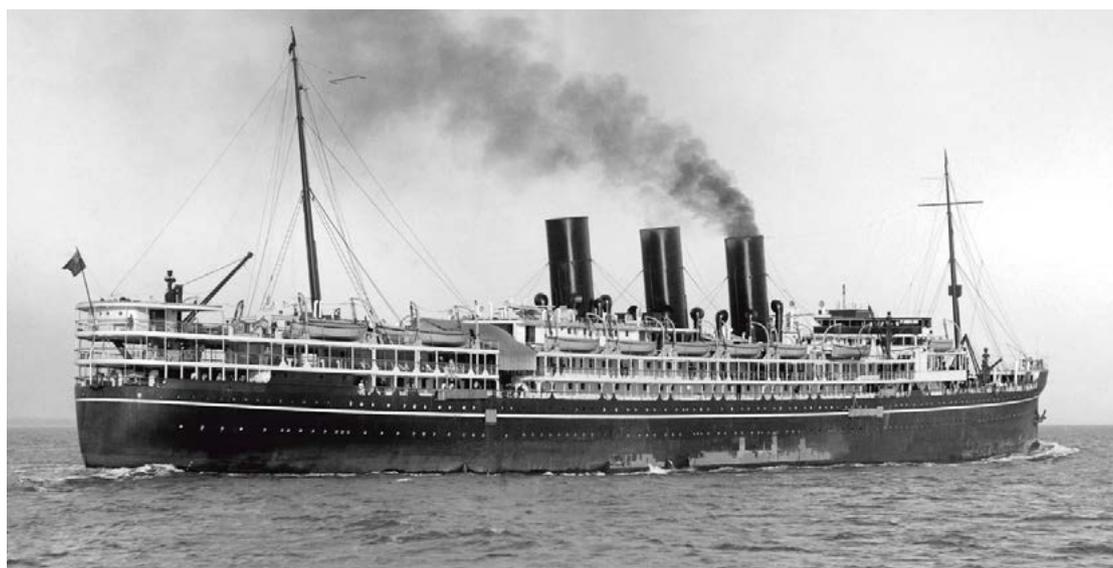
Memory; Photography; Forced migration

Todos presentes: ensaios sobre fotografia, memória e família por Terry Kurgan

MARCELLA GRANATIERE¹



Zakopane, Poland 1939. Photo Jasek Kallir



SS Narkunda, Bombay to Cape Town, 1941.

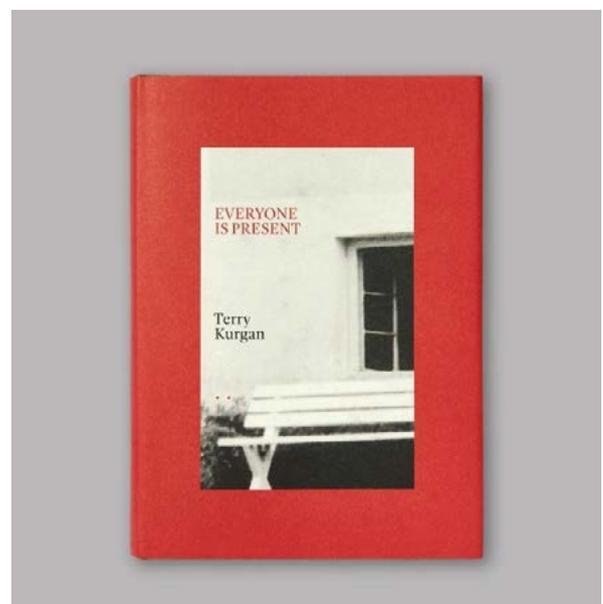
.....
1. Marcella Granatiere é doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Puc- Rio e pesquisadora independente.

A invasão da Polônia pelo exército de Hitler impôs à família de Terry Kurgan, a necessidade de migrar para sobreviver. A experiência do deslocamento forçado começa na Polônia, na cidade de Bielsko em setembro de 1939 até chegar à Cidade do Cabo em abril de 1941.

O grupo familiar formado por sete adultos e três crianças, incluindo Kurgan, Tussia e Jasek Kallir e as duas filhas do casal Leonia (mãe de Kurgan) e Sophia segue em uma jornada rumo a um lugar possível para viver. Nas palavras de Kurgan (2018, p.24): “Refugiados, indesejáveis em todos os lugares para onde se voltavam.” O roteiro da viagem é construído ao longo do caminho. Cada deslocamento é feito segundo as regras e leis de cada país em relação aos imigrantes judeus. A família atravessava a fronteira e permanecia temporariamente em países que aceitavam, mesmo com restrições, os refugiados judeus. Eles viveram em Bucareste – Romenia; Istambul–Turquia; Ankara–Turquia; Aleppo–Síria; Baghdad–Iraque; Bassora – Iraque. Atravessaram o Golfo Pérsico em direção a Mascate – Omã e Caraqui – Paquistão. Seguiram para Mumbai – Índia; Mombaça – Quênia até finalmente e acidentalmente chegar à África do Sul onde a jornada terminou.

As subjetividades dos sobreviventes em deslocamento, as impressões sobre cada local por onde passaram preenchem as páginas dos diários de Jasek Kallir. Segundo Kurgan (2018, p.24): “São volumes densos e agitados, com minúsculas caligrafias cursivas, dispostas em cadernos, que ele mesmo criou a partir de folhas de papel sem pauta perfuradas no canto superior esquerdo com uma grande agulha de cerzir.”

A fuga e migração forçada, consequências da retirada de sua identidade nacional e de seu *status* de ser humano, produzem narrativas da vida entre lugares, entre afetos, entre incômodos, entre sistemas de opressão. Jasek Kallir registra alguns momentos da viagem com sua câmera fotográfica. As imagens de pessoas, lugares e principalmente da família em deslocamento entrecruzada com os diários constroem os ensaios da primeira obra criativa de não-ficção de Terry Kurgan: “Everyone is Present”.



Capa do Livro

Entrevista com Terry Kurgan

1. Enquanto artista e escritora radicada em Joanesburgo, como é que os acontecimentos históricos, como o Holocausto, o Apartheid e a transição política (do apartheid para a democracia), se refletiram na sua escrita e na sua escolha de fundir texto e imagem numa forma de não-ficção?

Deixe-me responder primeiro à segunda parte da sua pergunta:

SOBRE A FORMA: Minha escolha de fundir imagem e texto surgiu diretamente de mais de 25 anos de prática artística, que sempre se concentrou na fotografia e no significado fotográfico. Perguntas como: O que significam as fotografias? Como as fotografias atuam no mundo? E como você pode ver pela variedade de projetos no meu site, fiz essas perguntas tanto em contextos pessoais quanto em contextos mais públicos, através de uma variedade de mídias diferentes, tanto em galerias de arte quanto em museus, e às vezes também através do processo de propostas mais transacionais. projetos de arte pública. Holocausto, apartheid e transição política são alguns dos conteúdos de todos estes projetos, especialmente dos meus trabalhos de arte pública no contexto sul-africano (estão sempre envolvidos com o contexto social e político em que estou a fazer o trabalho, e o meio geralmente envolve fotografia de uma forma ou de outra). Aprendi a nunca tirar uma fotografia pelo valor nominal. E questionar sempre a narrativa, a memória e a fotografia e a sua relação com a “verdade” ou o “facto”. E assim este livro surgiu como uma experiência de escrita com fotografia. Tentar escrever como meio de explorar certas heranças psíquicas e preocupações sobre o passado da minha família, que sempre estiveram comigo.

Com relação à primeira parte da sua pergunta:

SOBRE O CONTEÚDO: Todas essas histórias estão refletidas em meu trabalho em uma ampla variedade de mídias, e especialmente agora na escrita. Nasci branca, privilegiada e de classe média na África do Sul racista e do apartheid, mas os meus pais de ambos os lados vieram viver na África do Sul quando eram crianças, com os seus pais, escapando de séculos de perseguições e pogroms (e, em última análise, do genocídio). Na infância, suas psiques se desenvolveram em relação ao fato de serem considerados inferiores, desiguais e tiveram que conviver com leis e regulamentos que lhes conferiam o status de pessoas de segunda classe. Tudo isso estava no DNA deles e foi transmitido ao meu inconsciente. Suas histórias, suas experiências, sempre pareceram fazer parte da minha. E então tudo isso se sobrepôs ao meu sentimento de desigualdade e injustiça de viver na África do Sul como uma pessoa branca, o que se reflete em maior e menor grau no meu trabalho.



Terry, no lounge do Jasny Palace Hotel, Zakopane, 2014. Photo Terry Kurgan.

2. Nos agradecimentos de “Todos estão presentes” você diz que este livro “teve uma gestação lenta, fruto de mais de vinte e cinco anos de prática de artes visuais sobre fotografia”. Conte-nos mais sobre sua carreira nas artes visuais e como a fotografia doméstica ou familiar se tornou o foco do seu trabalho.

Sustentando grande parte do meu trabalho mais amplo está um profundo interesse pela fotografia vernácula e de família, particularmente pela forma como essas fotografias medeiam a nossa experiência de nós mesmos no mundo e pelas histórias que contamos a nós mesmos sobre o passado. A maioria dos meus projetos tenta atravessar a superfície opaca e bidimensional da fotografia, chamando a atenção para fotos domésticas comuns, explorando as convenções que são seguidas e os complexos significados sociais e culturais que são produzidos.

Em alguns dos meus projetos tenho-me preocupado com histórias complicadas de relações familiares, com perturbações psíquicas, com paixões e problemas que na sua maioria permanecem incapazes de representação e, portanto, não são vistos. Noutros, estive interessada em utilizar a fotografia de família, e a cabine fotográfica produziu “selfies” como instrumentos de questionamento social: interrogando tradições de representação convencionais e estabelecidas num contexto sul-africano contemporâneo fraturado e que viola os direitos humanos.

Mas é a vida após a morte das fotografias e a cadeia de relações que estão envolvidas na identificação com imagens vernáculas e familiares que mais me preocupa – a sua relação com a memória, a história, a família, a temporalidade e o significado que damos às nossas vidas, e o fato que eles existem no limiar entre o espaço privado e o público. Estas imagens pessoais e absolutamente comuns têm o poder de ressoar para além do momento da sua captura em esferas públicas e políticas muito mais amplas. E é este último ponto que me preocupou especialmente ao escrever “Todos estão presentes”.

3. Sendo uma história tão pessoal, como foi para você lidar com os arquivos do seu avô? Que metodologia você utilizou para fazer a busca e construir a narrativa do livro?

Para começar, a minha intenção sempre foi encontrar a minha história dentro do pequeno grupo de fotografias do meu avô que tinha em mãos. Tenho uma passagem favorita no livro de Maria Stepanova, “In Memory of Memory”, onde ela diz: “No lugar de uma memória que não tinha, de um acontecimento que não presenciei, a minha memória trabalhou sobre a história de outra pessoa; reidratou a nota mais seca e fez dela um pomar de cerejas pop-up. O que não quer dizer que inventei coisas, mas sim que me coloquei dentro da fotografia e combinei o que sabia sobre o que estava vendo com trechos dos diários do meu avô, especulações e imaginação literária. Tratei o diário e as fotografias do meu avô da mesma forma que alguém trataria as provas deixadas na cena de um crime. Segui cuidadosamente o rastro de cada pista que ele me deixou ali. Acho que percebi que, ao trabalhar com os diários e fotografias do meu avô,

o meu livro também poderia ser sobre amor e família e memória e fotografia, sobre os contratos tácitos que unem pais e filhos, e irmãos e primos, e sobre a História mundial com um H maiúsculo e história pessoal e familiar com h minúsculo. Foi assim que comecei a perceber que esse assunto - uma biografia de um homem comum que viveu uma época extraordinária e traumática em meados do século XX - poderia estar em uma encruzilhada onde todas essas coisas se encontram.



Leonia, visitando sua casa original. Bielsko, Polando, 2015. Photo Terry Kurgan

4. A ação do seu avô de fechar a porta de casa, parando por um momento para olhar o jardim abre a narrativa sobre o deslocamento forçado pela guerra e o antissemitismo. Aqui os textos e imagens reconstroem a memória da jornada do refúgio através das perspectivas do seu avô, da sua mãe e sua. Conte-nos sobre o processo de entrelaçamento dos diários e fotos do seu avô com as memórias de infância da sua mãe e sua análise como artista visual.

Meu processo foi basear meus ensaios em trechos de diários, nas histórias de minha mãe, em minhas próprias imaginações e, claro, nas fotografias. A escrita retrocede e avança no tempo, abordando temas relacionados com a vida privada e pública na Europa e na África do Sul, no passado e no presente.

Eu estava interessada em produzir um trabalho que perturbasse e penetrasse na pele dos diários e fotografias do meu avô para expor histórias de amor, perda, mi-

5. A viagem de uma família migrante está sempre sujeita a mudança de destino final. No início, o Rio de Janeiro, o Brasil era o destino da sua família. No entanto, eles acabaram se estabelecendo na Cidade do Cabo, na África do Sul. O que fez seu avô mudar de planos?

Ele não mudou seus planos. A família estava morando temporariamente na Índia (com vistos de turismo) e tentando desesperadamente encontrar um país no mundo que os acolhesse. Depois de muitas decepções, o Brasil foi o país que finalmente concordou em conceder-lhes vistos de entrada. Mas o destino interveio (de novo!), e da seguinte forma: Com seus preciosos vistos brasileiros, o plano deles era navegar de Bombaim (como se chamava na época) até a Cidade do Cabo, onde pegariam outro navio para o Rio de Janeiro. Mas, o irmão da minha avó, Wilek, contraiu varíola na passagem de Bombaim, quando se aproximavam da costa leste da África, e assim todo o grupo familiar de dez pessoas foi descarregado no porto mais próximo, que era Mombaça, no Quênia, onde foram detidos durante mais de um mês num hospital para doenças infecciosas, tanto para isolá-los dos outros como para garantir que nenhum outro membro da família ficasse doente. Durante esse período, o Brasil fechou suas portas para os judeus, e seus vistos expiraram e tornaram-se inúteis para eles. Uma organização judaica na África do Sul ouviu falar da sua situação e conseguiu trazê-los para a Cidade do Cabo, apesar do facto de, entre 1937 e 1948, a África do Sul ter instituído algo chamado “A Lei dos Estrangeiros”, que proibia estritamente a imigração judaica. Não tenho a certeza de como conseguiram ultrapassar esta lei que, na altura, estava a ser implementada com muito rigor.



Aniversário de 25 anos de casamento de Tusia and Jasek, Cape Town, 1952.

6. Como é que a África do Sul, na década de 1940, via os imigrantes judeus europeus? Como foi a experiência da sua família neste contexto?

Realmente não foi fácil. Os judeus foram definitivamente considerados o tipo errado de imigrante na África do Sul da década de 1940, porque embora fossem brancos, não eram brancos o suficiente e eram considerados vetores de doenças, sujos e perigosos. Na verdade, a minha família foi empurrada de uma sociedade racialmente discriminatória para outra. E, ignorando as línguas faladas no país onde se refugiaram, viram-se como partes extremamente ambivalentes de uma formação social que os deixou marginalizados e desprezados pela classe dominante branca inglesa e africâner, mas social e politicamente privilegiados em relação à maioria negra. População que obviamente estava em situação muito pior. Foi só depois da derrota da Alemanha em 1945 – e da exposição e condenação internacional do que tinha acontecido aos judeus europeus – seguida pela chegada do Partido Nacional ao poder em 1948 que o judaísmo sul-africano foi atravessado e, por fim, assegurado pela “brancura” sul-africana. Não faço ideia se pensaram nisso ou não, mas os meus avós, tendo escapado por pouco de um crime contra a humanidade, acabaram por ficar profundamente implicados noutra. ●

RESENHA

Prefácio

Um testemunho quase perdido dos campos de trabalho escravo nazis para judeusIRENE FLUNSER PIMENTEL
(UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA)**PIMENTEL, Irene.**

Prefácio. In: Debreczeni, József. *Crematório Frio – Memórias do Território de Auschwitz*. Tradução de Paulo Tavares e Sara M. Felício. Lisboa: Temas e Debates, 2024.

De difícil leitura, este livro é muito bem escrito e narrado em húngaro, à maneira de um repórter-jornalista, profissão do autor quando, por ser judeu, foi arrastado para a Shoá. Primeiro encarcerado durante três anos pelo governo antissemita húngaro no campo de trabalho de Topolya, na Jugoslávia ocupada pela Hungria, József Debreczeni, poeta e jornalista, foi deportado pelos nazis

para Auschwitz, onde chegou em 1 de maio de 1944, num dos dois transportes iniciais de judeus húngaros. É um relato difícil de ler, não devido à densidade, mas ao horror que perpassa pelo texto, em que o autor descreve mais de um ano de terrível encarceramento em três campos de trabalho escravo nazis para judeus.

Confidencio que tive frequentemente de parar a leitura, devido à terrível experiência de ler o que seres humanos fizeram (e fazem) a outros seres humanos. E, no entanto, esta obra-prima fundamental esteve quase perdida durante 70 anos, até ser dada ao prelo, traduzida em 15 línguas, entre as quais a portuguesa. Como refere Alexan-

der Bruner, sobrinho de Debreczeni, no Posfácio, o seu testemunho, publicado em húngaro em 1950, nunca foi traduzido em língua inglesa, apesar dos esforços do irmão do autor, diplomata em Washington. Estava-se em plena Guerra Fria, numa época de anticomunismo e antissemitismo, na vigência do macarthismo, e o livro termina não só com a libertação pelos soviéticos mas com “A internacional” a ser cantada por todos.

Tal como Primo Levi, József Debreczeni teve a “sorte” de sobreviver, por estarem ambos na “enfermaria-hospital”, ao serem libertados pelas tropas soviéticas: o primeiro, de Auschwitz, em 27 de janeiro de 1945, e, o segundo, de Dörnhau, em maio do mesmo ano. Ambos tinham chegado a Auschwitz-Birkenau em meados de 1944, em bom estado de saúde e, por isso, na “seleção” de que foram alvo à chegada seriam conduzidos para a fila da direita, a dos que iriam trabalhar forçosamente até à morte, em vez de para a fila da esquerda, destinada a mulheres, crianças, idosos e doentes, que eram diretamente conduzidos às câmaras de gás. Tanto Levi como Debreczeni viriam a adoecer gravemente e foram deixados a morrer na chamada “enfermaria” ou “hospital”. Por isso, nenhum deles participou nas designadas “marchas da morte”, como se verá.

O autor situa o seu relato no “território” ou no “país” de Auschwitz-Birkenau, onde escapou por duas vezes à morte imediata: ao ser escolhido para a “boa” fila e, mais tarde, ao “escolher” fazer a pé os dez quilómetros até ao campo de concentração de Auschwitz I, em vez de seguir a camioneta, como “sugeriam” os elementos das SS. Também essa viatura ia diretamente para as câmaras de gás. A “escolha sem escolha” que fez condenava-o à morte lenta, de fome, frio e exaustão pelo trabalho, mas sobreviveria *in extremis* no “Crematório Frio” do “hospital-campo”, onde os prisioneiros demasiado fracos para trabalhar esperavam a morte.

O destino terrível dos judeus húngaros, em que se incluiu o autor, foi uma tragédia que ocorreu já a guerra estava perdida para os nazis no verão de 1944, em vésperas da vitória aliada. Como noutros países da Europa Central, na Hungria, aliada da Alemanha, tinham sido adotadas, entre 1938 e 1941, medidas antissemitas, incluindo as provisões raciais das leis nazis de Nuremberga de 1935, e até uma lei “original” húngara – a imposição de serviços de trabalho forçado aos judeus em idade militar. Mas, enquanto os judeus das áreas controladas e ocupadas pela Alemanha estavam a ser aniquilados, perto de 825 mil judeus continuaram a viver na Hungria até março de 1944. É certo que as autoridades húngaras os perseguiram e que cerca de 60 mil judeus na Hungria perderam a vida antes da invasão alemã do país. Contaram-se entre estes 42 mil judeus trabalhadores forçados, mortos na Ucrânia e na Sérvia, perto de 18 mil judeus “estrangeiros” e quase mil, assassinados na área de Bačka.

Ao ser informado de que o governo do primeiro-ministro húngaro Miklós Kállay encetara negociações na Itália e na Turquia com os Aliados ocidentais para assinar uma paz separada, Hitler decidiu ocupar a Hungria, até então sua aliada, em 19 de março de 1944. A sorte do último grande grupo de judeus sobreviventes da Europa ficou assim selada. Ao ocupar a Hungria, a Alemanha permitiu ao regente húngaro, Horthy, a permanência no país, mas o chefe do governo Miklós Kállay, acusado de negociações com os Aliados, foi demitido e substituído na chefia do governo por um pró-nazi, o general Döme Sztójay.

Este assegurou a continuação da Hungria ao lado da Alemanha e cooperou com todos os esforços desta para deportar os judeus. Com a chegada do *SS-Obersturmbannführer* Adolf Eichmann e do seu *Sondereinsatzkommando* no próprio dia 19 de março a Budapeste, foi de imediato organizado o plano nazi de deportação dos judeus húngaros. A

comunidade judaica húngara foi sujeita ao maior e mais concentrado processo de destruição num curto lapso de tempo. No final de março, os judeus foram obrigados a usar a estrela amarela, o que viria a facilitar depois a sua captura e deportação.

Em abril de 1944, as autoridades húngaras ordenaram aos cerca de 437 mil judeus da província, que viviam fora de Budapeste, a concentração em certas cidades onde foram encarcerados em guetos até serem deportados para Auschwitz ou para a fronteira austríaca, para cavar trincheiras fortificadas. O primeiro transporte de judeus húngaros com destino a Auschwitz-Birkenau partiu em 29 de abril de Kistarcsa, perto de Budapeste, com 1800 homens e mulheres entre os 16 e os 50 anos, considerados aptos para o trabalho.

József Debreczeni (1905-1978) esteve no segundo transporte, que saiu a 30 de abril do campo de trabalho de Topolya, na Jugoslávia ocupada pela Hungria, com cerca de duas mil pessoas. A sua família de judeus de língua húngara fugira de Budapeste em 1919 para a região vizinha de Voivodina, na então Sérvia, mas tanto os seus pais como a sua mulher, Lenke, viriam a ser mortos à chegada a Birkenau. Embora já não muito novo, com 39 anos, como estivesse ainda saudável, o narrador foi enviado para o campo de concentração, descrevendo a sua chegada em 1 de maio de 1944 à chamada velha rampa de judeus (*Alte Judenrampe*), entre os campos de Auschwitz e Birkenau.

Hoje sabe-se que, após a “seleção” de que o seu grupo e o anterior foram alvo, 486 homens e 616 mulheres foram registados no campo e 2698 assassinados à chegada, nas câmaras de gás. Como a administração nazi de Birkenau considerou não ter capacidade logística para as planeadas futuras deportações em massa da Hungria, os transportes pararam provisoriamente até ser construída uma nova rampa ferroviária de chegada, em Birkenau. Por isso, apenas em 14 de maio se iniciaria a principal fase de deportações de judeus húngaros, que

durou até 9 de julho de 1944, com a chegada diária de três a dez transportes, cada um com cerca de três mil a quatro mil judeus. Chegaram ao todo 147 comboios a Auschwitz-Birkenau e 394 mil judeus foram imediatamente assassinados. Em final de julho, já só restavam em Budapeste 230 mil, dezenas de milhares dos quais estavam nos batalhões de trabalhos forçados junto das Forças Armadas da Hungria, a aguardar destino posterior. Após uma paragem no verão, as deportações, agora dos judeus da capital húngara, recomeçaram em outubro.

Ao descrever a sua chegada a Birkenau, no transporte escoltado por uniformes verdes, provavelmente da polícia de segurança nazi (*Sicherheitspolizei*, SIPO), o autor lembra a extraordinária metamorfose de pessoas em animais que então ocorria na Europa do Leste. A hierarquia montada pelos nazis começava logo no comboio, onde nomeavam um *Wagenälteste* (“o mais velho do vagão”), e prosseguia depois em todos os campos de trabalho escravo onde o autor foi encarcerado. Se este descreve e nomeia os inúmeros prisioneiros que faziam parte da aristocracia e da hierarquia dos campos prisionais de trabalho, o que ressalta é a quase ausência dos raramente referidos membros das SS, da polícia nazi (SIPO e SD [*Sicherheitsdienst*]) ou da *Wehrmacht*. Figuras sem nome, estes são apenas descritos em termos de grupos de uniformes que se distinguem pela cor, verde ou cinzenta.

Efetivamente, os nazis “delegaram” a guarda, o funcionamento e a disciplina dos presos nos campos noutros prisioneiros mais antigos. Por isso, o narrador assistiu desde logo ao espancamento de uns escravos prisioneiros por outros, sendo estes últimos os *Kapos* polacos não judeus, que haviam sido os primeiros a chegar a Auschwitz I. Com argúcia, József Debreczeni lembra que, tal como em situação colonial, “em todos os outros campos, também aqui a maioria da aristocr

racia era composta pelos primeiros habitantes”. O primeiro movimento à chegada dos comboios à rampa de Birkenau era privar das malas e de toda a propriedade os recém-chegados, que eram depois despossados da roupa e “tosquiados” da cabeça aos pés por barbeiros-prisioneiros, antes de entrarem no duche.

A mesma sequência era reservada aos da fila da esquerda, para os quais o duche era o *Zyklon B* das câmaras de gás. Assim se privava milhões da sua roupa, da sua identidade, do seu nome e da sua humanidade, pelo que o próprio narrador se questionou: como provarei eu doravante quem sou? De forma irónica, o autor “felicitava” os nazis por tão bem saberem privar seres humanos de tudo: “não voltaremos a ver as malas que deixámos junto às carruagens. Esta também é a forma de agir dos nazis: é muito mais fácil afastar uma pessoa de suas posses do que levar as posses de uma pessoa.” Embora József comece por pensar ter sido enviado para o “Território de Auschwitz”, sem se aperceber, ficou na realidade adstrito a outro campo de trabalho escravo para judeus da região: o de Gross-Rosen, em cuja linha de montagem de trabalhadores escravos foi colocado.

Após nova viagem de comboio a Auschwitz, durante dias, o grupo no qual o narrador foi incluído é transportado para a Baixa Silésia, região de pedreiras e de minas de carvão. O primeiro local de trabalho escravos para judeus aonde chegou, nas montanhas de Eule, era um dos 77 subcampos do campo de concentração de Gross-Rosen-*Rogoźnica*. Estabelecido na região montanhosa da Baixa Silésia em agosto de 1940, inicialmente um subcampo adstrito ao de Sachsenhausen, o de Gross-Rosen ganhou a sua independência em 1 de maio de 1941. Ao expandir-se em novos subcampos, recebeu a força de trabalho escravo de prisioneiros checos, franceses, eslovacos, ciganos *roma*, belgas, russos, jugoslavos, húngaros, alemães e italianos étnicos, milhares dos quais

transferidos de Auschwitz, empregues nas indústrias têxtil, de construção e de defesa.

O narrador passou por três dos subcampos de Gross-Rosen – Eule, Fürstenstein (minas) e Dörnhau –, todos integrados no chamado *Projekt Riese* (“Projeto Gigante”), primeiro administrado pela Organisation Todt (OT), a grande empresa de engenharia civil e militar com o nome do seu fundador. Tratou-se do engenheiro Fritz Todt, membro sénior do partido nazi, nomeado, após a invasão da Polónia, ministro do Armamento e das Munições, cargo que exerceu entre 1940 e fevereiro de 1942, quando morreu num desastre de avião. Sucedeu a Todt, até 1945, Albert Speer, que absorveu a OT no seu Ministério do Reich de Armamento e Produção de Guerra, que teria ao seu serviço 1,4 milhões de trabalhadores, a maior parte dos quais prisioneiros de guerra e judeus, tratados como escravos. O *Projekt Riese* foi abandonado no seu início e apenas foram construídos nove quilómetros de túneis pelas empresas Baugeellschaft Urban AG e Kemna AG.

Algumas fontes alemãs sugeriram que os trabalhos levados a cabo tanto em Eule como no castelo de Fürstenstein se prenderam com a edificação de estruturas de um futuro quartel-general pra Hitler, em combinação com a indústria de construção e armamento. Os túneis que estavam a ser construídos nas montanhas de Eule, empregando trabalhadores escravos como o narrador, foram planeados para abrigarem fábricas subterrâneas e campos coletivos (*Gemeinschaftslager*) para trabalhadores forçados judeus. Sob a batuta de especialistas civis alemães, ucranianos, italianos e checos, os escravos judeus eram vendidos pelas SS a empresas alemãs para trabalhos, com objetivos secretos, numa rede de estradas, pontes e linhas férreas a partir de 1944, na zona montanhosa do sudoeste da Polónia.

Foi aí que os nazis abriram 13 campos de trabalho, *Arbeitslager* (AL), para onde os prisioneiros, todos judeus, e muitos húngaros, foram transferidos de Auschwitz. Registados nesses campos estiveram 8995 prisioneiros, 4900 dos quais terão morrido, o que revela uma mortalidade muito elevada devido a doença, malnutrição, exaustão, maus-tratos pelos guardas alemães e acidentes nos subterrâneos. Num mundo como aquele criado pelos nazis, ninguém era herói, como já Primo Levi nos tinha relatado, ao descrever a imensa zona cinzenta dos campos de trabalho escravo onde esteve. Não existia qualquer solidariedade, apenas hierarquia, luta pela vida, pelo pão e pela nicotina.

Os prisioneiros acordavam às 4 da manhã, ficavam horas de pé na primeira *Appell* (chamada) e, a partir das 5 horas, trabalhavam até às 18, culminando a chegada ao campo com uma nova e terrível *Appell*. Estavam assim de pé durante 17 horas, com uma dieta diminuta, calculada cientificamente por especialistas alemães, suficiente para permitir o trabalho durante meses sem morrer à fome. Várias vezes o autor reflete sobre a justiça retributiva futura de que os algozes nazis deveriam ser alvo, ciente de que estes gozavam da cumplicidade dos 80 milhões de alemães.

No campo, cheio com três mil pessoas, os 20 gramas de pão recebidos inicialmente para se manterem em vida diminuíram depois drasticamente para um quinto, ao mesmo tempo que os piolhos aumentavam. Enquanto isso, os membros das SS e os prisioneiros no topo da hierarquia acumulavam tesouros como os dentes de ouro extraídos aos mortos. Quatro quintos dos residentes do campo de Eule trabalhavam debaixo de terra para as empresas Kemna e Urban. O trabalho extenuante e a incessante luta por comer, descansar e fumar, no caso dos fumadores como o narrador, só a dado momento são interrompidos por reuniões de análise política e de resistência, incentivadas por um oficial checo.

No entanto, quando planeavam obter armas, o narrador é transferido, numa lista de dois mil prisioneiros, para outro local. Com comida para dois dias, imediatamente engolida, escoltados por SS e elementos da Organização Todt, os prisioneiros chegam ao campo do Scholoss (castelo) Fürstentein (Książ, em polaco) no dia 6 de junho de 1944, sem saberem que os aliados ocidentais tinham desembarcado na Normandia. Ocupados em 1944 pelos nazis, 12 anos depois de o seu proprietário, o conde Hans Heinrich XVII de Hochberg, príncipe Pless, se ter mudado para Londres e se naturalizado britânico, o castelo e um complexo de outros edifícios eram supervisionados por pessoal das SS e da Organização Todt, destinando-se presumivelmente a serem o futuro quartel-general e a última morada de Hitler.

Foi isso que pensou József Debreczeni, de novo metido em tendas, desta vez num campo com seis mil prisioneiros onde havia um único médico, Katz, sem doentes, e um paramédico das SS, *Buldogue*, que apenas autorizava o internamento na enfermaria de dez a 15 enfermos. A doenças como a disenteria e a pneumonia acrescentava-se um novo horror – o inchaço do corpo debaixo da pele, provocado pelo edema da fome. Felizmente, o *Kapo* é um bandido húngaro, Sanyi Róth, que protege o narrador ao saber que ele era jornalista. Avisa-o que morrerá em duas semanas se continuar a trabalhar nos subterrâneos, mas József Debreczeni consegue mudar para a companhia Pischl, que opera no próprio castelo.

Ao trabalhar e viver acima do chão, o narrador desiste de trocar pão por beatas de cigarro, tornando-se inventivo para roubar batatas. No entanto, em 13 de dezembro, entram na sua tenda as SS e Katz, o prisioneiro-médico do campo, que pede quatro voluntários de cada tenda para perfarerem 400 trabalhadores escravos a serem transferidos. József oferece-se, mesmo não sabendo se o destino é Birkenau, e de camioneta chega ao

terceiro e derradeiro subcampo-“hospital” de Dörnhau. Este tinha acabado de ser instalado numa antiga fábrica de dois pisos, um dos quais destinado a trabalhadores escravos ainda saudáveis, colocados a trabalhar no abate de árvores da floresta, na construção de estradas e da linha férrea ao lado de Kolce, parte do *Führerhauptquartiere* (Quartel-General do *Führer*) *Riese/Rüdiger*.

Não era o caso de József Debreczeni, imediatamente internado, todo nu, no rés do chão do “hospital” desse novo local para moribundos, com um corpo de 70 médicos, dois dos quais dentistas especializados em dentes de ouro, para cinco mil presos. Segundo um estudo realizado por um prisioneiro-médico, entre 18 de março e 22 de maio de 1945 morreram ali 992 prisioneiros, o que dá uma média de 15 a 16 mortes diárias. Sem quaisquer medicamentos, os médicos apenas podiam receitar a estadia na cama, numa morte lenta. O mesmo prisioneiro-médico contabilizou que 11 dos 911 casos que observou em Dörnhau morreram no próprio dia em que foram admitidos e outros 113 (i.e., 12,4%) faleceram no decurso de dez dias seguintes. As causas da morte foram, em primeiro lugar, ataque cardíaco com fraqueza física geral, que atingiu 486 (53,4%) dos casos, seguido por insuficiência cardíaca, com tuberculose pulmonar em 123 (13,5%).

Sem escapar à habitual hierarquia labiríntica e patológica nazi desse campo, o autor refere quatro categorias de prisioneiros privilegiados, entre os quais se contam os trabalhadores da cozinha, mas há dois soberanos que nunca se deixam ver: o médico-chefe e o *Lagerälteste* (o chefe máximo do campo). O narrador descreve o horror desse *crematorium* frio, onde dormem cinco prisioneiros em cada catre, até morrerem. Todas as manhãs, os guardas chamam: “Comuniquem os mortos!” Com sentido de humor, alguns dizem: “Comunica se estiveres morto!” Quando alguém morre é sentado na cama pelos companheiros, que ficam com a ra-

ção de pão que caberia ao morto. Quanto à roupa, se existir, é herdada, segundo a lei do campo, pelo preso mais próximo, mas as hienas acumulam-se à volta de cada cadáver que é preciso despir.

Numa única noite, morreram no rés do chão hospitalar onde József Debreczeni estava internado 200 dos 600 doentes. Ele próprio foi contagiado pelo tifo e teve de ir para o andar superior, de quarentena. No campo, por trás do arame farpado onde estão os moribundos e os poucos trabalhadores escravos ainda saudáveis, desapareceram entretanto os uniformes verdes da *Wehrmacht* e da SIPO, substituídos pelos cinzentos das SS. Em geral, os prisioneiros apenas querem sobreviver e regressar aos seus países e famílias, mas só com muito boa vontade, segundo o narrador, se pode chamar companheirismo ao contacto de vizinhança entre quatro ou cinco catres.

Os gregos e polacos parecem não ter emoções e raramente falam entre eles, apesar de haver muitos pais e filhos. Mas a estratégia de Hitler consegue o impossível, ao penetrar “nos instintos primordiais dos laços de sangue” e conseguir rompê-los: pais e filhos lutam por um bocado de comida e um filho de 13 anos deixa de visitar o pai moribundo, dizendo que de qualquer forma todos ali iriam morrer. Os membros das SS já nem apareciam para lá do arame farpado, e o último dia de 1944 e o primeiro de 1945 chegam, sem sopa.

À noite, o campo é evacuado de todos os que ainda andam, mesmo doentes. Pela segunda vez, os alemães remetem para os líderes prisioneiros a escolha dos que vão ser transferidos nas “marchas da morte” para oeste, para os campos de concentração de Mauthausen e Flossenbürg. Dessa forma, os nazis procuraram esconder os seus crimes. É, de novo, uma “escolha sem escolha” – ficar ou partir. Mesmo assim, cerca de dois mil homens atravessam o arame farpado, mas os elementos das SS já não dão ordens.

Demasiado doente, tal como Primo Levi em Auschwitz, liberado pelos soviéticos em 27 de janeiro de 1945, József permanece em Dörnhau até maio de 1945. O edifício-campo-“hospital” tornou-se ele próprio uma estação de passagem da estrada de evacuação. Milhares de presos, “os privilegiados”, chegam de outros campos de Gross-Rosen, Kaltwasser, Wüstegiersdorf, juntamente com novos carrascos, novos *Kapos*, *Blockältesten* e médicos, mas os mortos já não são registados. De um campo de mulheres saem as prisioneiras, lembrando algo de que já nenhum dos homens se lembra: a vida sexual.

Surgem também aqueles que tinham recebido a ocupação alemã com flores, os que apontavam aos nazis as casas dos judeus e dos sérvios. O narrador reflete sobre todos aqueles seres humanos que viraram a cara ao tomarem conhecimento da primeira lei antissemita, e que, à segunda lei, se sentaram nas casas de judeus, separando as famílias. Aqueles que certificaram que os judeus eram menos do que um animal, que destruíram a dignidade humana com a qual nasceram, na porcaria que cobria tudo por ali. No dia 3, os prisioneiros-trabalhadores da cozinha esperam, como habitualmente, que os elementos das SS abram a porta. Empurrando-a, veem que está aberta e que os SS fugiram.

Os aposentos destes são invadidos por prisioneiros, no meio do caos, mas mesmo então não há solidariedade. Durante anos, os presos não tiveram nada de pessoal e aproveitam agora para recolher objetos sem nenhum interesse, surgindo uma nova aristocracia, efémera, entre os que participam no saque. József Debreczeni conclui que os nazis não são só assassinos, mas também covardes, e assinala a grande mentira dos que afirmavam nada ter sabido da deportação de milhões de seres humanos. Surgem os primeiros soldados soviéticos e entre eles uma mulher que se choca com a visão dos prisioneiros. Embora a liberdade exista mesmo em silêncio, canta-se “A Internacional”.

Epílogo

Este livro, *Crematório Frio – Memória do Território de Auschwitz*, é um testemunho dos campos de trabalho escravo nazi que, na sua maior parte, desapareceram da memória (e da História), bem como geograficamente. Por isso, cinco cientistas da Faculdade de Geodesia e Cartografia da Universidade de Tecnologia de Varsóvia levaram a cabo um estudo, publicado em 2000. Intitulado *Forgotten Nazi Forced Labour Camps: Arbeitslager Riese (Lowe Silesia, SE Poland) and the Use of Archival Aerial Photography and Contemporary LiDAR and Ground Truth Data to Identify and Delineate Camp Areas* (<https://www.mdpi.com/2072-4292/12/11/1802>), o trabalho propôs-se tentar localizar os cinco campos auxiliares de trabalho para judeus que em conjunto formaram o *Arbeitslager Riese* (AL Riese).

Os autores concluíram que a área montanhosa de Eule e do castelo de Fürstenstein (ou *Książ*) se deveriam transformar no *Führerhauptquartiere Riese/Rüdiger*, isto é, no quartel-general central do próprio Adolf Hitler e dos principais generais da *Wehrmacht*. Outras interpretações levam, contudo, a pensar que o complexo “gigante” (*Riese*) se deveria transformar em abrigo aéreo, pois muitas fábricas de guerra foram para aí realocizadas, a maior parte das quais produzindo equipamentos para a *Luftwaffe* (Força Aérea alemã). Outras fontes indicam que a região também deveria servir para guardar os objetos saqueados pelos nazis.

O *Projekt Riese* incluía a criação de seis construções, tanto subterrâneas como acima do chão, e não há dúvidas de que a obra seria levada a cabo por trabalhadores escravos provenientes do campo de concentração de Gross-Rosen. O estudo analisou também a localização do *Arbeitslager Riese* de Dörnhau, estabelecido em junho de 1944, o que significa que József Debreczeni e outros inauguraram esse campo de trabalho e que ele terá feito parte dos 250 prisioneiros para lá enviados, nesse mês e em julho. O edifício também ser-

viu de enfermaria central para prisioneiros doentes (*Zentralrevier*), erradamente chamada hospital. Dörnhau foi libertado pelas tropas soviéticas em 8 de maio de 1945. ●

RESENHA

Primo Levi e a poesia

ELAINE MARTINS¹

(CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS)

*Vozes mudas desde sempre, ou de ontem,
ou recém-extintas;
Se apurar o ouvido ainda vai notar seu eco.
Vozes roucas de quem já não sabe falar.
Vozes que falam e já não sabem dizer.
Vozes que creem dizer,
Vozes que dizem e não sabem entender:
Coros e címbalos para contrabandear
Um sentido à mensagem que não tem sentido,
Puro rumor para simular
Que o silêncio não é silêncio.*

“Vozes”, de Primo Levi**MACÊDO, Lucíola.**Primo Levi e a poesia.
Rio de Janeiro: 7Letras, 2025.

do escritor italiano Primo Levi (1919-1987), sobrevivente por onze meses no campo de concentração, precursor e um dos maiores nomes da literatura de testemunho do século 20.

Se o primeiro estudo, *Primo Levi: a escrita do trauma* (Subversos, 2014), livro finalista do Prêmio Jabuti em 2015, possa ser considerado tratar

essencialmente de psicanálise, já se lê ali a ruína traumática que afeta o corpo e o pensamento do escritor reverberando na língua do trauma que, em última instância, é a língua da poesia. Lucíola Macêdo identifica uma necessidade incontornável de narrar o que se passou nos campos de concentração por Primo Levi que inventou uma maneira de transmitir a experiência do Holocausto, constituindo um “dever de memória” por meio de uma “escrita-lego”. Isso porque o testemunho é diferente da descrição ou da demonstração do que aconteceu e, enquanto construção discursiva, jamais dá conta de expressar o acontecimento em sua totalidade. Daí a captura da dimensão poética do testemunho do escritor italiano, em cuja obra, para a autora, o poético se encontra no político e o político no poético.

No seu novo livro *Primo Levi e a poesia* (7Letras, 2025), Lucíola Macêdo extrai do seu primeiro estudo e da própria literatura de Primo Levi a poesia. Ao percorrer os escritos, as narrativas breves, os poemas e os arquivos sobre o químico italiano, a autora elucida o lugar simultaneamente extraterritorial e central que a escrita poética ocupa na obra do escritor. A experiência da poesia é lida como germe da sua produção literária, pois a escrita poética é operada de modo disruptivo e fragmentário. A palavra poética antecede as construções em prosa ou acontece em simultaneidade com elas, numa busca de traduzir o intraduzível, dizer o indizível e/ou contornar o incontornável.

Na orelha, Newton Bignotto, professor titular de Filosofia da UFMG, ressalta o rigor e o exímio conhecimento da autora-leitora de Levi e afirma que o livro abre novas vias para o acesso ao trauma das experiências limites que foram vividas por milhões de pessoas em nosso tempo, alargando a

.....

1. Professora de Estudos de Linguagens e Processos Editoriais do CEFET-MG mestre em Teoria da Literatura pela UFMG e doutora em Literatura Comparada pela UFMG / Università degli studi di Roma “La Sapienza” (Itália).

compreensão de uma região do humano que resiste a outras formas de expressão.

O novo livro também abre para público brasileiro uma faceta pouco explorada da obra traduzida no país: a da poesia de Primo Levi. Para tanto, a pesquisadora mobiliza um importante repertório de literatura, filosofia, história e psicanálise. Ela não se limita à antologia de poemas publicada no Brasil *Mil sóis: poemas escolhidos* (Todavia, 2019), ao contrário, perscruta a obra de Levi, original e traduzida, ou seja, relatórios, entrevistas, contos, testemunhos, ensaios, romance, poemas etc., e assegura que o poema tem um caráter fundante e uma anterioridade lógica em relação à prosa do escritor, que inseriu poemas como epígrafes de seus livros de prosa.

Do primeiro testemunho, *É isto um homem?* (1947), Lucíola Macêdo traz o exemplo do poema-epígrafe “Shemà”, de onde o escritor extrai o verso que empresta o título ao livro: “Shemà // 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 paz/ Que morre por um sim ou por um não [...]”. Do testemunho *A trégua* (1973), examina “Wstawać” [Levanta]: “Wstawać // Sonhávamos nas noites ferozes/ Sonhos densos e violentos/ Sonhados com corpo e alma:/ Voltar; comer; contar./ Até que soava breve e abafado/ O comando da aurora:/ ‘Wstawać’ [...]”.

Além da “Carta ao leitor”, o livro constitui-se de seis capítulos, que podem ser lidos como ensaios independentes, e um posfácio. No primeiro, “Sonho, poesia e política”, a escrita de versos é aproximada do sonho da política quando se permite escrever o inimaginável tangenciando o trauma. “Os poemas, tal como os sonhos, acontecem à sua revelia. É ele mesmo quem o diz, como poeta bissexto que se considera, que escrever versos não tem nada a ver com nenhuma outra atividade que conheça, e tal como os cogumelos, os poemas eclodem inesperadamente, onde menos se espera.

Diferentemente do testemunho, “em primeira pessoa”, a poesia eclode do ‘Es’, de um lado de si próprio que percebe como obscuro, noturno, visceral, e em grande parte inconsciente”.

A autora começa a traçar uma cartografia do mundo onírico e do fantástico bestiário de Primo Levi a partir de elementos dos reinos animal (elefante, rato, mosca, dromedário, caracol, toupeira, molusco etc.), vegetal (agave etc.) e dos artefatos humanos (ponte etc.). Em “Agave”, a autora sinaliza as tensões e as reversões da mudez em voz e em grito: “Sou muda. Falo apenas minha língua de planta, / Difícil de você entender, homem/ É uma língua em desuso.../ Esperei muitos anos até expressar / Esta minha flor altíssima e desesperada/ Feia, lenhosa, rígida, mas lançada ao céu / É nossa maneira de gritar que/ Vou morrer amanhã: me entende agora?”

Para além da dimensão temática, o poema “Agave” permite ainda se pensar no modo de expressão do poeta que, metamorfoseado de planta ou no devir planta, busca dentro da língua a sua própria língua tendo a marca do trauma como matéria da poesia. Essa marca será o tema de “Abertura”, segundo ensaio do livro. Considerando que a catástrofe perpetrada no seio da máquina nazista implicou em questões de longo alcance para a política, a cultura e a literatura, a autora coloca que “à controversa assertiva de Adorno de que escrever um poema após Auschwitz seria um ato bárbaro se agrega a objeção de Primo Levi, ao invertê-la: depois de Auschwitz, não é mais possível escrever poesia, que sobre Auschwitz?”.

Como resposta a essa catástrofe, lembra a autora, Primo Levi testemunhou, servindo-se da fala e da escrita tornando-se, a partir de sua condição de sobrevivente, um escritor. Com Jacques Racière, que recorreu às narrativas de testemunho como um novo tipo de arte, chega-se também à escrita poética de Levi: “Trata-se menos de narrar o acontecimento que de testemunhar um aconte-

teceu que excede o pensamento, não só por seu excesso próprio, mas porque é próprio do aconteceu exceder o pensamento. Testemunha-se, desse modo, do desacordo essencial entre aquilo que afeta e aquilo que o pensamento é capaz de elaborar. É próprio desse novo tipo de arte inscrever o rastro desse irrepresentável”.

No terceiro ensaio, “A ‘coisa nazista’ e a ‘coisa-coisa’”, a zona cinzenta (formada pela classe híbrida de prisioneiros e funcionários dos campos de concentração) é examinada pela pesquisadora que demonstra, talvez de forma inédita, que esse conceito encontra as suas raízes na poesia. Ela articula o “cinzento” como metáfora à “zona cinzenta” como conceito. A partir de um rico estudo da literatura de testemunho, Lucíola Macêdo explora também os poemas “Buna”, “Crescenzago” e “Poeira”.

Em “Um pesadelo, um poema”, quarto ensaio, o murmúrio, o rumor da língua (com Roland Barthes) e o eclipse da palavra (com Paul Celan) são lidos na produção em prosa e em versos do escritor. Os poemas “Caroço”, “O sobrevivente” “Shemà” e “Vozes” ganham destaque, bem como a relação do químico com a própria escrita. “Foi mesmo a química quem conduziu Levi à poesia. A conjunção, em sua escrita, entre química e poesia se deu por caminhos incomuns, atravessando o realismo e a materialidade da escrita - princípios que transpostos da química para o poema e para a prosa, conferiram à sua escrita um dos traços de seu estilo. A química como método de escrita se constituiu como letra e metáfora, como quadro e moldura, não através de uma confusão de registros, mas de uma multiplicidade de planos, em cujo movimento se realiza a qualidade literária de seu texto, como também, sua literalidade”.

Já no quinto ensaio do livro, “Vórtice”, as leituras de Dante e Ulisses mobilizam o hibridismo da linguagem poética. A pesquisadora relaciona a metáfora do vórtice à centralidade da figura de Dante Alighieri na obra do “escritor outsider”. Por

último, “Rastilhos”, sexto ensaio, funciona como um fechamento em que a autora lança uma pergunta e uma reflexão sobre a presença da poesia de Primo Levi no Brasil.

O posfácio, “O testemunho, entre o poético e o político”, é um ensaio sobre o romance *K. - Relato de uma busca* (Cosac Naify, 2024) e suas interlocuções com a literatura de testemunho e, por extensão, com a obra do escritor italiano que “forçando a linguagem, de lacuna em lacuna, transmite a catástrofe através do testemunho, das narrativas breves e da poesia”.

Ao invés de demonstrar a impossibilidade da poesia no após Auschwitz, o estudo de Lucíola Macêdo abre uma nova forma de pensar a dimensão do testemunho a partir da extração da própria poesia e delinea o projeto estético e político do escritor sobrevivente em sua intrínseca relação com a palavra poética. É, portanto, livro necessário para leitores - iniciantes ou iniciados - de Primo Levi. ●

