

Leandro Donner

# O PULSAR QUASE MUDO E OS SINOS QUE QUASE BADALAM: LEVI, BOLAÑO, LIBRANDI, SHAPIRO E OBICI EM DIÁLOGO

Leandro Donner é doutorando do PPGLCC/PUC-Rio e atua profissionalmente nas áreas de música, literatura e audiovisual. Sua pesquisa atual tem como ênfase as interações e ressonâncias entre os campos literário e musical.

## Resumo

O presente artigo se propõe a traçar uma trama de ressonâncias a partir de trechos da obra de Primo Levi, em diálogo com o pensamento de Marília Librandi-Rocha, Giuliano Obici e Michael Shapiro, autores que demonstram uma atenção acústica aguçada em suas análises críticas. Partindo do elemento “sino” e se atendo à intensidade como operador acústico principal, o artigo busca estabelecer poéticas de escuta cujo teor político se mostre relevante.

Recebido em: 17/07/2025

Aceito em: 29/10/2025

**Revista Escrita.**  
**Rio de Janeiro,**  
**v. 30, 2025.**  
**ISSN: 1679-6888**

## Palavras-chave

Literatura e música. Primo Levi. Intensidade. Giuliano Obici. Marília Librandi-Rocha

## | sino 1 |<sup>1</sup>

Ao toque de sino, o campo escuro vai acordando. De repente, a água sai fervendo das duchas – cinco minutos divinos. Logo, porém, irrompem quatro pessoas (os barbeiros, talvez), que, à força de gritos e empurrões, nos mandam, molhados e fumegantes, para a gélida sala ao lado. Lá, outros tipos atiram-nos, berrando, sei lá que trapos esfarrapados e nos socam na mão uns sapatões de sola de madeira. Não temos nem o tempo de compreender, e já nos encontramos ao ar livre, na neve azulada e gelada do amanhecer, e, nus e descalços, com nossa trouxa na mão, devemos correr até outro barraco, a uns cem metros de distância. Lá, podemos vestir-nos.

<sup>1</sup> Os títulos das seções do artigo utilizam os símbolos de barra de compasso como marcadores temporais, como ressonância da linguagem das partituras musicais.

Ao terminar, cada qual fica em seu canto, sem ousar levantar o olhar para os demais. Não há espelhos, mas a nossa imagem está aí na nossa frente, refletida em cem rostos pálidos, em cem bonecos sórdidos e miseráveis. Estamos transformados em fantasmas como os que vimos ontem à noite (Levi, 1988, pp. 31-32).

## | sino 2 |

“Morta, os sinos badalavam mas sem que seus bronzes lhe dessem som. Agora entendo essa história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam” (Lispector apud Rocha, 2015, p. 132).

Uma frase de Clarice Lispector, como exemplo. Que se deve ler alto, não como quem lê e não como quem canta mas como quem acciona as cordas de um instrumento distinto de todos os instrumentos da orquestra, um instrumento-verbal.

Nem metais, nem cordas, nem percussão, nem nada: letras, letras!

‘Assistindo a chegada de homens e máquinas, os cavalos mudavam pacientes as posições das patas.’

Instrumento musical que toca p (toca a letra p): *os cavalos mudavam pacientes as posições das patas.* (Tavares, 2015, p. 67, grifo do autor)

## | sino 3 |

‘As cidades sempre foram lugares ruidosos’ (...) Historicamente, o ruído urbano tinha conotação política, o que se evidencia na forma como a paisagem sonora urbana refletia as relações de poder: ‘quem controlava o som comandava um meio vital de comunicação e poder... *a usurpação de sinos de igreja por governantes seculares, para marcar celebrações dinásticas e suas passagens, ilustra a importância dos sinos tanto na disseminação de informação quanto como ferramenta política, conferindo legitimidade.*

Eventualmente, no entanto, a uniformidade e o controle auditivos foram atenuados quando a sociedade urbana passou por um ‘gradual declínio dos sinais auditivos como meios de regulação de comportamento em grandes cidades’. O que emergiu e ainda caracteriza a cidade moderna é a descentralização<sup>2</sup> da paisagem sonora, *uma variedade (e às vezes sobreposição) de sub-comunidades acústicas* em que sons alternativos marcam as múltiplas identidades da cidade.<sup>3</sup> (Shapiro, 2019, p. 64, grifos meus, tradução minha).

<sup>2</sup> No *Lager*, vale dizer, as duas coisas ocorriam. A centralização auditiva do poder, com os avisos, comandos, músicas, sinos nazistas, e a babel de idiomas e dialetos onde alguma resistência se dava e pequenos poderes se formavam.

<sup>3</sup> No original: “‘Cities have always been noisy places’ (...) Historically, urban noise has been politically inflected, as evidenced by the way the urban soundscape has reflected power relations: ‘whoever controlled sound commanded a vital medium of communication and power... The usurpation of church bells by secular rulers, to mark dynastic celebrations and their passing, illustrates the importance of bells both for disseminating information and as a political tool, conferring legitimacy’. Eventually, however, auditory uniformity and control were attenuated as urban society experienced ‘the gradual decline of auditory signals as a means of regulating behaviour in large cities.’ What emerges and still characterizes the modern city is a decentralized soundscape, a variety of (and sometimes overlapping) acoustic sub-communities in which alternative sounds mark the city’s ‘multiple identities’” (Shapiro, 2019, p. 64).

## | intensidades inanimadas | o sino do lager | o pulsar quase mudo |

Neste artigo, parto de Primo Levi para conduzir a discussão a outros autores que pensam a dimensão acústica em suas relações com a escrita e com os mecanismos de poder, considerando o vetor escrita-escuta-violência ruído de fundo constante. Para convidar Michael J. Shapiro e Marília Librandi-Rocha para a discussão, tomo como ponto de partida a imagem do sino, uma imagem sonora de poder que tem origem em um objeto, fabricante, portanto, de intensidades inanimadas. O sino é, evidentemente, objeto fabricado pelo humano, percutido pelo humano e que exerce maior poder e significação sobre o mesmo. Ainda assim, é elemento inanimado que demarca tempos e territórios e que permite pensar a intensidade pela ocupação do espaço sonoro, atmosférico; esfera invisível de poder; latência (pres)entida constantemente. Giuliano Obici, com algumas observações trazidas em *Condição de Escuta: mídias e territórios sonoros*, e Gonçalo M. Tavares, com seu *Breves notas sobre música* chegam como comentadores: aquele, mais teórico, este, mais poético. Não trazem necessariamente seus sinos para a roda, mas assinalam, confirmam e manuseiam o som que chega dos sinos alheios.

No primeiro trecho (| sino 1|), o de Primo Levi, o som do sino se apresenta como marcador temporal de determinado início. O próprio livro (*É isto um homem?*) estava ainda em suas porções iniciais, mais precisamente em seu segundo capítulo, “No Fundo”. Não se tratava, portanto, da marcação de “mais um dia na vida” do prisioneiro Levi, pois este relatava seus primeiros momentos no Campo, sem ainda ter passado uma noite de “sono” por lá. Tratava-se ainda do dia fatídico de sua chegada: dia de dúvida e temores constantes, e de agudas observações. Da forma como coloca o badalar do sino – forma simples, casual, fato cotidiano – no entanto, percebo que sua chegada pousava sobre uma engrenagem já muito estabelecida, que usava como demarcador do final da madrugada e de mais uma jornada tortuosa a ser iniciada justamente o sino. O sino poderia ser lido também sob a ótica rítmica das durações, mas seu elemento de intensidade, o poder que emana de seu badalar como o disparador da atividade no Lager, como extensão sonora da máquina nazista, evoca também o caráter intenso de sua presença. O par linguagem sóbria/tema intenso também opera, portanto, aqui. Levi entenderia rapidamente que seria aquele sino quem o retiraria de seus sonos mal dormidos noite após noite, assunto sobre o qual tampouco tivera tempo de pensar àquela altura, enquanto ainda se apercebia de sua aproximação “ao fundo”.

O sino do *Lager* era dono de um som supostamente neutro,<sup>4</sup> dotado de um badalar que em termos de matéria sonora *strictu sensu*, poderia ser o badalar de uma catedral em Siena ou de uma paróquia em Tiradentes. O sino no *lager* era, no entanto, aviso sinistro, aviso que precedia mais um dia de tortura, escravidão e assassinato, que disparava justamente esta próxima jornada. “Ao toque de sino, o campo escuro vai acordando”. Uma frase singela, cortante, simples, sem excessos, à moda de Primo Levi. Sim, o campo despertava, mas o escuro persistiria – com o perdão da metáfora gasta – naquele fundo mundo do qual Levi se aproximava a galope e conscientemente. Na sequência, a divina pausa de água quente que logo deu lugar ao ritmo frenético dos gritos, berros e violência física. Novamente aqui o par intensidade e duração, dada a repetição constante, diária dos berros e da violência. Intensidade, portanto, que perdura na forma de uma sinistra sonora rotina que se assomava ao redor dos ouvidos confusos, e diante dos olhos cheios de dúvida, do recém-chegado prisioneiro italiano. Badalos que jamais deixariam de soar enquanto a “subvida” no fundo, no *Lager*, perdurasse.

Já na (enigmática quando lida sem contexto) frase de Clarice Lispector — “morta, os sinos badalavam mas sem que seus bronzes lhe dessem som. Agora entendo essa história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam” (Lispector apud Rocha, 2015, p. 132) –, a matéria bronze, diante da morte, não entregava som ao objeto sino. O sino quase-quase badalante de Clarice é evocado por Librandi-Rocha em um jogo de ressonâncias que a pesquisadora estabelece entre Lispector e alguns versos de Augusto de Campos:

No contexto deste texto, *A hora da estrela*, de Lispector, novela escrita de ouvido, e as estrelas do poema de Campos com seu pulsar quase mudo ressoam juntas como um recado a ser decifrado: ‘onde quer que você esteja/ em marte ou eldorado/ abra a janela e veja/ o pulsar quase mudo/ abraço de anos-luz/ que nenhum sol aquece/ e o o(e)co escuro esquece’ (Rocha, 2015, p. 132, grifo meu).

Os versos “e o o(e)co escuro esquece” e “que nenhum sol aquece” ressoam, em conjunto, com os parágrafos de Levi trazidos no | sino 1|, e com *leitmotifs* de sua obra como um todo: a neve gelada que se apresenta desde as primeiras vivências, o sol que não era capaz de esquentá-los, dada a condição esfarrapada das vestes que trajavam, o escuro real e metafórico que cercava suas vidas de *häftlings*. De maneira análoga, os sinos de Clarice, cujo som se apresenta partindo de uma frase que começa com a palavra “morta”, igualmente fazem ressoar o *Lager*: sino associado ao peso

<sup>4</sup> Na realidade, a neutralidade de um som, penso, só pode se dar se imaginada em conjunto com algum contexto. Sem isso, todo som seria potencialmente neutro, ou melhor, seria ‘um determinado som’, seria ele próprio e nada mais.

da finitude da vida, um arauto de bronze em sua condição quase sônica. Em termos de matéria sonora (pouco) intensa, no entanto, é “o pulsar quase mudo” que nos salta ainda mais aos ouvidos, e é a partir deste verso que Librandi-Rocha propõe a relação entre Campos e Lispector. Outro trecho de Clarice é citado, ressoando nesta frequência quase muda: “Ângela é o tremor vibrante de uma corda tensa de harpa depois que é tocada: ela fica no ar ainda se dizendo, dizendo – até que a *vibração morra* espalhando-se em espumas pelas areias. Depois – *silêncio e estrelas*” (Lispector apud Rocha, 2015, p. 132). Vibração de corda que morre, silêncio, estrelas, tremor vibrante; pulsar quase mudo. Intensidade baixa a serviço de narrativas especialmente atentas à dimensão acústica dos textos literários.

Sobre as “escritas de ouvido”, Librandi-Rocha explicitara no início do ensaio: “E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido” (Lispector apud Rocha, 2015, p. 132). Gonçalo M. Tavares irá, a partir de “os cavalos mudavam pacientes as posições das patas” (Tavares, 2015, p. 67, grifo do autor), confirmar, de certa forma, esta colocação, colocando Clarice também como instrumentista de letras.

Aproximar a escrita de ouvido de Lispector ao pulsar quase mudo de Augusto de Campos permite descrever uma qualidade distintiva da literatura brasileira: seu ouvido aguçado, ou em outras palavras, a proximidade de sua escrita com a captação de timbres e de nuances, acentuados no interior de uma cultura em que a oralidade e a musicalidade predominam (Rocha, 2015, p. 132).

Ainda que a literatura brasileira não seja especificamente, aqui, objeto de estudo, aquilo que Librandi-Rocha afirma sobre a mesma pode ser pensado para o universo de trocas entre Levi e Bolaño,<sup>5</sup> que será comentado mais amiúde nas próximas seções do texto, escritores aqui lidos em chave acústica; pode-se atestar sem receios que estamos diante de ouvintes aguçados. As escritas de ambos estão também certamente atentas à captação de timbres e nuances,<sup>6</sup> além do fato de que a cultura em que Levi se inseria quando prisioneiro, a cultura do *Lager*, com sua babel de línguas emaranhadas, certamente favorecia a predominância da oralidade como instrumento não tão acessório de sobrevivência. Do itinerário de Bolaño, no que se refere a suas experiências mais imediatas de exílio e de trabalho, excetuando-se aqui toda sua atenção à música *per se* e as obras literárias que devorou, pode-se ler o mesmo: pelo menos três diferentes sotaques de castelhano povoaram seus ouvidos de forma consistente, por tempo suficiente (Chile, México, Espanha), além do catalão; línguas indígenas de México e Chile em

<sup>5</sup> Em outras análises realizadas, utilizo uma leitura pareada de Primo Levi com o chileno Roberto Bolaño que, apesar de não ser foco deste artigo, emerge para auxiliar no processo de leitura de Levi.

<sup>6</sup> O termo nuance se aplica bem, inclusive, à questão da intensidade, ponto de partida deste artigo, pois que ela é uma das propulsoras mais imediatas da criação de nuances nos contextos musicais.

seu radar auditivo cultural; vivências trabalhando em campings e hotéis; contato constante com turistas. Oralidade, atenção da escuta, musicalidade.

## | som e poder |

Em outro momento do ensaio, Librandi-Rocha traz um preciso comentário de Jean-Luc Nancy: “os sons nos atingem sem que possamos fechar os ouvidos” (Nancy apud Rocha, 2015, p. 135). Pode-se dizer, então, que a impossibilidade de fechar ou desviar os ouvidos é certo mecanismo de imposição característico do som.<sup>7</sup> As imperitências de Udo, personagem de *O Terceiro Reich*, em Bolaño; as evocações sônicas do Lager, em Levi: ambas matérias sonoras que atingiam as “presas” em cheio, não sendo possível a elas o desvio. Soa aqui, então, o terceiro sino, trazido pelo pesquisador norte-americano Michael J. Shapiro: “As cidades sempre foram lugares ruidosos”. (Shapiro, 2019, p. 64).

“Quem controlava o som comandava um meio vital de comunicação e poder”. A frase de David Garrioch, contida em *The Sounds of the City*, é trazida por Shapiro na citação | sino 3|, realizada ao início do artigo. Partindo de uma sinfonia de Beethoven (no 3, *A Pastoral*), o capítulo “Urban Punctuations: Symphonic and Dialectic”, de Shapiro, percorre uma série de fenômenos urbanos, muitos deles ligados ao espaço, muitos outros conectados ao som (e ao espaço sonoro). Pelo que se viu até o momento, sobretudo nos comentários de Primo Levi sobre o *Lager*, é possível atestar que o domínio do espaço sonoro, mas também a compreensão sobre os fenômenos que por ele se espalham, são de vital importância (literalmente).

No contexto deste artigo, não proponho um aprofundamento no capítulo de Shapiro, me limitando a trazer um par de exemplos de obras de arte que ele evoca, cuja poética se relaciona intimamente com as poéticas e políticas de escuta e com o aspecto da intensidade. Estes exemplos nos interessam, em especial, pois Shapiro busca ilustrar, com um deles, o silenciado e, com o outro, o silenciador.

A primeira é o *bâton d'étranger* (cajado do estrangeiro), de Krzysztof Wodiczko. Trata-se de “um equipamento narrativo e instrumento legal e ético de comunicação e rede para imigrantes”<sup>8</sup> (Wodiczko apud Shapiro, 2019, pp. 67-69, tradução minha). O objeto parece um cajado bíblico usado por pastores e é dotado de pequenos e portáteis monitor e caixa de som, que trazem um rascunho biográfico de quem o carrega. Conta Shapiro:

Falando em termos políticos, suas intervenções endereçam ‘as desigualdades e a estratificação’ (...) [o que é necessário, segundo ele diz, pois] o espaço público é frequentemente

<sup>7</sup> Não à toa, usar o som em volume altíssimo é um conhecido instrumento de tortura.

<sup>8</sup> No original: “a piece of storytelling equipment and a legal and ethical communication instrument and network for immigrants” (Wodiczko apud Shapiro, 2019, pp. 67-69).



barricado e monopolizado pelas vozes daqueles que nasceram para falar e que são preparados para tal.' Seus equipamentos protéticos 'equipam indivíduos não escutados... para que eles possam romper o silêncio de maneira mais eficaz'<sup>9</sup> (Shapiro, 2019, p. 69, tradução minha).

A ideia de 'barricada sonora' a partir das vozes que "nasceram para falar" é um acessório metafórico interessante à intensidade quando o objetivo é expressar o poder pela delimitação do espaço sonoro. Uma barricada<sup>10</sup> tem justamente o objetivo de impedir a passagem de outrem; no caso, de reduzir à intensidade nula ou mínima o som daquele que não "nasceu para falar", cuja fala não é digna.

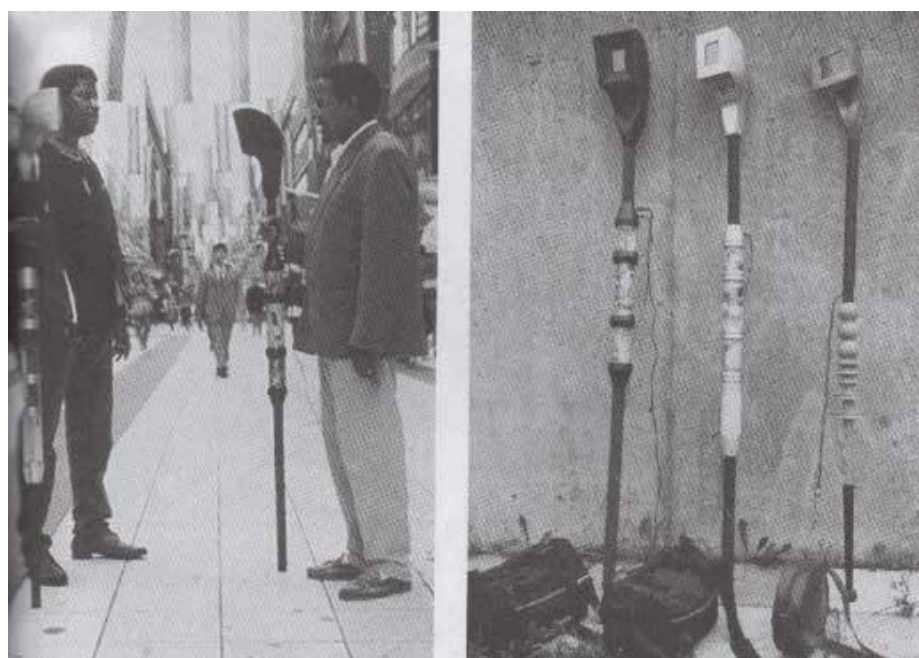


Figura 1 – *Bâton d'étranger* (Cajado do estrangeiro), de Krzysztof Wodiczko.

A segunda obra citada por Shapiro, por sua vez, chama a atenção não para aqueles cuja presença tende a ser ignorada, mas àqueles que, uma vez presentes, tendem a ter sua desapareição ignorada (pp. 69-70), isto é, cuja presença persiste. No topo da página (do livro de Shapiro), vale dizer, encontra-se uma foto de Hitler discursando com aparato radiofônico na Heldenplatz, em Viena. A intervenção artística em questão é de Susan Philipsz, artista escocesa. Trata-se de um objeto de arte sonora que tocava duas vezes por dia na mesma Heldenplatz em que Hitler realizou um discurso para dezenas de milhares de pessoas, na ocasião da anexação da Áustria pela Alemanha em 1938, pouco antes do início das deportações para Dachau.

A gravação consistia no estranho som do esfregar de dedos em taças de cristal o que, segundo a artista, tinha duas motivações: o fato de os sons remeterem ao som de vozes humanas, lembrando

<sup>8</sup> No original: "politically speaking, his interventions addresses 'inequalities and stratification [ necessary because, as he puts it]... public space is often barricaded and monopolized by the voices of those who are born to speak and prepared to do so.' His prosthetic devices 'equip unheard individuals... so that they can more effectively break the silence'" (Shapiro, 2019, p. 69).

<sup>10</sup> Ressoa aqui a citação a Deleuze e Guattari sobre a relação entre a voz e os tijolos de paredes de uma casa, evocada pelo pesquisador brasileiro Giuliano Obici em *Condição da escuta: mídia e territórios sonoros* (ver Referência), mas em valência oposta. Ali, os tijolos atuam como segurança, aqui as barricadas excluem.

todos aqueles que desapareceram, e também os significados que emergem do próprio cristal, material que evocava muito daquela era:

O motivo cristal [se relaciona a] (...) imponentes candelabros do palácio (...), os aparelhos de rádio que tinham elementos de cristal nos anos 30, quando o rádio era uma ferramenta de propaganda vital para Hitler. E é claro, houve a Kristallnacht [Noite dos Cristais] (...) em que sinagogas e negócios que pertenciam a judeus foram saqueados e destruídos na Alemanha e na Áustria<sup>11</sup> (Wiesmann apud Shapiro, 2019, pp. 70-71, tradução minha).

Candelabros, rádio, destruição: formas em que o poder se manifesta a partir de um material inanimado como o cristal, representados sonoramente pelos dedos que se esfregam em taças do mesmo material. O local escolhido para a intervenção, tanto quanto seu tempo previsto de duração, de oito meses, ressoam, segundo Shapiro, com a observação de Mumford<sup>12</sup> de que as cidades são entidades a um só tempo temporais e territoriais. Além disso, o trabalho de Philipsz evoca tanto os cristais do poder quanto o sofrimento dos silenciados, a partir de estranhos gemidos que partem da matéria inanimada, mas que, na imaginação, se costuram e se amplificam como sonoridade oprimida.

A ocupação do espaço urbano, tema do capítulo de Shapiro, frequentemente se desdobra em termos sonoros, além do fato de que o cerne da análise tem como ponto de partida uma sinfonia, tomando-a como metáfora central sobre os movimentos da cidade.

“Poluição sonora ou questão de território?” (Obici, 2008, p. 53). A relação entre som e poder, tal como debatida por Giuliano Obici, dialoga intimamente com algumas questões trazidas por Shapiro. Após argumentar acerca da necessidade de se pensar a escuta a partir de critérios sonoros que não se restrinjam ao universo musical, contrapondo-se a alguns pensamentos de Murray Schafer, Obici se pergunta: “Escutar a cidade, ou os sons das máquinas querendo colocá-las dentro do mesmo crivo musical não seria uma forma de restrição? Os lugares desse som são outros e, conseqüentemente, a escuta é outra” (Obici, 2008, p. 52). Vale dizer que Shapiro propõe a escuta do som da cidade partindo justamente da mistura entre critérios musicais (sinfônicos) e não musicais (os sons e a materialidade das taças de cristal, por exemplo).

Schafer havia alertado sobre o imperialismo dos sons das máquinas, enquanto Obici adiciona que deve-se ter igualmente o cuidado com um imperialismo da audição que quer transformar tudo o que soa em música, sob o perigo de, ao se conceber um ambiente acústico ideal, criarmos uma distância de contato com os sons (p.53). É neste contexto que emerge um debate sobre a poluição

<sup>11</sup> No original: “the lead Crystal motif [relates to].. some imposing chandeliers in the palace... radio sets had crystal elements in the 1930s, the radio was a vital propaganda tool for Hitler. And of course, there was Kristallnacht,... when synagogues and Jewish businesses in Germany and Austria were ransacked” (Wiesmann apud Shapiro, 2019, p. 70-71).

<sup>12</sup> Lewis Mumford, autor citado ao início do capítulo de Shapiro, interlocutor de seus argumentos.



sonora que, para Obici, ultrapassa o plano do material sonoro, ou mesmo da percepção do som" (p.53). A questão que se impõe é a presença ou não de pessoas que testemunhem tal poluição. O arremate é preciso: "Se não existir ouvido para escutar não haverá problema com o excesso: que o mundo então sofra uma avalanche sonora" (p. 53). Em seguida, ele detalha:

As máquinas não têm ouvidos. Um mundo cheio de máquinas não é o problema, mas o é a presença de seus sons nos nossos ouvidos. O problema da poluição não são as máquinas ou o *volume sonoro*, mas a maneira como nossos ouvidos ocupam o mesmo território das máquinas. A questão não é apenas sonora, envolve outros pontos, diretamente vinculada a um modo de viver no mundo, que implica os modos de escuta, um modo de se aglomerar, de *concentrar corpos no espaço*, de marcar e ocupar território, delimitar e instituir propriedades, produzir e consumir, controlar, disciplinar e dominar. É nesses termos que podemos pensar o binômio som-poder e *não simplesmente pela intensidade (volume)* e poluição (Obici, 2008, p. 53, grifos meus).

A máquina evocada, no contexto específico de nossa análise, faz ressoar a máquina de morte e o uso dos sons que esta realizava, muito mais do que mera poluição (mas também poluentes, sem dúvida). É importante notar que a relação entre som e poder, como bem coloca Obici, não se limita a um pensamento sobre a intensidade. É desejável, portanto, seguir debatendo, depurando e mesclando, quando possível, outros aspectos do som, como aquilo que concerne à duração.

Para concluir esta seção, lanço mão de um comentário poético de Gonçalo M. Tavares, do verbete "Ocupação aérea do espaço" em sua pequena enciclopédia *Breves notas sobre música*:

Ocupação aérea do espaço, eis a música. Como se o proprietário quisesse algo que está em cima do solo e não o solo propriamente dito; não ocupa metros quadrados. Latifúndio aéreo, a música longa: uma forma distinta de ocupar o espaço: uma forma invisível e sem ponto fixo. Ocupar o espaço por cima. (...) Os sons não se localizam no espaço, eis a questão essencial. Uma nota que se escuta (...) é, sim, qualquer coisa que ocupa, quando muito, uma posição no tempo, como se o tempo fosse algo que tem também uma superfície (Tavares, 2015, p. 95).<sup>13</sup>

Sinos que disparam barricadas de vozes; imperialismo da audição; latifúndio aéreo: expressões do poder sonoro que partem de outra matéria que não a humana, fundindo-se aos gritos (e silêncios) do poder, neste intenso burburinho cacofônico – não apenas da *Shoah* –, mas da História.

<sup>13</sup> *Ressonância de Fuga da Morte*, poema de Paul Celan que menciona certa ocupação aérea do espaço: "cavamos um túmulo nos ares / aí não ficamos apertados".

## | “enquanto a história anunciava aos berros seu parto e os médicos anunciavam com sussurros minha anemia” |

Tanto na frase de Oswald (...) como no prefácio de Rosa (...) encontramos a mesma diferença entre ficção (estória) e história baseada na presença ou na ausência da silenciosa letra h (em ouve/houve; estória/história), uma letra que não tem sonoridade fonética no português e apenas age como aspiração e respiração (um suspiro). Estabelece-se, assim, uma diferença entre os discursos da história e os ‘discursos do ouvido’ para lembrar expressão de Jacques Derrida em seu texto ‘Tímpano’ (Rocha, 2015, p. 137).

Sem a necessidade de me debruçar sobre o que Librandi-Rocha diz sobre estes autores brasileiros (e tampouco sem adentrar Derrida), nos aproximamos do que a mesma chamou de “o H da questão”, em referência aos pares “ouve/houve”, de Oswald e “estória/história”, de Rosa, supracitados. Um comentário da autora, no entanto, vale atenção especial, dado que dialoga com um dos procedimentos caros à prosa de Bolaño: o expediente do humor. “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a história. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (Rosa apud Rocha, 2015, p. 137). Conclui Librandi-Rocha com uma frase com a qual Bolaño provavelmente concordaria: “Para Rosa, estórias devem estar próximas da anedota e do chiste para combater os pesadelos da história” (p. 137).

À parte a discussão sobre o humor, a ser debatida em futuros projetos de pesquisa, a relação entre estórias (ficção) e história é, afinal, um dos cerne da escuta pareada das obras de Bolaño e Levi. Ambos se calçam dos acontecimentos da história para percorrer seus itinerários criativos e construir as atmosferas sensíveis de suas tramas, sejam elas tecidas a partir de uma busca pela verdade dos fatos ou por uma verdade, aquela das estórias. Como colocado por Librandi-Rocha, “os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro” (p. 137). Ambos os autores parecem saber moldar a matéria deste sussurro para lidar com o volume intenso da história.

Neste sentido, a narradora de *Amuleto*, Auxílio Lacouture, tece uma bela, intensa e precisa imagem:

Eu me senti como se estivessem me arrastando para uma *sala de operações*. Pensei: estou no banheiro da Faculdade de Filosofia e Letras e sou a última que ficou. Ia em direção à sala de operações. Ia em direção ao parto da História. E também pensei (porque não sou boba): tudo acabou, os granadeiros saíram da universidade, os estudantes morreram em Tlatelolco, a universidade voltou a se abrir, mas eu continuo trancada no banheiro do quarto andar (...) Todos se foram, menos eu. Todos voltaram, menos eu. (...) Mas a vaga certeza

continuava ali, enquanto minha maca corria pelo corredor, um corredor verde bosque, em certos trechos verde camuflagem militar, em certos trechos verde garrafa de vinho, na direção de uma sala de operações que se dilatava no tempo, *enquanto a História anunciava aos berros seu Parto e os médicos anunciavam com sussurros minha anemia, (...)* Vou ter um filho, doutor?, eu *sussurrava* fazendo um esforço imenso. Os médicos me olhavam com suas verdes máscaras de bandidos, e diziam que não, enquanto a maca ia cada vez mais rápida por um corredor que serpeava como uma veia fora do corpo. Não vou mesmo ter um filho? Não estou grávida?, perguntava a eles. E os médicos olhavam para mim e diziam, não, senhora, só a estamos levando para que assista ao parto da História (Bolaño, 2008, pp. 108-109, grifos meus).

## | considerações finais |

Neste artigo, procurei trazer cenas em que o elemento sonoro da intensidade – seja como centro da cena, seja como algo que se possa pensar a partir da mesma – se torna especialmente audível, contribuindo, assim, para se pensar as poéticas de escuta conectadas a gestos estéticos e políticos. A desproporção tem mais força, no entanto, quando repetida até o cansaço, até a exaustão, às vezes em nível diário, até horário; força muito maior do que na emergência de eventos isolados. Consistência que se demarca a partir do elemento humano e do elemento inanimado que responde igualmente ao seu desejo.

Ao partir de elementos não humanos, como os sinos, abordados por diferentes autores e em diferentes contextos, podem ser pensados determinados gestos de poder associados à ideia de controle a partir da audição, expediente observado/escutado em tantos outros contextos. Assim se compõe a consistência das estratégias opressoras que se desenrolam em atos de subjugação cotidiana das minorias. Neste sentido, a escuta pode se politizar e se conectar com aqueles que habitam uma gritante zona de silêncio (alvos de silenciamento), silêncio que se constrói com intensidade, mas que, de tão repetitivo, se expressa em maior potência quando se dá de forma reiterada e ritmada. Silêncios, sussurros, gritos, diferentes gradações volumétricas sonoras, diferentes intensidades que permitem leituras cuja atenção acústica se volte para a dinâmica dos textos, pensando possíveis intenções de variação que autor e leitor/ouvinte vivenciam quando palavras impressas e impressões auditivas se conectam. Levi, Bolaño e seus comentadores parecem atentos a essa dimensão, bem como pesquisadores específicos do campo sonoro e da literatura o fazem também à sua maneira. Cabe ao leitor manter ouvidos abertos e atentos, além de manter calibrada a imaginação sonora.

## Referências

- BOLAÑO, Roberto. **Amuleto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. **O Terceiro Reich**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.
- OBICI, Giuliano L. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- ROCHA, M. L. Escritas de ouvido na literatura brasileira. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 19, n. 19, p. 131-148, 2015.
- SHAPIRO, Michael. **Punctuations: How the Arts think the Political**. Carolina do Norte: Duke University Press, 2019.
- TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre música**. Lisboa: Relógio D'Água Editores. 2015.

## THE ALMOST MUTE PULSE AND THE BELLS THAT ALMOST TOLL: LEVI, BOLAÑO, LIBRANDI, SHAPIRO AND OBICI IN DIALOGUE

### Abstract

This article aims to trace a web of resonances from excerpts of Primo Levi's work, in dialogue with the thought of Marília Librandi-Rocha, Giuliano Obici, and Michael Shapiro, authors whose critical analyses display a keen acoustic sensitivity. Starting from the element of the "bell" and focusing on intensity as the main acoustic operator, the article seeks to establish poetics of listening in which the political dimension proves to be relevant.

### Keywords

Literature and music. Primo Levi. Intensity. Giuliano Obici. Marília Librandi-Rocha.