

Ouvidos na enfermaria e um chapéu de três pontas: uma leitura literário-sonora da obra de Primo Levi

Leandro Donner¹

Mas cuidado, claro, a mais pequena pausa, o mínimo desacerto numa nota e eis que a morte entrará.

Gonçalo M. Tavares

Nesta comunicação, vou cotejar fragmentos de duas obras de Primo Levi – *É isto um homem?* e *A trégua* – a partir de leituras sonoras de seus escritos. Entende-se por leituras sonoras uma atenção ampliada à musicalidade e a outros aspectos auditivos expressos no conteúdo e na forma literária dessas obras, que resultam em um tecido sonoro-textual de efeito estético singular.

Aponto, assim, alguns expedientes criativos do autor e sobrevivente da Shoá, e as diferentes perspectivas com que ele interage com a música nas duas obras. Procuro, ainda, estabelecer e enunciar certas **poéticas de escuta**, particularmente aquelas de maior acento político, pincelando, neste processo, os quatro elementos do som – altura, duração, intensidade e timbre.

Primeiramente, vale dizer que os movimentos de Levi antes, durante e depois da Segunda Guerra Mundial, os encontros que tem, a busca pela invenção de um mundo comum, a babel de idiomas que se manifesta de maneira distinta em cada encruzilhada, dialoga diretamente com o tema da Abralic deste ano.

Em segundo lugar, para situar, pincelo sobre minha pesquisa de mestrado, que parte de situações sonoras e vai em busca de poéticas de escuta, perseguidas durante as leituras realizadas, visando a enunciação de uma perspectiva comparatista a partir do som que existe nestes textos. Mais recentemente, me deparei com a soma de efeitos estéticos e acentos políticos na obra *Jazz*, de Toni Morrison, de 1992, o que aprofundarei em pesquisas e comunicações futuras.

Abro com uma citação de Primo Levi, de *É isto um Homem?* – do capítulo Ka-Be, que significa enfermaria:

¹ Mestre em literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-Rio, e compositor. Bolsista Faperj Nota 10. Pesquisa as interseções entre música e literatura. Email: leandrodonner@gmail.com

As músicas são poucas, talvez uma dúzia, cada dia as mesmas, de manhã e à noite: marchas e canções populares caras a todo alemão. Elas estão gravadas em nossas mentes: serão a última coisa do campo a ser esquecida: *são a voz do Campo*, a expressão sensorial de sua geométrica loucura, da determinação dos outros em nos aniquilar, primeiro, como seres humanos, para depois matar-nos lentamente.

Ao ecoar essa música, sabemos que os companheiros lá fora, na bruma, partem marchando como autômatos; *suas almas estão mortas e a música substitui a vontade deles*; leva-os como o vento leva as folhas secas. Já não existe vontade; cada pulsação torna-se passo, contração reflexa dos músculos destruídos. Os alemães conseguiram isso. Dez mil prisioneiros, uma única máquina cinzenta; estão programados, não pensam, não querem. Marcham.

Na marcha de saída e na de regresso, nunca faltam os SS. Quem poderia negar-lhes *o direito de assistir a essa coreografia que eles criaram*, à dança dos homens apagados, pelotão após pelotão, voltando e indo em direção à bruma? Que prova mais concreta de vitória?

Também os do Ka-be conhecem esse ir e voltar do trabalho, *a hipnose do ritmo interminável* que mata o pensamento e embota a dor; passaram por isso, passarão por isso outra vez. Era preciso, porém, sairmos do encantamento, *ouvirmos a música de fora*, assim como a ouvíamos no Ka-be e, como agora, escrevendo, a recio em minha lembrança, depois da libertação, do renascimento (já sem lhe obedecer, sem lhe ceder), para percebermos o que ela era; para compreendermos por qual deliberado motivo os alemães criaram esse ritual monstruoso, e por que, ainda hoje, quando a memória nos restitui alguma dessas inocentes canções, o sangue gela em nossas veias e temos consciência de que regressar de Auschwitz não foi pequena sorte (Levi, 1988, pp. 70 -71, grifos meus).

Se, por um lado, ao longo de *É isto um Homem?*, Primo Levi se refere a talvez uma dúzia de canções que tocavam no Campo – marcando sensorialmente e de maneira permanente a experiência no *Lager* –, mas opta por não nomeá-las, rememora-las em profundidade, ou tampouco esmiuçar aspectos criativos, por outro, o capítulo “O Teatro”, de *A trégua*, é recheado de descrições detalhadas de números musicais e artísticos contados com vívida memória. Primo Levi assume, assim, *duas posturas* bastante diversas ante o contato com a música em suas experiências como prisioneiro e como errante a caminho do lar. Busco realizar um sobrevoo sobre estas opções literário-musicais, analisando contornos estéticos e políticos.

A opção por não esmiuçar a musicalidade, no relato do *Lager*, está longe de ter uma justificativa apenas formal ou estética em relação à construção de sua escrita: não se trata apenas do fato de que trazer exemplos das canções alemãs interromperia o ritmo, o peso do que estava sendo dito, não contribuindo, portanto, para “a narrativa”, enfraquecendo suas intenções.

A escolha se justifica também em um plano mais complexo, o plano de pensamento sobre poéticas de escuta e de escrita e seus desdobramentos políticos: é preciso reconhecer

primeiro que a música – a categoria artística “música” – também ela estava sendo aniquilada pelo nazismo. Dentro do plano de nos aniquilar como seres humanos, para usar os termos de Primo Levi, estavam as intenções de esfacular, dentro de cada prisioneiro do *Lager*, aquilo que lhes constituía enquanto humanos: a cultura, as práticas e os valores que lhes conferiam humanidade. “Ouvir e tocar música”, sem dúvida, é parte integrante deste conceito.

A música vinha sendo, ela também, vilipendiada, transformada em não mais que outra engrenagem da máquina ritmada de morte, assentada sobre pulsação constante, firme em sua intensidade destruidora. Pode-se dizer, de maneira mais direta, que evocar a musicalidade das canções, listar canções, detalhar-lhes os aspectos artísticos soaria fora de propósito e de contexto; simplesmente não caberia no universo de intenções do autor em *É isto um homem?* Quando Levi por ventura o faz, é para realçar o aspecto deslocado e macabro da música, e não para tecer-lhe comentários artísticos.

Nada disso deveria, entretanto, nos surpreender: a arte e a música já vinham sofrendo ataques desde a ascensão do nazismo ao poder, em 1933. O folheto/cartaz acima é da exposição dedicada à “música degenerada”, aberta ao público em 1938. Hans Ziegler – o organizador da exposição – desejava combater gêneros como o jazz, a música atonal, as músicas compostas por judeus de maneira geral etc. No cartaz, uma paródia do personagem protagonista de *Jonny Spielt Auf*, de Ernst Krenek, um músico negro de jazz. Ziegler considerava que o sucesso desta obra (de 1927) era um exemplo (negativo para ele, portanto) de “vitória da cultura negra”, e que a obra em questão era um exemplo de “música negra ajudeuzada” (Berg, 2013). O cartaz não deixa muita margem de dúvidas quanto às intenções do discurso². Para além do controle – com ares distópicos, diga-se de passagem – da escuta da população, definindo o que era desejável/permitido ou não para os ouvidos alheios, a exposição ia mais longe: os compositores dos estilos e gêneros curados por Ziegler, foram proibidos de exercer seus ofícios, sob pena de perseguição, deportação e até assassinato. Era uma tentativa de controle ideológico da audição com intenções políticas evidentes; uma imposição de escuta antipoética e de claro viés opressor e excludente.

Vale observar, neste sentido, paralelos com o Brasil atual, quando projetos de lei para a criminalização do funk são protocolados no congresso nacional.

Não é de surpreender, portanto, a espécie de uso da música realizada pelos SS no dia a dia do *Lager* (“cada dia as mesmas, de manhã e à noite”). Como em um continuum que partia do antissemitismo com contornos musicais de Richard Wagner ainda no século XIX; passando pela exposição de música degenerada; atravessando os músicos que tocavam para as

² Para ver a imagem: <https://p.dw.com/p/18fq9>

execuções evocados em *Fuga da Morte*, de Celan; desembocamos na escuta de Levi, mais especificamente em como sua escuta era afetada por estas canções.

Tal se tornou uma espécie de tatuagem auditiva, conforme Levi descreve no trecho que abre o artigo: “Elas estão gravadas em nossas mentes: serão a última coisa do campo a ser esquecida” (1988, p. 70). Não bastasse o genocídio, os aniquiladores propunham, portanto, rituais musicalizados que se fixariam como um “apêndice de trauma” nos poucos que restariam. Alguns relatos, inclusive, demonstram certo espírito festivo nestes rituais de execução.

Apesar de saber que não era exatamente assim, que tal uniformização da escuta seria relativamente impossível, reitero aqui as intenções de pureza desejáveis a toda esfera da cultura ariana, onde nem a música teria escapatória, onde as tais canções germânicas puras poderiam ser, a cada dia repetidas, a voz do Campo, uma verdadeira expressão sensorial de geométrica loucura. O *Lager*, metonimicamente, como cantor da morte, como um paradoxal curador
funéreo-fônico.

A trégua

Escrito mais de uma década depois de *É isto um Homem?*, *A trégua* conta com uma leveza narrativa sem dúvida maior que a de seu companheiro de estante. Esta obra parte de onde a anterior termina: a chegada do exército vermelho a Auschwitz que resultou na libertação do campo e o posterior caminho, por diversos países da Europa Oriental e Ocidental, percorridos por Levi, antes de chegar, finalmente, a sua casa, ao final de 1945.

A obra tem o mérito de condensar densidade e leveza, alicerçadas, dentre outros fatores, por um ouvido atento aos cruzamentos de línguas e situações sonoras, além de personagens e episódios que compõem uma mescla de alta carga reflexiva e fluidez narrativa que não oprime o leitor. Pelo contrário, a prosa é convidativa e sabe bem em que momentos, criteriosamente escolhidos, se faz necessária a evocação do peso.

No capítulo “O teatro”, ficamos sabendo que “por volta de meados de agosto, foi encontrado, todavia, um terreno de contato com os russos” (Levi, 2010, p.172). Tal terreno recobriria justamente a área das artes, sobretudo os números musicais e de teatro que Levi começa a narrar na sequência.

Uma dança de salto e ponta – que Levi comenta, anunciando seu “estrépito rítmico” e “exercício barulhento” (p.172), bem como o abuso de poder de um tenente que intimou um marinheiro-bailarino a ser seu professor – abrem o capítulo. O número é encenado por

aprendiz e mestre, já anunciando a atenção sonora presente desde as primeiras linhas de “O teatro”. Na sequência, Levi lista números musicais que descreve como pouco originais, “canções napolitanas de repertório clássico, (...) “I Pompieri di Viggiú”, (...) a “Montanara” cantada em coro.” (p. 173).

A listagem de números pouco memoráveis que mereceram citação é seguida de dois números mais marcantes para o autor. Nos deteremos sobre o segundo, uma interpretação singular do *Chapéu de três pontas*.

“No grupo heterogêneo dos “romenos”, devia encontrar-se alguém que tinha o teatro no sangue: na sua interpretação, **esse capricho infantil tornou-se uma pantomima sinistra**, obscuramente alegórica, cheia de ressonâncias simbólicas e inquietantes (p.175).

Capricho infantil, pantomima sinistra: bom exemplo da mistura de leveza e densidade que marcam esta obra.

Uma pequena orquestra, cujos instrumentos haviam sido fornecidos pelos russos, começava por um exangue motivo, em tons baixos e surdos. Balançando lentamente no ritmo, entraram em cena três personagens sinistros: vestindo capas negras, com capuzes negros na cabeça, e dos capuzes emergiram três vultos de palor cadavérico e decrepito, marcados por profundas rugas lívidas. Entraram com hesitante passo de dança, tendo nas mãos três longas velas apagadas. Ao chegarem no centro da ribalta, seguindo sempre o ritmo, inclinaram-se para o público com dificuldade senil, dobrando-se lentamente sobre os rins anquilosados, com pequenos puxões: para se curvarem e reerguerem empregaram dois minutos, que eram angustiantes para os espectadores. Readquiriram penosamente a posição ereta, a orquestra ficou muda, e os três fantasmas começaram a cantar a estrofe insossa, com voz trêmula e entrecortada. Cantavam: e a cada repetição, com o acumular-se dos espaços, substituídos pelos gestos incertos, parecia que a vida, junto com a voz, fugia deles. Pronunciada pela pulsação hipnótica de um único tambor em surdina, a paralisia progredia lenta e irreparável. A última repetição, no silêncio absoluto da orquestra, dos cantores e do público, era uma dolorosa agonia, um esforço moribundo (Levi, 2010, p. 175).

Proponho, a partir de agora, um processo de *close listening* do trecho ligado ao chapéu de três pontas, realizando uma atenção mais detida especialmente à música e a seus quatro elementos constitutivos – altura, duração, intensidade, timbre –, apurando uma poética de escuta de inclinações políticas que, ainda que não seja intenção direta de Primo Levi no trecho, pode ser gerada a partir dele.

| quatro elementos de um chapéu de três pontas |

Começamos pelo timbre: a pequena orquestra (que tocava instrumentos russos), o tambor, as vozes. As possibilidades que cada corpo timbrístico explora, nesta cena, está mais

para o registro do “contido”, em um terreno que não busca brilho ou abertura. Assim, a orquestra toca “lugubrememente”, o tambor está em surdina, as vozes são trêmulas e entrecortadas. Há uma aura de mistério e incertezas, uma espécie de bruma narrativa. A orquestra em dado momento “fica muda”, abrindo espaço para a voz e o tambor. Estes aspectos sonoros já dão notícias sobre a cena com atenção e riqueza, mas há mais por onde (se deixar) penetrar.

Os timbres são os disponíveis àquela realidade, é importante frisar; não se trata de um arranjo musical que parte apenas do desejo, mas sim da possibilidade. Não está em jogo um plano de ideal artístico, mas sim o jogo do que é possível fazer com o que se vive, com os instrumentos que conseguem chegar até si. Uma arte retirada de um pedestal sublime, que atende a chamados outros que não apenas os estéticos. O timbre da voz, em teoria, estaria “sempre disponível”, mas pode-se dizer que a realidade dos traumas não o permite operar desta forma, e que a afasia se faz sempre hipótese. A escuta atenta aos timbres é aquela que pensa, talvez, em uma paleta de cores musical, e Levi se mostrou hábil em pintar tal quadro. Vejamos como os outros elementos musicais se manifestam no trecho e afetam a escuta.

A intensidade é, aqui, um fator chave: não há grandiloquência, tudo se dá no registro do “pequeno”. O jogo agora é o dos silêncios a que recorrem tanto as vozes quanto a orquestra, enquanto o tambor segue em sua constância hipnótica. A recorrência do silêncio é, aqui, prática estética e política. Escolher o minimalismo dos volumes é algo pensado, algo que faz muito sentido face o processo de trânsito e dos fatos da guerra recente. A reação do público é, “todas as noites com um silêncio mais eloquente do que os aplausos” (LEVI, 2010, pp. 175-176). Transitamos numa zona de silêncios do público e dos artistas, uma zona de toques menores. O volume é baixo, as transições são narradas de forma sutil, mesmo quando a orquestra se emudece para que as vozes iniciem o canto. Veremos, mais adiante, a instrumentalização da intensidade enquanto mecanismo de poder, mas vale observar que tanto a intensidade forte quanto a voltada para os silêncios tem efeitos estéticos evidentes. Observar com escuta atenta as transições entre silêncio e grandiloquência, seja no gesto de chegar perto para ouvir a miudeza ou se proteger contra a força sonora exagerada são gestos, corporais inclusive, que apontam para a percepção das intensidades. Neste sentido, podemos ler o trecho nos aproximando sensorial e acusticamente do livro, buscando absorver a intensidade baixa de grande efeito estético que ali se impõe.

O ritmo pode ser adivinhado pelo lento balançar dos corpos que entram em cena e o seguem; pelo hesitante passo de dança; pela demorada inclinação do corpo que os atores tardam dois minutos para executar. Até mesmo ao final, quando chega a “macabra hesitação,

mas sempre seguindo o ritmo”, tudo é repetitivo, lento e penoso. Aqui, a pulsação hipnótica nos diz de um ostinato no surdo que marca a cena.

Considerações finais

Trata-se, portanto, de perceber os distintos usos e recepções à música em contextos extremos, bem como buscar compreender as ferramentas que o ouvinte apresenta tanto no momento em que interage com a mesma, quanto nas formas posteriores de narrar. As manifestações sonoras afetam tanto escuta quanto escrita, que se pratica com ouvido atento, fazendo brotar no papel uma prosa sonora. Ora musical, percorrendo os quatro elementos testados sem trégua no exemplo do Chapéu de Três Pontas, ora perceptiva dos usos da música como estratégia de desumanização, quando ouvida ao longe desde a enfermaria do Lager, desvela-se um autor atento à dimensão sonora. Esta se expressa não somente nas nuances dos idiomas que atravessaram os ouvidos do autor-sobrevivente Europa adentro, mas na própria música per se, com seus contornos intrínsecos e com as diferentes finalidades – às vezes macabras – que é capaz de assumir.

REFERÊNCIAS

BARENGHI, Mario. Por que acreditamos em Primo Levi?. Trad.: Pedro Spinola Pereira Caldas. Revista Digital do NIEJ, Rio de Janeiro, ano 5, n.9, p. 12-24, 2015.

BERG, Marita. Jazz e outros estilos musicais "degenerados" foram alvo dos nazistas. Deutsche Welle. Berlim, 1 jun. 2013. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/18fq9>> Acesso em 20 ago. 2021.

CELAN, Paul. “Fuga da Morte”. In: Sete Rosas Mais Tarde (antologia poética). Trad. João Barrento e Y.K. Centeno. Lisboa: Editora Cotovia, 1993.

HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

KAMIEN, Roger. Music: An Appreciation. Nova Iorque: Mc-Graw Hill, 2003.

- LERNER, Silvia Rosa Nossek. A música como memória de um drama: o Holocausto. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2017.
- LESSA, Renato. O Silêncio e sua Representação. Edição Laboratório de Estudos Hum(e)anos – Online, Rio de Janeiro: set. 2008.
- LEVI, Primo. É isto um homem?. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.
- _____. A trégua. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music (Musicologie générale et sémiologie, 1987). New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- OBICI, Giuliano L. Condição da escuta: mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- OSTINATO. In: Wikipedia : a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2020. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ostinato>> Acesso em 12 ago. 2021.
- SENNE, Thomas. Mostra em Bayreuth expõe destinos de músicos vítimas do antissemitismo. Deutsche Welle. Berlim, 29 jul. 2012. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/15eeb>> Acesso em 10 ago. 2021.
- TAVARES, Gonçalo M. Breves notas sobre música. Lisboa: Relógio D'Água Editores. 2015.
- WESTERMANN, Edward B. How the Nazis used music to celebrate and facilitate murder. The Conversation. Boston, 12 mar. 2021. Disponível em <https://theconversation.com/how-the-nazis-used-music-to-celebrate-and-facilitate-murder-155704>> Acesso em 27 ago. 2021.