31 Criação & Crítica

OUVIDOS NA ENFERMARIA E UM CHAPÉU DE TRÊS PONTAS: UMA LEITURA LITERÁRIO-SONORA DA OBRA DE PRIMO LEVI

Leandro Donner[1]

RESUMO: Este artigo coteja 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 que permite diversas análises. Nessa perspectiva, busca-se apontar alguns expedientes criativos do autor e sobrevivente da Shoá e as diferentes perspectivas com que ele interage com a música nas duas obras. O pesquisador procura, ainda, estabelecer e enunciar certas poéticas de escuta, particularmente aquelas de maior acento político, pincelando, nesse processo, os quatro elementos sonoros – altura, duração, intensidade e timbre.

PALAVRAS-CHAVE: Primo Levi; poéticas de escuta; música e literatura; Shoá; arte e política.

EARS IN AN INFIRMARY AND A THREE CORNERS HAT: A SOUND AND LITERARY READING OF PRIMO LEVI'S WORK

ABSTRACT: This article compares fragments of two works by Primo Levi – *É isto um homem?* e *A trégua* – through sound *readings* of their writings. *Sound readings* are understood as expanded attention to musicality and other auditory aspects expressed in the content and literary form of these works, forming a sound-textual fabric of singular aesthetic effect that allows several analyses. We seek to point out the creative expedients of the author in question, who is also a Shoah survivor, and the different perspectives that he uses to interact with music in the two books. The researcher tries to establish and enunciate certain *poetics of listening*, particularly those of greater political accent, using, in this process, sound elements such as dynamics, rhythm, melody and timbre.

KEY-WORDS: Primo Levi; poetics of listening; music and literature; Shoah; arts and politics.

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

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

Gonçalo M. Tavares

> 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[2] 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 recrio 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, em *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*[3] –, mas opta por não nomeá-las, rememorá-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 que são frequentemente

[2] Ka-be é a enfermaria de Auschwitz.
[3] *Lager* é o termo utilizado pelo autor para se referir aos campos de concentração e extermínio, opção também utilizada pelo autor.

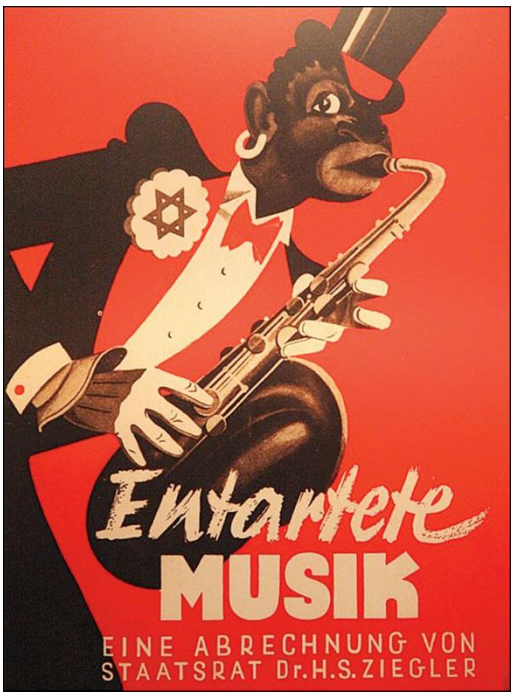
nomeados e contados com vívida memória. Primo Levi assume, assim, duas posturas bastante diversas ante o contato com a música em suas experiências como prisioneiro e como errante a caminho do lar. Este artigo busca realizar um sobrevoo sobre tais opções literário-musicais, analisando aspectos estéticos e contornos políticos.

Antes do mergulho nas cenas propriamente ditas, um breve comentário sobre *É isto um homem?.* Primeiro livro lançado por Primo Levi, foi escrito imediatamente após seu retorno a Turim após a prisão em Auschwitz (1944-1945) e o longo caminho de retorno, que tardou quase um ano. Trata-se do relato de suas vivências como prisioneiro no campo de concentração e é considerada uma das principais obras da chamada *literatura de testemunho*. Sua força literária, no entanto, sobrevive e impressiona por aspectos que não apenas o conteúdo de sofrimento ali contido – notório, evidentemente – mas de aspectos característicos da prosa de seu autor, analisados daqui em diante.

O fato de Levi optar 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 em meio àquele parágrafo – ou nos arredores, que fosse – interromperia o ritmo e o peso do que estava sendo dito naquele pequeno bloco de texto, não contribuindo, portanto, para "a narrativa" e enfraquecendo suas intenções. A escolha se justifica também em um plano mais complexo, o plano de pensamento sobre poéticas de escuta e de escrita que permitam 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 os microplanos de esfacelar, para os prisioneiros do *Lager*, tudo aquilo que lhes constituía enquanto humanos: práticas a apreços, portanto, que lhes conferiam humanidade, sendo "ouvir e tocar música" 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. Poderíamos dizer, ainda, de maneira mais direta, que evocar a musicalidade daquelas canções, citar cada uma, *simplesmente não caberia* no universo de intenções do autor em *É isto um homem?*[4]: nesta obra, listar canções e detalhar aspectos artísticos soaria fora de propósito e de contexto. Observaremos mais adiante que, quando Levi o faz, é para realçar o aspecto deslocado e macabro da música, ali, e não para tecer 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.

[4] Apenas para fornecer alguns exemplos: Primo Levi irá nomear, mais adiante, a canção *Rosamunda*, querida na Alemanha. Em *A música como memória de um drama: o Holocausto*, Silvia Lerner cita o tango *Plegaria*, de Eduardo Bianco, como uma das canções favoritas de Hitler. Outros relatos contam sobre baladas sentimentais de Robert Schumann. De maneira mais genérica, sabe-se da presença recorrente de valsas vienenses, tangos e marchas militares.



Folheto/cartaz da exposição *Entartete Musik* (música degenerada), com caricatura do personagem Jonny.

O folheto/cartaz acima é da exposição dedicada à "música degenerada"[5], aberta ao público em 1938. O organizador da exposição, Hans Severus Ziegler – apoiador ferrenho do regime nazista e admirador de Hitler – desejava combater gêneros como o jazz, a música atonal, as músicas compostas por judeus de maneira geral, entre outras formas de fazer musical. O cartaz em questão era 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 discurso. Para além do controle – com ares distópicos[6], diga-se de passagem – da escuta da população, definindo o que era desejável/permitido ou não para os ouvidos alheios,[7] a exposição ia mais longe: os

[5] Para não desviar do foco do artigo, não aprofundarei comentários sobre a exposição, embora a considere extremamente interessante. Baseei os comentários acima em: 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.

[6] Para além da opinião pessoal do autor ao adjetivar este controle de "distópico", sugere-se notar o exemplo a seguir, com ênfase para o trecho grifado, retirado da mesma matéria da DW: "Antes aclamados, compositores de opereta judeus, como Emmerich Kálmán, Leo Fall, Paul Abraham ou Leon Jessel, e cantores famosos, como Richard Tauber, foram retratados em caricaturas como doentes mentais. *Cabines de som permitiam aos visitantes ouvir o "poder corrosivo" do jazz e do swing*. Cartazes ridicularizavam Arnold Schöneberg e seus seguidores, que "zombavam dos clássicos e depreciavam tradições sagradas" com sua música atonal. Paul Hindemith também foi condenado como "teórico da atonalidade" (BERG, 2013, grifo meu).

[7] Vale dizer que todas as épocas apresentam exemplos dessa postura. Das proibições de certos intervalos dissonantes pela Igreja na Idade Média ao moralismo que condena o funk no

compositores dos estilos e gêneros almejados, curados também por Ziegler, foram proibidos de exercer seus ofícios, sob pena de perseguição, deportação e até assassinato. Era uma tentativa de controle ideológico da audição de intenções políticas evidentes; uma imposição de escuta antipoética e de claro viés nazifascista; viés opressor e excludente.

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").[8] Como em um *continuum* que partia do antissemitismo com contornos musicais de Richard Wagner[9] ainda no século XIX; passando pela exposição de música degenerada; atravessando os músicos que tocavam para as execuções evocados em *Fuga da Morte*, de Celan; desembocamos na escuta de Levi, mais especificamente em como sua escuta era afetada por estas canções.

Diz ele: "entreolhamo-nos de uma cama a outra; sentimos todos que essa música é infernal" (LEVI, 1988, p.70). Há uma tendência, recorrente na prosa em questão, de criar campos compartilhados mais generalizadores da experiência sensorial: dessa forma, *todos* percebiam a música como infernal, assim como as canções eram caras a *todo* alemão. Podemos ler estas afirmações como pequenas marcas de sucesso do regime nazista: o aniquilamento humanístico era capaz de afetar a todos; as canções que compunham tal aniquilamento eram marcas desejáveis de todo aniquilador que queria (e deveria) fazer parte da máquina. A escuta destas canções foi tratada como 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). Os aniquiladores, obtendo grande sucesso em sua tarefa, não satisfeitos com o genocídio, propunham assim, 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[10].

No dia de hoje, para coroar o *continuum*, seguimos nós com os ecos, embora contemos com a sutil vantagem de que podemos tratar tais compassos genocidas não como memória insuportável, mas como instrumento amplificável de reflexão sobre as políticas de escuta. Esta exposição e seu folheto/cartaz nos ajudam a reforçar a relação com a frase "canções populares caras a todo alemão": a Alemanha, nação ainda relativamente recente naquele momento, demonstrava a preocupação em uniformizar um conceito de música alemã pura e correta, livre de degenerações; desta forma, entende-se que "todo alemão" poderia de

conservadorismo brasileiro atual, podemos encontrar infinitas ocorrências. A política cultural do nazismo, no entanto, desponta como particularmente 'eficiente' neste sentido.

[8] Ressoa aqui *Fuga da Morte*, de Paul Celan: a repetição – com pequenas variações, à moda da fuga musical – ao início de cada estrofe, de versos que evocam a morte em todas as horas do dia, marca estruturante do poema. "Leite negro da madrugada bebemo-lo ao entardecer / bebemo-lo ao meio-dia e pela manhã bebemo-lo de noite / bebemos e bebemos". (CELAN, 1993, p. 15).

[9] A ideia de um contínuo que parte de Wagner e desemboca no Holocausto está presente na matéria *Mostra em Bayreuth expõe destinos de músicos vítimas do antissemitismo* (SENNE, 2012) disponível em: <https://p.dw.com/p/15eeb> Acesso em 10/08/2021.

[10] Fonte: How the Nazis used music to celebrate and facilitate murder (WESTERMANN, 2021). Disponível em <https://theconversation.com/how-the-nazis-used-music-to-celebrate-and-facilitate-murder-155704> Acesso em 27 ago. 2021. Giuliano Obici também tece comentários a este respeito: "A mais sublime sonata de Beethoven pode se tornar um ruído desagradável, desde que não se esteja disposto a escutá-la. No livro *Ódio à música*, Pascal Quignard apresenta alguns motivos para se desconfiar das boas intenções em torno da música. Ela hipnotiza, enlouquece, causa náuseas, faz mal, põe em marcha, mata, em Auschwitz foi utilizada com crueldade para manipular e conduzir os judeus para a morte até as câmaras de gás" (OBICI, 2008, p. 51).

fato gostar destas canções, a isso estavam sendo ensinados. Todo alemão, na visão do Levi do *Lager*, seria um potencial cúmplice do aniquilamento com contornos musicais. 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*.

Esse é, portanto, o Levi de *É isto um homem?*, narrador conciso que não evocaria desnecessariamente uma listagem de canções, cuja dor gerada por uma lembrança imediata não desejaria suportar ou tampouco desejaria nos impor. Trata-se, é claro de uma hipótese: talvez Levi não se recorde dos nomes[11] de todas as músicas, talvez nunca os tenha sabido ou mesmo procurado saber; o que sabemos é que não os traz ali naquelas páginas. Quanto ao fato de que ainda fosse capaz de entoar aquelas melodias durante o ato mesmo de sua escrita, nítidas que estivessem como os números em seu antebraço, não podemos afirmar com tanta certeza, mas o fato de dizer que as canções estavam gravadas na mente é, sem dúvida, uma boa pista. Quanto aos ouvintes atuais do eco do *continuum*, pode-se dizer que não faz falta ao trecho permitir ao leitor saber quais eram as canções aniquiladoras: a curiosidade musical teria sua saciedade mais atendida nas descrições de *A trégua*.

| trégua, teatro: leveza densa |

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. Para retornar a Turim, Levi incursionou nos interiores da Rússia, entre outros países situados na contramão de sua cidade-natal, o que confere à aventura uma sinuosidade singular que multiplicou os episódios insólitos. Conta-nos Levi:

> 24 de janeiro. Liberdade. A abertura da cerca de arame farpado dava-nos a imagem concreta da liberdade. Pensando bem, isso significava nada mais de alemães, de seleções, de trabalho, de pancadas, de chamadas – e, *talvez*, mais tarde, o retorno. Custava-nos, porém, convencer-nos disso e ninguém ainda tinha tempo de alegrar-se. Ao redor de nós, era tudo destruição e morte (LEVI, 1988, p. 248, grifo meu).

Cercado pela morte e pela destruição, Levi se depara com não mais que um diminuto vislumbre da liberdade, simbolizado pela abertura na cerca de arame farpado. O retorno é citado aqui como mera possibilidade, um singelo “talvez”, que viria a se confirmar, de fato, apenas muitos meses depois. A escrita de *É isto um homem?* se iniciaria dois meses após o

[11] Em outro momento do livro, Levi citaria a canção *Rosamunda* (já citada em nota anterior), de Jaromir Vejvoda, de 1927.

retorno a Turim (ele chega em outubro de 1945, e começa a escrever em dezembro do mesmo ano), quando o autor já havia vivido por completo a história de *A trégua*. Levi opta, no entanto, por não expor neste trecho que o retorno era um fato dado e, enredado na narrativa, o leitor pode vibrar com a "aparição" da liberdade, pequena esperança de volta ao lar cultivada – luxo a que poucos tiveram acesso – tratando este retorno como uma possibilidade dentre muitas que o furo da cerca oferecia de relance. O fato de nós, leitores, termos acesso ao dado de que Levi conseguiu voltar para casa enquanto lemos *É isto é um homem?* é irrelevante aqui, onde nos apegamos a este "talvez", cujo desenrolar resultaria em um livro inteiro (*A trégua*), que narraria com minúcias o trajeto Polônia-Itália. O itinerário deste retorno é sinuoso, com curvas que nos permitem entreouvir e mapear aspectos estéticos e, mais especificamente, musicais.

A leveza de *A trégua* se fez possível a partir de algum distanciamento dos episódios vividos.[12] Ainda que a experiência de trânsito após a libertação possa sugerir, de antemão, um relato mais leve do que o da vida no campo de concentração, a marca que cada narrativa seria capaz de trazer não necessariamente se traduziria de maneira proporcional ao peso relativo das vivências narradas. Em outras palavras, seria possível contar sobre a experiência no *Lager* de maneira leve (como o faz o filme *A vida é bela*[13], sem entrar nos méritos e críticas da obra), ou imprimir grande peso e densidade ao relato de um caminho de volta para casa (como o faz o filme adaptado de *A trégua*[14], que parece não capturar o tom desejado por Primo Levi, imprimindo um sentimentalismo que destoa do livro). De todo modo, *A trégua* (livro) 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, faz-se necessária a evocação do peso.

Quanto aos aspectos ligados à musicalidade, em especial, pode-se dizer que há, em *A trégua*, uma maior disponibilidade do narrador em penetrar detalhes das experiências de escuta musical do que em *É isto um homem?,* carregando lembranças e leituras musicais não como evocações de dor e morte, mas como novos sopros de vida que um caminho ainda que árduo, para a liberdade, podia proporcionar.

> Podemos pensar que, depois de devorado o inimigo, finalmente sem ameaças e sem fome, a voz humana pôde fazer sons não utilitários, e

[12] O distanciamento dos episódios vividos é debatido com particular constância nas discussões acerca da memória. Mario Barenghi, comentador da obra de Primo Levi, afirmaria: "só neste modo, isto é, graças à conquista de uma distância temporal, os eventos podem ser considerados como qualquer coisa que, de fato, aconteceu, mas não corre o risco de confundir-se com o presente" (BARENGHI, 2015, p. 2015). Já em *Seduzidos pela memória*, questiona Andreas Huyssen: "Paradoxalmente, não será o caso de notar que toda memória inevitavelmente depende de distanciamento e esquecimento, justo as duas coisas que vêm minar a sua pretensão de estabilidade e credibilidade, e que são ao mesmo tempo essenciais para a própria vitalidade da memória?" (HUYSSEN, 2000, p. 68).

[13] Neste filme ambientado na Segunda Guerra Mundial, um pai traduz em brincadeiras, para seu filho, os comandos dados no *Lager*. A obra suscitou polêmica, mas é indiscutível seu desejo de imprimir leveza ao assunto, considere-se isto pertinente ou não. A vida é bela (La vita è bella), 1997, dirigido por Roberto Benigni. Ver referência: (A VIDA, 1997).

[14] A trégua (La tregua), 1997, dirigido por Francesco Rosi. Ver referência: (A trégua, 1997).

> as mãos puderam deixar de fazer os gestos exactos para atingir um objectivo, e os pés puderam deixar de correr de forma eficaz e exacta; e mãos e pés conseguiram, enfim, naquele momento, em redor do mesmo sítio e sobre superfícies do mundo, produzir sons para que os amigos dançassem. Eis a música, a sua origem. Sem ameaça e sem fome (TAVARES, 2015, p. 39).

Tal trecho do verbete "Sons que salvam, sons que fazem dançar", de *Breves notas sobre a música*, propõe a existência de sons do início do mundo, aqueles de socorro e ameaça, e adiciona uma terceira camada, musical, de sons "que não visam fuga ou ataque, sons que não são feitos para matar ou salvar" (p. 39). Tavares faz ressoar, portanto, a possibilidade de penetração sonora permitida a Levi em *A trégua*, a qual será exemplificada pelo episódio do *Chapéu de três pontas*, número musical narrado no capítulo "O teatro".

Este capítulo chega na sequência de um outro, intitulado "Férias" (uma ironia, diga-se de passagem). Em "Férias", entre reminiscências de exibições cinematográficas e périplos envolvendo batatas e russos, pode-se ler também sobre o reencontro de Levi e seus companheiros com Flora, italiana conhecida por eles desde os tempos do *Lager*. Tal relato é prenhe de nostalgia e profundidade, e sua presença em meio àquele contexto constitui um bom exemplo da conjunção leveza e densidade com que a trama da obra sutilmente se costura.

No capítulo "Férias", a questão idiomática – que permeia todo o livro e outras obras de Levi[15] aparece na forma de encontros e desencontros linguísticos com os russos, onde abundam tanto a riqueza descritiva e a narrativa gestual – que aparecia como solução frequente a impasses[16] que derivavam das dificuldades de comunicação entre falantes de diferentes idiomas – quanto as lacunas de comunicação e incompreensão mútua entre os participantes dos encontros evocados. Ambos os aspectos podem ser lidos com certo deleite, ao contrário dos relatos das comunicações no *Lager*, que caminhavam em geral para incompreensões que geravam morte[17]. Em "Férias", portanto, a ameaça de morte aparece como peça pregada pelo russo; um susto, uma brincadeira, apenas. Conta-nos Levi: "Eu me ponho de pé e corro para a Casa Vermelha: tanto pior para as batatas. Mas, poucos passos depois, ouço ressoar uma risada cavernosa: saíra-se bem com a brincadeira" (LEVI, 2010, p. 160). Morte como brincadeira, reação de corrida que seria impensável no *Lager*, relato leve, a escuta do ressoar de uma risada cavernosa. Possibilidades trazidas por *A trégua* que

[15] Em "O Riso Leviano", Eduardo Vidal se refere a um "encantamento etimológico" de Levi. (no prelo, a ser lançado na *Revista Hurbinek, vol. 1*, em 2021).

[16] Destaco o capítulo "Uma 'Curitzinha'" (LEVI, 2010, pp. 124-135), em que um amigo de Primo Levi é obrigado a imitar uma galinha para se fazer entender.

[17] Ao contrário de uma terra sem porquês, *Hier ist kein Warum* (LEVI, 1988, p. 36), onde não se pedem explicações ou respostas, aqui é apresentada a busca constante por explicar-se, fazer-se entender, nem que para isso fosse necessário imitar uma galinha e seu cacarejar, e uma frequência maior de receptores inclinados à tentativa de compreensão. Me refiro aqui, respectivamente aos episódios: A) Em *É isto um homem*?: Logo que chegou ao *Lager*, Levi retirou um caramelo de gelo de fora de uma janela, para matar a sede, e foi repreendido por um guarda. Ao perguntar "Por quê?" (*Warum?)*, recebe a resposta de que ali esta palavra não existia. B) No capítulo "Uma curitzinha", de *A trégua*, citado acima, César, amigo de Primo, negocia com os russos uma galinha, em troca bem-humorada prenhe de incompreensões, gestos que desemboca, finalmente, no recebimento da "franguinha" (termo utilizado por ele).

contribuem para certa leveza política nas poéticas de escuta, advindas da abertura dos ouvidos de Levi para este universo que o cercava, mas que não mais o cerceava. O estado de atenção de Levi aos sons ao redor apresenta, agora, outra inflexão, outra disposição. Com isso, a análise sonora caminha na mesma direção.

Assim, chegamos, após algumas curvas, à abertura do capítulo "O teatro", onde 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). É digno de nota que mesmo números musicais pouco apreciados por Levi ganharam aqui destaque, uma merecida citação, ao passo que a música infernal escutada na enfermaria de Auschwitz não merecia o mesmo tratamento. A musicalidade associada à monstruosidade tinha alto poder de se tornar inesquecível, talvez pelos piores motivos (os não musicais, os associados à morte[18]), enquanto músicas a princípio irrelevantes receberam o carinho da citação, em um mundo de retorno onde cada dimensão ligada ao exercício da vida poderia ser merecedora de registro, e que tal registro poderia, ele próprio, retroalimentar o desejo de leveza, de afastamento literal e espiritual de Auschwitz. Cada música citada e cada quilômetro percorrido (mesmo que na direção 'errada'), após Auschwitz, firmavam pequenos marcos de possível apego à vida. Ouvir uma canção qualquer, uma melodia completamente esquecível se tornava, ironicamente, fato de grande importância.

A listagem de números pouco memoráveis que mereceram citação é seguida de dois números mais marcantes para o autor. Nos deteremos sobre o segundo[19], uma interpretação singular do *Chapéu de três pontas*.

> No grupo heterogêneo dos "romenos",[20] 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).

Este parágrafo é um bom exemplo da mistura de leveza e densidade que marcam a obra. Esta mescla chega na sequência da narração do primeiro número, realizada de forma bem-humorada e ágil, e depois também de um parágrafo longo que explica o "funcionamento" da canção *Chapéu*..., tema do segundo número, ambos trechos que não oferecem nenhuma

[18] Vale dizer, na cultura germânica, a associação entre música e morte forma um par marcante, como é possível ouvir em *A morte e a donzela*, famosa Lied (canção) de Franz Schubert.
[19] O primeiro pode ser lido nas páginas 173 e 174, e é igualmente relatado com detalhes por Levi, mas se presta menos às análises sonoras com acentos políticos a que amplio a atenção por aqui.
[20] O outro grupo de refugiados italianos encontrados no caminho recebeu esta alcunha, e passou a se mover em conjunto com o grupo de Levi, totalizando 1.400 refugiados desta nacionalidade.

pista explícita do peso que iria se impor a seguir na narrativa. Com este parágrafo, o autor arremata secamente, trazendo à tona a soma que se estabeleceu entre *capricho infantil e pantomima sinistra*; obscura, simbólica, inquietante.

Se Levi tivesse parado por aí, já seria possível gerar algumas reflexões, mas ele segue, para descrever minúcias cênicas e musicais, além de explicitar também a recepção do público, que contribui para a reflexão que ele mesmo propõe. Na próxima subseção, evoco o fragmento, na íntegra, já que a presença de detalhes expressa melhor um dos prováveis efeitos desejados pelo autor – o de nos colocar vivamente diante da cena – e os aspectos estéticos que interessam a este artigo.

| o meu chapéu tem três pontas |

> 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 decrépito, 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).

No *Lager*, os instrumentos eram muitas vezes fornecidos pelos alemães que, como já aludido por Celan (seu já citado poema *Fuga da Morte* explora também no conteúdo o ritual de morte musicalizado[21]) e Levi, obrigavam os músicos a executar peças com finalidades disciplinares e mortíferas, marcando o compasso de passagens da rotina escrava e até das execuções, que em muitas ocasiões ocorriam sinistramente ao som de música, como levantado anteriormente. Os instrumentos fornecidos pelos russos, por sua vez, estavam sendo utilizados nas ocasiões narradas em “O teatro” na realização de diversos números, e a simples possibilidade de escolha sobre o que seria tocado, de como as músicas seriam

[21] “Assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra / ordena-nos agora toquem para começar a dança” (CELAN, 1993, p. 15).

escolhidas e executadas, já dotava os artistas de um senso de liberdade incomparavelmente maior às experiências musicais possíveis no *Lager*. Não se trata de entrar no juízo de valor sobre o comportamento alemão ou russo em geral durante aqueles anos, e menos ainda de apenas enaltecer o comportamento russo enquanto "fornecedores bondosos" de instrumentos e de liberdade, mas cabe notar que, na obra de Levi analisada por nós, por exemplo, é compreensível, dada a vivência que experimentou com pessoas de cada um destes povos, que o comportamento alemão em geral seja associado ao do opressor, enquanto o russo seja associado ao do libertador.[22] *A trégua*, em seu conjunto, traz personagens, paisagens e sonoridades russas a todo momento, e o capítulo "Teatro" se passa justamente no coração da União Soviética, em Stáryie Dhoróghi, pequena aldeia que, segundo narra Levi, nem podia ser encontrada no mapa.

É provável que Levi não tenha tido objetivos tão específicos quando diz, de passagem, que os instrumentos haviam sido fornecidos pelos russos, mas esta pequena observação, quando cotejada com o trecho sobre os rumores musicais escutados no *Ka-be* ou com o verso "assobia e saem seus judeus manda abrir uma vala na terra / ordenam-nos agora toquem para começar a dança", de *Fuga da Morte*, não é um detalhe tão insignificante. Os russos libertaram Auschwitz e, mais adiante, tiveram a cortesia de possibilitar com seus instrumentos e em seus campos de refugiados as condições para uma trégua no trajeto de Levi que, em "O teatro", nos coloca diante das cenas a que pôde assistir e que davam sequência ao trauma como vivências desejadas, quase curativas, em algum sentido: matéria portanto narrável para quando fosse possível.

Proponho, a partir de agora, um processo de *close listening*[23] 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 |

Comecemos 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

[22] Primo Levi debate questões ligadas ao conceito de nacionalidade – e, em especial à nacionalidade alemã – no livro *Os afogados e os sobreviventes*. Vale dizer que, em *A trégua*, sinaliza também algumas visões sobre as diferenças entre alemães e russos, como se pode ler no trecho "Certa manhã, com velocidade misteriosa e fulminante, propagou-se entre nós a notícia de que deveríamos deixar Slutsk (...). Os alemães, em circunstâncias análogas, teriam coberto os muros com cartazes bilíngues, bem impressos, especificando a hora da saída, o equipamento prescrito, o quadro da marcha e pena de morte para os renitentes. Os russos, ao contrário, deixaram que a ordem se propagasse por si própria, e que a marcha de transferência se organizasse por si mesma" (LEVI, 2010, p. 127).

[23] Jogo de palavras com *close reading*. Descobri, após utilizá-lo pela primeira vez, que este termo dá nome a uma coletânea de ensaios de Charles Bernstein sobre a voz e a escuta na poesia. Lucas Matos propõe a tradução de *close listening* como "escuta crítica", mas opto por manter o termo em inglês, diretamente ligado à escuta.. Disponível em <http://blissnaotembis.com/blog/2014/04/revista-disco-blliss-nao-tem-bis-escuta-critica-poesia-e-a-palavra-em-performance.html> Acesso em 25 ago. 2021. Agradeço ao colega de Mestrado Thadeu Santos por estas informações.

orquestra toca “lugubremente”, 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[24], 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.

A princípio, “ostinato é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa” (Kamien, 2003, p. 611). A acepção usual, corrente no discurso teórico

[24] Em suas provocações, Giuliano Obici sugere a necessidade de “retirar a arte de um lugar sublime”, definindo como restritivo um uso que se valha apenas do crivo musical quando se discutem as percepções sonoras do entorno (OBICI, 2008, p.52). É válido buscar destituir da arte, seja ela na forma literária ou musical, algo de sagrado ou intocável, do terreno do sublime que habita os pedestais, e encarar o trânsito entre linguagens como prerrogativa de manuseio da matéria sensível. Em outras palavras, dessacralizar tanto a música quanto a literatura e entender que uma escuta oscilante e impura é o que aqui se busca.

musical, costuma indicar uma repetição *idêntica*, *exata*, de notas ou padrões. Por esta razão, havia me afastado, a princípio, de uma aproximação deste conceito com a literatura, dado que a repetição "idêntica" e contínua, sem variações, é menos frequente, até inexistente, nas obras analisadas. Uma outra leitura de *ostinato* gerou uma guinada na direção de sua utilização:

> Estritamente falando, o *ostinato* é uma repetição exata, mas, no uso comum, o termo cobre a repetição com variação e desenvolvimento musical. O musicólogo Robert Rawlings define o *ostinato* como qualquer padrão melódico ou rítmico que é repetido persistentemente. Nessa definição, padrão implica ser a recorrência antes reconhecível que ser uma repetição exata. Os conceitos gerais podem ser aplicados às técnicas quase-*ostinato* ou tipo *ostinato* sem que haja simetria rítmica ou repetição regular.[25]

Ainda na análise do elemento musical da duração, vale dizer que uma lentidão constante acompanha todo o número, sem grandes reviravoltas no terreno rítmico instrumental. Quanto às vozes, por sua vez, atentamos ao "acumular-se dos espaços, substituídos pelos gestos incertos". Estes espaços são justamente as pausas que a brincadeira específica da canção[26], explicada por Levi antes da descrição do número em si, pressupõe. A rítmica é responsável, portanto, pelo efeito de substituição de palavras por gestos e silêncios. É na brincadeira rítmica que "acontece" o chapéu de três pontas, que somada à intenção hesitante e marcada descrita acima, oferece determinado efeito aos corpos.

O ritmo impele adiante a leitura, marca nosso compasso de leitores e nos abraça, jogando-nos para dentro do número, enquanto mantém a condição atenta dos espectadores de Staryie Doróghi. Estes, hipnotizados pelo surdo marcado, se mantêm firmes na tarefa de hesitar junto aos artistas. Apesar da presença da rítmica, neste número, como elemento importante, o número se torna verdadeiramente marcante a partir do trânsito pelos demais elementos que acompanham a brincadeira. Vale dizer que a depuração de elementos musicais é um esforço (auditivo e retórico), mas sabe-se que é a combinação dos elementos a responsável por fortalecer o efeito estético de algum fragmento sonoro. Ainda assim, a possibilidade de fixação deste mesmo fragmento na memória assume o peso maior de um determinado elemento nesta conta rememorativa. No caso específico do *Chapéu de Três Pontas*, a rítmica se impõe, portanto, junto à conhecida melodia, de forma a manter a atenção dos espectadores e de os engajar na brincadeira, cuja distribuição de sílabas e notas no tempo é conhecida por todos.

Por fim, evocando a altura, que compreende os itinerários melódicos musicais, trata-se de uma "melodia batida e gasta pelo costume, tanto que ninguém mais reconhece sua origem" (LEVI, 2010, p. 174), mas que, moldada pela forma descrita por Levi, deixava a todos

[25] Ainda que seja, a princípio, uma fonte menos confiável, utilizei como base este artigo da Wikipedia, que se apoia em autores respeitados, fazendo referência a eles e se encontra particularmente bem escrito. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ostinato> Acesso em 12 de agosto de 2021.

[26] A substituição de palavras de cada verso de *Chapéu de três pontas* por gestos em silêncio (ou por sons não falados) a cada repetição da letra da canção.

os espectadores sem respiração (p. 175). Vejamos, portanto, como a melodia se desenvolve para além do quarteto de versos.

A orquestra começa com um “exangue motivo”. *Motivo*, em música, é

> uma pequena ideia musical, seja ela melódica, harmônica, rítmica ou todas as três. Um motivo pode ser de qualquer tamanho, embora seja mais comumente identificado como a menor subdivisão de um tema ou frase que ainda mantém sua identidade como uma ideia. É mais frequentemente imaginado em termos melódicos e é esse aspecto do motivo que é correlacionado com o termo figura. (The New Grove apud NATTIEZ, 1990)

Esta pequena ideia musical, no número em questão, é descrita como “exangue”, algo que o dicionário Oxford de Português[27] define como “esvaído em sangue, que perdeu as forças; debilitado, enfraquecido, exaurido” (2012, sem página). Algo esvaído de sangue evoca palidez, falta de cor, o que é confirmado pela escolha das expressões “palor cadavérico e decrépito” e “rugas lívidas”, que aparecem na sequência. As capas e capuzes também são negros, descoloridos à sua maneira. O motivo da palidez e da falta de cor e de luz (velas apagadas, velas vacilantes) permeia a descrição do número, como uma espécie de motivo literário. O motivo exangue era tocado em “tons baixos e surdos” – baixos, logo, graves, trazendo também densidade ao trecho. Não saberia definir o que seriam “tons surdos”, mas certamente tal mistério contribui para a narrativa; podemos dizer também que quase com certeza não eram tons que traziam eloquência e brilho à execução. Os tons surdos dão lugar, em algum momento, à orquestra muda que, ao interromper a execução de seu motivo, por sua vez cedeu espaço às vozes. Estas cantam a “estrofe insossa”, adjetivo que Levi adiciona ao “batido” e “gasto”, como se melodias repetitivas lhe fossem menos saborosas, donde podemos ler, com alguma boa vontade, a existência de uma sede por novidades. Tal sede estética é, felizmente, aliviada pelo alto teor artístico de tudo aquilo que justamente não era melodia em *Chapéu de três pontas*, mas altamente favorecido pela presença justamente desta canção desgastada e de pouco sabor ou frescor. É o tratamento inesperado criado para a execução desta canção que se fixa na memória do espectador e cria o efeito estético; questão de inesperados arranjo, performance e contexto. A mistura da familiaridade da canção com o renovado invólucro rende, portanto, uma recepção contundente por parte do público, seja pelos que reagiram com silêncio, seja pelos que aplaudiram efusivamente. Voltando ao “exangue”, vale dizer que a melodia insossa cantada pelos atores, enquanto percebia as palavras que lhe dão corpo serem trocadas por gestos incertos, fazia parecer “que a vida junto com a voz, fugia deles”. Algo se esvaía dentro do número, cuja descrição é encerrada por Levi com uma profunda reflexão sobre por que o número era recebido com um silêncio mais efusivo do que os aplausos:

[27] Dicionário de Português licenciado para Oxford University Press. Editora Objetiva, 2012. Acesso eletrônico via software instalado (sem link).

> Talvez porque se percebesse, sob o aparato grotesco, o sopro pesado de um sonho coletivo, do sonho que evapora do exílio e do ócio, quando cessam o trabalho e o tormento, e nada protege o homem de si mesmo; talvez porque se reconhecesse a impotência e a nulidade da nossa vida e da vida, e o perfil torto e arqueado dos monstros gerados pelo sono da razão (LEVI, 2010, p. 176).

Assim, voltamos ao começo do raciocínio ligado a um dos méritos que faz de *A trégua* uma obra singular: a capacidade de Primo Levi de, a partir de um trecho que poderia apenas evocar a leveza e a singeleza de uma canção como *Chapéu de três pontas*, percebermos uma acurada descrição estética prenhe de detalhes sombrios que desembocam em uma reflexão tão densa como a que ele chega, capaz de explicitar sentimentos como a nulidade da vida.

A escolha específica por narrar com tamanho fôlego descritivo uma canção infantil, justamente em *A trégua*, que retrata o sinuoso retorno de Levi ao lar, encontra ressonância no conceito de ritornelo, de Deleuze e Guattari, segundo leitura de Giuliano Obici. Em uma subseção de *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros* intitulada “A canção nos protege”, Obici menciona “posturas sonoras que criamos para enfrentar uma situação desconfortável (solidão, tensão, ansiedade)” (OBICI, 2008, p. 79). A canção serve, portanto,

> para nos proteger, para criar um lugar subjetivo, um território seguro. No âmbito sonoro, a canção instaura um estado de proteção e tranquilidade (...). A canção traça linhas seguras, linhas melódicas bem definidas em relação à caótica sonoridade ambiente, às relações de frequência, tempo e timbre. Tais linhas delineiam um campo que traçamos para nos proteger do caos (OBICI, 2008, p.79).

Ainda que vestido de cores lúgubres, o *Chapéu...* poderia, talvez, projetar a familiaridade do lar nos ouvidos de Primo Levi. É difícil não se entregar à pulsão metafórica de imaginar a Europa – em seu estado de ruínas do pós-guerra, com seus trilhos de trem tão destruídos a ponto de conduzir o exilado na direção oposta de seu lar, a uma aldeia russa ausente do mapa – como o próprio caos cujos curtos alívios se dariam, talvez, pelas linhas seguras de uma canção infantil. Neste sentido, a oposição à ruína se faz na ideia que Obici apresenta na subseção “Traçando um lugar seguro”: “a canção pode ser a casa, mas não a canção por ela mesma e sim como um estado que evoca” (2008, p. 80). A respeito das paredes desta casa, “os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso, um muro do qual alguns tijolos são sonoros” (DELEUZE, GUATTARI apud OBICI, 2008, p. 80).

Neste contexto, Levi foge de uma narrativa de redenção e segue na miudeza reflexiva, partindo de pequenos episódios como este. A atenção ao motivo musical e à pequena célula rítmica fazem igualmente parte desta economia narrativa do pormenor, bem articulada por Renato Lessa em “O silêncio e sua representação”:

> Em *É isto um homem?,* por exemplo, o leitor não encontrará um fio narrativo continuado, mas o suceder de episódios, cuja força

> expressiva máxima dá-se a ver através de pormenores. (...) O fecho textual está contido em uma das frases mais fortes de todo o livro: 'ao alvorecer, o arame farpado estava cheio de roupinhas penduradas para secar'. O fragmento capta, a um só tempo o detalhe, o absurdo e o destino (LESSA, 2008, p. 14).

As cenas evocadas por Lessa são outras, mas apontam para a potência narrativa do fragmento. Detalhe, absurdo e destino, expressões potencializadas por fechos textuais, arremates rítmicos que, na página, fisgam um tipo de atenção específico e atento à fronteira porosa entre música e literatura.

| considerações finais |

Decupar auditivamente trechos sonoro-musicais, depurando seus elementos, ajuda no processo da criação de uma poética de escuta que, neste caso, ressalta o relacionamento entre estética e violência, expresso de maneiras diferentes nas duas obras de Primo Levi aqui analisadas. Ainda que os trechos apresentem sintonias, estabelecendo ressonâncias entre seus expedientes criativos, percebe-se uma acentuada diferença de pré-disposição estético-auditiva do escritor, que demarca, para o leitor, os diferentes e sutis contornos que os ouvidos podem assumir no processo de interação com a música que, aqui, narra-se e comenta na forma literária.

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 Bibliográficas

BARENGHI, M. 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, M. 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, P. "Fuga da Morte". In: *Sete Rosas Mais Tarde* (antologia poética). Trad. João Barrento e Y.K. Centeno. Lisboa: Editora Cotovia, 1993.

Dicionário de Português licenciado para Oxford University Press. Editora Objetiva, 2012.

HUYSSEN, A. *Seduzidos pela Memória*: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

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

LERNER, S R N. *A música como memória de um drama*: o Holocausto. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2017.

LESSA, R. "O Silêncio e sua Representação". Laboratório de Estudos Hum(e)anos – Online, Rio de Janeiro, 2008.

LEVI, P. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.

_____. *A trégua*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.

MATOS, L. Escuta Crítica – poesia e a palavra em performance. *Blog Revista-Disco Blliss Não Tem Bis.* 22 abr. 2014. Disponível em <http://blissnaotembis.com/blog/2014/04/revista-disco-blliss-nao-tem-bis-escuta-critica-poesia-e-a-palavra-em-performance.html> Acesso em 25 ago. 2021.

NATTIEZ, J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press,1990.

OBICI, G 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, T. 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, G M. *Breves notas sobre música.* Lisboa: Relógio D'Água Editores. 2015.

VIDAL, E. "O Riso Leviano". Hurbinek: Revista do Centro Primo Levi PUC-Rio, Rio de Janeiro, vol. 1, n.1, 2021, no prelo.

WESTERMANN, E 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.

Obras audiovisuais:

A TRÉGUA. Direção: Francesco Rosi. Produção: 3 Emme Cinematografica, Stéphan Films. Filme, 125 min. 1997.

TREM DA VIDA. Direção: Radu Mihaileanu. Produção: Noé Productions, Raphaël Films, 7ï A, Hungry Eye Lowland Pictures, Le Studio Canal +, RTL-TVI. Filme, 103 min. 1998.

A VIDA é bela. Direção: Roberto Benigni. Produção: Melampo Cinematográfica, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica. Filme, 116 min. 1997.

Recebido em: 30/08/2021 **Aceito em:** 04/12/2021

Referência eletrônica: DONNER, Leandro. Ouvidos na enfermaria e um chapéu de três pontas: uma leitura literário-sonora da obra de Primo Levi. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: dd mmm. aaaa.