



Da intensidade em Primo Levi e Roberto Bolaño: entre o berro e o murro

On Intensity in Primo Levi and Roberto Bolaño: Between the Shout and the Punch

Leandro Donner*

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) |

leandrodonner@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa obras de Primo Levi e Roberto Bolaño, tendo como foco de interpretação uma observação atenta dos aspectos sonoros presentes em seus textos, sobretudo no que se refere à intensidade, um dos quatro elementos constitutivos do som. Através da interlocução com os pesquisadores Giuliano Obici, Rosana Kohl Bines, Schneider Carpeggiani e Marília Librandi-Rocha, o texto constrói uma teia literário-sonora que explora possíveis usos da linguagem e de sua materialidade como formas de opressão e resistência, buscando destacar implicações políticas e sociais dessas abordagens e formular uma poética de escuta literária.

Palavras-chave: Primo Levi. Roberto Bolaño. Literatura e música.

Abstract: This article analyzes the works of Primo Levi and Roberto Bolaño, focusing on careful observation of the sonic aspects present in their texts, especially regarding intensity, one of the four constitutive elements of sound. Through dialogue with researchers Giuliano Obici, Rosana Kohl Bines, Schneider Carpeggiani, and Marília Librandi-Rocha, the text constructs a literary-sonic web that explores possible uses of language and its materiality as forms of oppression and resistance, aiming to highlight the political and social implications of these approaches and to formulate a poetics of literary listening.

Keywords: Primo Levi. Roberto Bolaño. Literature and music.

Cantaria, mas ninguém o escutaria. Quem ouviria o rei desse modo? A voz de um rei é para ser escutada como palavra de ordem que vem do alto, e não como música.

Italo Calvino

O ponto de exclamação não se assemelha a um ameaçador dedo em riste?

Theodor Adorno

* Doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.



Sonhávamos com utopia e acordamos gritando.

Roberto Bolaño

Quem cala e quem fala: uma introdução à intensidade

O som, quando se desenrola ar afora, carrega consigo todos os elementos que o constituem. O anseio classificatório — que não deixa de se fazer presente neste trabalho — pode nos fazer incorrer no perigo de observar a sonoridade de forma unidimensional, o que poderia soar artificial. Tal ressalva se refere ao fato de que um som tem por característica intrínseca a presença de quatro elementos constitutivos: altura, timbre, duração e intensidade, sendo este último o foco das análises presentes neste artigo.

Fazer circular as discussões em torno de determinado elemento do som e tomá-lo como ponto de partida para outros tantos pensamentos pode oferecer insights específicos somente por meio de um processo de depuração. Este processo, aliás, remete a métodos criativos do próprio Primo Levi, que depurou a experiência do *Lager* em distintos elementos, ciente de que, para conhecer determinada substância, deve-se submetê-la à decantação e ao isolamento de cada uma de suas partes. A depuração, embora artificial, emerge então como possível pista de decolagem para os cruzamentos de elementos que surgirão adiante. Neste contexto, a *intensidade* — por vezes percorrida em sentido metafórico, por outras abordando uma realidade sonora que, ainda que brote do papel por imaginação do leitor e não por efetiva manifestação física — marca as narrativas analisadas de forma bastante pungente.

Arthur Nestrovski¹, em *Notas Musicais*, descreve a intensidade como “a força relativa de um som em relação a outros”. Pode-se agregar a esta sintética definição outros termos que com ela dialogam, como a dinâmica² ou o volume, cujo significado é frequentemente mal interpretado pelo ouvinte. Quando temos um volume intenso, dizemos que a música está “alta” e, analogamente, nos referimos a um volume pouco intenso como “música baixa”. Tal par (alto/baixo) pode ser confundido com o conceito de altura, que se refere ao caminhar do som entre agudos ou graves, às frequências de uma peça sonora. Entretanto, quando nos referimos à intensidade, estamos interessados na *amplitude* das ondas sonoras, em seu tamanho físico, no espaço que ocupam — literalmente — no local onde se propagam, na força com que chegam a

¹ 2000, p. 16.

² O aspecto da dinâmica, nas peças musicais escritas, se dá pela presença de termos como *pianíssimo*, *fortíssimo* e de outras gradações dinâmicas entre estas, bem como pelos *crescendos* e *decrescendos*, que fazem a interpretação transitar entre diferentes “degraus” de intensidade.



nossa audição. Neste sentido, a descrição de Netrovski é simples, precisa e oportuna, pois que no objetivo de relacionar leituras literárias (atentas à sonoridade) a uma politização da escuta, iremos observar trechos onde justamente está em jogo a força relativa de uns em relação a outros, manifesta especialmente, mas não sempre, a partir da forma como estes ou aqueles imprimem seus sons no mundo (e na página). Primo Levi e Roberto Bolaño são os autores escolhidos para estas observações. Partamos de um fragmento do primeiro autor, cuja análise será, aqui, mais frequente:

Nós vivemos a incomunicabilidade de modo mais radical. Refiro-me em especial aos deportados italianos, iugoslavos e gregos; (...). Logo nos demos conta, desde os primeiros contatos com os homens desdenhosos com distintivos negros, de que saber ou não o alemão era um divisor de águas. Com quem os compreendia e lhes respondia de modo articulado, instaurava-se uma aparência de relação humana. A quem não os compreendia os homens de negro reagiam de um modo que nos espantou e amedrontou: *a ordem que havia sido pronunciada com voz tranquila de quem sabe que será obedecido, era repetida em voz alta e enfurecida, depois berrada a plenos pulmões, como se faria com um surdo, ou melhor, com um animal doméstico, mais sensível ao tom do que ao conteúdo da mensagem*³.

A intensidade é evocada com frequência tanto por Levi quanto por Bolaño, posto que ambos manifestam notável atenção aos silêncios e às diversas gradações de volume que se dão a partir dele até os gritos e berros. Tal atenção não é um mero recurso de escalonamento verbal, de variação lexical para enriquecer o vocabulário da narrativa, pois é geralmente acompanhada de uma aguda observação sobre a motivação para tais silêncios, as condições para tais berros, as justificativas para eventuais sussurros. Em suas obras, os volumes não são dispostos gratuitamente, como se o narrador —, independentemente de seu grau de onisciência —, resolvesse “girar um botão de volume”, variando intensidades a esmo, amplificando momentos da narrativa e escondendo outros de maneira gratuita. Ambos se esforçam, ainda, em denotar relações de poder que se estabelecem entre diferentes personagens a partir da intensidade de suas falas e atos, por vezes de maneira sutil; e se esforçam igualmente em definir as bases de quem cala e quem fala, exprimir as condições de silenciamento, oferecer ao leitor uma sensibilidade de escuta que pontua as trocas humanas, não humanas e desumanas presentes nas narrativas.

Os exemplos trazidos ao longo deste artigo apresentarão uma tendência a associar os sons mais intensos a uma violência ligada ao uso da linguagem, a excessos que tendem a significar abuso e opressão. Por outro lado, as baixas intensidades, expressas por

³LEVI, 2016a, p.73 (grifo meu).



(mas não somente) silêncios e sussurros, embora tendam a operar como gestos linguísticos do oprimido, apresentarão conotações mais variadas.

O trecho de Primo Levi acima está presente em *Os afogados e os sobreviventes*, livro nomeado a partir de um dos capítulos⁴ de *É isto um homem?*. Ali, são apresentadas com crueza, as marcas daqueles que não sobreviviam mais de três meses no campo — que recebiam a alcunha de *Muselmann*⁵ (muçulmanos) — em contraponto àqueles que sobreviviam, geralmente por possuir algum privilégio, fosse ele de origem prévia ao campo, fosse ele desenvolvido na vida do *Lager*.

Em sua construção esmerada e sem excessos, Primo Levi parece oferecer somente aquilo que de fato é essencial ao leitor conhecer. Ainda assim, tento trazer aqui algo como uma síntese do capítulo, algo que se presta a demonstrar que os parâmetros estabelecidos, no mundo exterior, para pontuar as condições daqueles que “ascendem” e daqueles que atingem a ruína ou a morte, é de matéria distinta da que se apresenta no Campo.

Considera-se tanto mais civilizado um país, quanto mais sábias e eficientes são suas leis que impedem ao miserável ser miserável demais, e ao poderoso ser poderoso demais.

No campo, porém, acontece o contrário. Aqui a luta pela sobrevivência é sem remissão, porque cada qual está só, desesperadamente, cruelmente só. (...) se alguém, por um milagre de sobre-humana paciência e astúcia, encontrar um novo jeito para escapar ao trabalho mais pesado, uma nova arte que lhe propicie uns gramas de pão a mais, procurará guardar seu segredo e, por isso, será apreciado e respeitado, (...) ficará mais forte, e portanto será temido, e quem é temido é, só por isso, candidato à sobrevivência⁶.

É dentro de uma lógica de poder que se desenvolvem, sobretudo, a partir dos mecanismos do temor, as maiores ou menores chances de sobrevivência. Isso não significa, necessariamente, que todos os que sobreviveram o fizeram manifestando crueldade ou poder, e tampouco é regra que este poder se expresse de forma

⁴ Na tradução aqui utilizada, o capítulo se chama “Os submersos e os salvos”, mas em italiano, no original, o nome é idêntico ao do livro posterior: *I sommersi e i salvati*.

⁵ Prisioneiros que aparentavam ter desistido de lutar e extrema fragilidade, que se refletia em sua postura curvada, semelhante à de quem reza. Giorgio Agamben realiza uma discussão bastante profícua ao redor do termo *Muselmann* em *O que resta de Auschwitz* (2008). Suas abordagens, no entanto, ficam de fora do escopo deste artigo, permanecendo como sugestão de leitura.

⁶ LEVI, 1988, p. 129, (grifos meus).



peculiarmente sonora, mas aqueles que sentiram e expressaram seu medo, acuados, com frequência optavam pelo silêncio, ou melhor, assentiam ao silenciamento que lhes era imposto. Do primeiro trecho transcrito nesta seção, podemos pinçar, por exemplo, reações que “espantavam e amedrontavam”, que acuavam os recém-chegados (e mesmo os veteranos) ao Campo.

Habitar uma zona de silêncio, de silenciamento, não se refere unicamente ao calar literal, ao fechamento da boca para a emissão de sons, a uma desocupação do espaço sonoro. Tal silêncio pode ser também figura de linguagem da extinção das próprias vidas e, ainda, de certas atividades: “frente à pressão da necessidade e do sofrimento físico, muitos hábitos, muitos instintos sociais são reduzidos ao silêncio”⁷. Nos colocamos, aqui, diante de um silenciamento do corpo e das ações cotidianas. Todo o sistema corpóreo se constrange em condições de extrema carência e, com o sistema fônico, parte integrante deste, não é diferente; seu constrangimento é, inclusive, bastante notório. As bocas e línguas silenciam, os corpos silenciam, os hábitos silenciam. Trata-se de uma redução à intensidade zero, mas não a uma ausência de intensidade. Um *silêncio amplificado*, talvez.

A imagem desta intensidade zerada pode ser ao mesmo tempo a da morte, a da pausa, a das ausências que se alternam com presenças. A manifestação dos conceitos silenciosos da metáfora e da física se embaralham, bem como as misturas entre omissão, emissão e imposição. É o intercalar de silêncios e a decisão sobre a posição dos mesmos que permite a verificação dos sons, que permite a proliferação da “música”. Em um sentido mais claramente físico, no entanto, podemos nos ater à imagem dos *Häftlinge* (prisioneiros do *Lager*) nada loquazes, “(nenhum *Häftlinge* o era)”⁸, diante daquele “deserto silencioso, esmagado sob o céu baixo, repleto de lama, chuva e abandono”⁹. Esta é a descrição que Levi oferece em *A trégua*, onde o Campo Maior de Auschwitz era finalmente desvelado pelos recém-libertos: uma imagem desoladora que poderia nos confundir e ser a imagem do *Lager* em funcionamento, com exceção de um detalhe: o *Lager* era extremamente ruidoso. Será? Ao que parece, mesmo em funcionamento, os acuados lhe garantiam também uma boa dose de

⁷ LEVI, 1988, p. 128.

⁸ LEVI, 2010, p. 16.

⁹ LEVI, 2010. p. 16.



silêncio, silêncio este coexistente e coabitante dos ruídos, discretos ou indiscretos, da máquina de morte¹⁰, sobre os quais adiciono um comentário de Giuliano Obici¹¹:

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.

Já em Levi, acerca do silêncio, pode-se dizer que o mesmo se desenrolava como bola de neve dado que, diante da gritante fraqueza, mesmo os possíveis parceiros e interlocutores se ausentavam. “Quanto aos ‘muçulmanos’, porém, aos homens próximos do fim, nem adianta dirigir-lhes a palavra; já se sabe que eles só se queixariam (...). Para que travar amizade com eles?”¹². Não se trata, aqui, da falta de solidariedade de Levi, mas do mais cru instinto de sobrevivência. As alianças possíveis no *Lager*, para aqueles lutando por sobreviver, raramente se estendiam aos que apresentavam menos chance para tal. Entre muitos problemas enfrentados por estes “afogados”, submersos *Muselmann*, estava a falta de interlocutores que, em condições de não loucura, impedem, literalmente a fala: a quem dirigiriam suas palavras consideradas inúteis?

A sua vida é curta, mas seu número é imenso; são eles, os ‘muçulmanos’, os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, *dos não homens que marcham e se esforçam em silêncio*; já se apagou neles

¹⁰ Uma possível ressonância se dá no filme *Filho de Saul*, de László Nemes, que tem como opção estética a câmera próxima aos personagens, em perspectiva de acossamento, que revela o barulho ensurdecedor e constante do funcionamento das câmaras de gás. Outra ressonância se dá em *Zona de Interesse* (2023). Utilizo aqui os termos “ressonâncias” e “vibrações por simpatia” segundo os estudos de Tato Taborda em *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*, em que o pesquisador se utiliza deste termo físico para tecer outras relações entre autores, obras, afetos.

¹¹ 2008, p. 53, (grifos meus).

¹² LEVI, 1988, p. 130.



a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer¹³.

Até mesmo a humanidade lhes é destituída, descritos como não homens. E a presença do silêncio, da ausência de seus sons, é notória: são massa, ruído branco de fundo, quase inaudível. “Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto”¹⁴, fazendo ressoar aqui o capítulo II de *Estrela distante*, de Roberto Bolaño, que se passa no centro La Peña: uma massa de rostos anônimos, sem feições, cujos ruídos não eram propriamente endereçados ao protagonismo da narrativa. As condições ficcionais de Bolaño eram outras, mas persiste aqui a imagem da massa informe e silenciosa, ou de ruídos quase irrelevantes (ambas imagens que se tornam, entretanto, barulhentas à memória).

A partir deste trecho, ressoa também o sonho renitente narrado por Primo Levi, compartilhado por seus parceiros de cárcere: o recorrente sonho de que, ao retornar para casa, ninguém ouviria seus relatos, ninguém acreditaria em suas histórias. Era a manifestação inconsciente e presente de um dos grandes temores dos prisioneiros: tornar-se um “afogado” e, ainda pior, um afogado silencioso e que, mesmo quando falasse, não conseguiria ser ouvido. Desta forma, pode-se dizer até que é o silêncio do interlocutor que se converteria em ferramenta de poder. É válido pensá-lo como matéria maleável, analogamente ao grito, capaz de refletir desespero/fraqueza ou manifestação de poder.

Uma pequena imagem realiza par sutil com a primeira citação de Levi neste artigo: à imagem de animais acuados, domésticos, que respondem com inibição e imobilidade aos gritos de comando de seus senhores, que desencadeiam o silenciamento de seu sistema corpóreo e fônico, soma-se outra, oferecida em *A trégua*:

Era um fantasma, um homenzinho calvo, nodoso como uma parreira, esquelético, embrulhado por uma horrível contratura de todos os músculos: haviam-no tirado do vagão, como um bloco inanimado, e agora jazia no chão sobre um flanco, enrascado e rígido, numa desesperada posição de defesa, com os joelhos espremidos contra o rosto, os cotovelos colados nos flancos e as mãos em cunha com os dedos apontados contra as costas. As enfermeiras russas, perplexas, buscaram em vão esticá-lo sobre o dorso, ao que ele emitiu gritos agudos como os de um rato: de resto era fadiga inútil; seus membros cediam

¹³LEVI, 1988, p. 132, (grifo meu).

¹⁴ LEVI, 1988, p. 132.



elasticamente sob a pressão, mas, tão logo abandonados, estalavam para trás, assumindo a posição inicial¹⁵¹⁶.

A título de ressonância, evoco uma imagem proposta por Gonçalo M. Tavares¹⁷, do verbete “Sistemas de compressão do mundo”, de *Breves notas sobre o medo*:

Também nos sistemas de compressão do mundo podem por vezes ver-se contracções e relaxamentos como os visíveis no vulgar músculo de um mamífero. Como é sabido, a contracção visa quase sempre a acção - o ataque e a defesa - e quando, pelo contrário, o músculo relaxa, é porque de nada tem medo, o meio que o envolve não o inquieta e por isso, no limite, pode até adormecer. Como rápido estudo da fisiologia corporal mostra, relaxamentos sucessivos, sem tensões nem contracções intervaladas, provocam uma lenta, mas inequívoca, decadência dos tecidos.

Sem a presença visível de adversários, os músculos preparam, meticulosamente, a própria derrota.

Pode-se dizer que o caso do homem visto por Levi era o exato oposto do relaxamento, embora se reconheça igualmente em sua reação muscular contraída os contornos de uma derrota diante das forças de morte.

A metáfora animal¹⁸ se presta a ambas as imagens, que dialogam a partir da imagem do animal doméstico ou do animal silvestre, o rato. No momento pós-libertação, poderia havia outras opções para o homem acuado além do silêncio. Mas eram, de fato, muitas as opções? Quantos teriam a possibilidade de engatar um eloquente relato, como Levi? (Vale dizer, Levi o fez por escrito, embora o sobrevivente-autor tenha também demonstrado eloquência em entrevistas orais e em visitas a escolas e instituições ao longo da vida). De todo modo, os gritos de rato, a dor sonora dos corpos

¹⁵ LEVI, 2010, p. 17, (grifo meu).

¹⁶ O “fechamento” do corpo dispara também a ressonância de uma discussão acerca do hermetismo (da linguagem) – em Paul Celan e outros autores – debatida no ensaio “Da escrita Obscura”, de Primo Levi (2016b), “Um filme sem imagens”, de Arthur Nestrovski (2019), entre outros. É como se Celan estivesse, de alguma forma, “se protegendo” por meio do hermetismo.

¹⁷ 2010, p. 52.

¹⁸ Na coletânea *71 contos de Primo Levi* (2005), Maurício Santana Dias, um de seus tradutores, adiciona, à guisa de prefácio, um ensaio intitulado “Primo Levi e o zoológico humano”, mostrando, dentre outros assuntos, um dos expedientes caros ao italiano: o de relacionar comportamentos humanos e animais em seus escritos. Observação semelhante faz Italo Calvino no prefácio de *O ofício alheio*, de Primo Levi.



mais rebaixados pela humanidade de então, como alternativa ao silêncio, já era de notável eloquência. Tais gritos agudos seguem nos atravessando de longe, com sua força fruto da impotência. Não eram gritos de quem pune, nem ainda gritos passíveis de punição; eram simplesmente os gritos possíveis dos silenciados, reflexo involuntário de seus corpos calados, cólera aturdida a fazer arder os ouvidos de Levi e de seu companheiro Charles que, após a assistir à cena horrorizado, vendo de relance que o número da tatuagem denotava origem francesa —notando portanto o homem que gritava agudo como rato era conterrâneo seu —, disse apenas “Bon Dieu, c’est um francês!” e “voltou-se, em silêncio, para o muro”¹⁹. O silêncio de Charles é, em sua sofredora sutileza, matiz adicional na paleta silenciosa: o silêncio dos que verificam e se identificam com a dor dos silenciados e poucas ou nenhuma resposta significativa têm a oferecer.

Assim como os silêncios, os berros incompreensíveis são algo que os humanos podem compartilhar com o universo animal. A imagem bestial do senhorio que maquina e opera suas imposições (como o personagem “mestre alemão” realiza em *Fuga da Morte*, de Paul Celan), faz parte do mesmo universo semântico animalesco do pequeno animal que se esconde, se cala, grunhe e grita. Reações que tangenciam a linguagem, que a modelam para seus específicos ou desumanos fins.

A metáfora animal indica, ainda, a convivência entre graus de intensidade bastante díspares. Se pensarmos nos animais domésticos, rapidamente pode-se perceber uma tendência de poder relativamente clara do humano sobre o animal. Ocorre com frequência uma desproporção no uso deste poder, de forma semelhante à das relações entre humanos onde um dos lados tem seu grau de humanidade reduzido propositalmente pelo outro. A intensidade tem a capacidade de demonstrar, de imediato, esta desproporção. Uma imagem de *A trégua* ironiza este fenômeno e o tratamento usualmente oferecido pelo ‘lado forte’ da força, que se constrói por meio de uma certa incongruência no manejar das intensidades:

Olhou a camisa com atenção, primeiramente à distância de um braço, depois de perto; examinou o colarinho e as costuras com ágeis movimentos símios, e eis que extraiu com o polegar e o indicador um imaginário piolho. Examinou-o com olhos esbugalhados de horror, apoiou-o com delicadeza no chão, traçou ao seu redor um pequeno círculo com giz, caminhou para trás, ergueu com uma única mão o aparelho [barra de ferro com duas rodas presas], que então se tornou leve como um junco, e esmagou o piolho com um golpe seco e preciso²⁰.

¹⁹ LEVI, 2010, p. 18.

²⁰ LEVI, 2010, p.174.



Vale dizer que dentro do sistema físico dos sons que se apresentam à natureza, as associações realizadas pelos ouvidos podem navegar entre espécies, oferecendo características expressivas não apenas a partir do discurso humano. Neste sentido, afirma Levi:

O uso da palavra para comunicar o pensamento, este mecanismo necessário e suficiente para que o homem seja homem, tinha caducado. Era um sinal: para eles, não éramos mais homens; conosco, como com vacas ou mulas, não havia diferença substancial *entre o berro e o murro*. Para que um cavalo corra ou pare (...), não é preciso negociar com ele ou dar-lhe explicações minuciosas; basta um dicionário construído de uma dúzia de signos (...) não importa se *acústicos, táteis ou visuais*²¹.

Por esta razão, Levi relata que, no *Lager* de Mauthausen, segundo o autor Marsalek um campo de maior diversidade linguística do que Auschwitz, “o chicote se chama *der Dolmetscher*, o intérprete: aquele que se fazia compreender por todos”²², mostrando que se pode pensar até mesmo no discurso e nas intensidades ligadas a objetos inanimados.

Para os jovens nazistas, em especial os SS, havia sido martelada a mensagem de que aquele que não compreendia o alemão, aquele que não apresentava os mínimos traços de uma cultura germânica — *leitmotif* por sinal bastante explorado em *O Terceiro Reich*, de Bolaño — era um bárbaro, por definição. Se o prisioneiro “se obstinava em tentar expressar-se em sua língua, ou melhor, em sua não-língua, era preciso fazê-lo calar-se a sopapos e repô-lo em seu lugar (...) porque não era um (...) ser humano”²³.

Sopapo, sinônimo de murro; este, por sua vez, variação do berro. Linguagem intensa, linguagem do corpo que cala o outro. Linguagem acústica, tátil, visual. Como traduzir este submundo linguístico? Como se tornar um intérprete (não um chicote, desta feita) daquilo que Levi tanto se empenhou em imprimir com clareza na folha, a linguagem deteriorada que era poderoso instrumento de destruição? A existência do murro como comunicação levava o prisioneiro a “aceitar o *eclipse da palavra*, (...) sintoma infausto: assinalava a aproximação da indiferença definitiva”²⁴. Em sua persistente recusa a vislumbrar este eclipse, Levi tinha preocupações linguísticas válidas, bem como o desejo supracitado de compreender os membros do povo que eram capazes de criar aquela máquina também linguística de morte.

²¹ 2016a, p. 74, (grifos meus).

²² 2016a, p. 74.

²³ LEVI, 2016a, p.74.

²⁴ LEVI, 2016a, p.74.



Acerca dos gritos, no ensaio “Da escrita obscura”, contido em *O Ofício Alheio*, Levi²⁵ pontua alguns pensamentos que, mais adiante no mesmo ensaio, serviriam também para comentar a poética de Paul Celan:

Devemos compreender aqueles que gritam, desde que haja motivos válidos para fazê-lo: o pranto e o luto, sejam estes contidos ou teatrais, são benéficos quando aliviam a dor. Jacó grita sob o manto ensanguentado de José; em muitas civilizações, o grito no luto é ritual e prescrito. *Mas o grito é um recurso extremo, tão útil para o indivíduo quanto as lágrimas, incoerente e bruto se entendido como linguagem*, pois, por definição, ele não o é: o inarticulado não é articulado, o rumor não é som. Por esse motivo, fico aborrecido com os louvores concedidos a textos que (cito de memória) ‘soam no limite do inefável, do não existente, do *gemido animal*’. Estou cansado das ‘densas massas magnéticas’, de ‘recusas semânticas’ e de velhas inovações. As páginas em branco são brancas, e é melhor chamá-las brancas; se o rei está nu, é honesto dizer que está nu.

O ensaio de Levi se refere primordialmente aos textos escritos (em geral) e a seu conjunto de intenções, os recursos que empregam e, sobretudo, ao potencial de clareza e obscuridade que carregam. Ainda que, neste contexto, Levi não entenda os gritos como linguagem (digna de uso), proponho que eles sejam aproximados a esta ‘categoria’, que os escutemos como linguagem corpórea, uma linguagem como alternativa ao silêncio. Linguagem não apenas em seu sentido humano, ocidental, mas ainda assim uma forma de comunicação válida. Comunicação que teve o poder, por exemplo, de silenciar o francês Charles após sua constatação. Linguagem que parte de um local obscuro, de dor, mas dotada de clareza tremenda e de pouca ambiguidade; linguagem capaz de ofuscar quem testemunha, deixando-lhe ausente de palavras. Linguagem intensa.

Negar que se pode comunicar é falso: “sempre se pode”. Recusar a comunicação é crime; para a comunicação, e especialmente para aquela sua *forma altamente evoluída e nobre que é a linguagem*, somos biologicamente e socialmente predispostos. Todas as raças humanas falam; nenhuma espécie não humana não sabe falar²⁶.

Primo Levi advoga aqui a favor da linguagem humana, forma altamente evoluída, em suas palavras. Por outro lado, muitos outros dizeres, em seus textos, ativam nossos

²⁵ 2016b, p. 58, (grifos meus).

²⁶ LEVI, 2016a, p. 72, (grifo meu).



ouvidos a aspectos supostamente não humanos, segundo aquilo que o próprio autor levanta na leitura contida em “Da escrita obscura”, não dotados de linguagem. O ouvido atento capta dos gritos de rato aos berros alemães, passeia das canções mortíferas aos silêncios. Capta, sem pretensão de entendimento, um balaio de linguagens, não linguagens e incompreensões.

Contrapontos ao silêncio

Quanto a possíveis contrapontos ao silêncio, isto é, seus opostos, os mecanismos de silenciamento, retornamos a *É isto um homem?*, onde Levi²⁷, no capítulo “Iniciação”, diz: “Estou sem sono, ou melhor; meu sono está oculto por um estado de tensão e ansiedade do qual ainda não me libertei; portanto, *falo sem parar*. Tenho perguntas demais a fazer”. Naturalmente, Levi precisava saber sobre a sopa, as colheres, os trabalhos, e fazia perguntas incessantes, cujas respostas eram apenas outras perguntas de Diena, prisioneiro com quem dividia a cama.

Direciono a análise, então, para aquilo que faz calar, para as ações daqueles que exigem ou impõem o silêncio alheio. Neste pequeno episódio da chegada de Primo Levi ao bloco, são os outros detentos que exigem seu silêncio:

De cima, porém, de baixo, de perto, de longe, de todos os cantos do Bloco já escuro, vozes sonolentas e iradas gritam-me: – *Ruhe! Ruhe!* (Silêncio!). / Compreendo que querem que cale a boca, mas essa palavra é nova para mim e, não conhecendo seu significado nem suas implicações, minha ansiedade aumenta. (...) Renuncio, portanto, a fazer mais perguntas, e em breve mergulho num sono amargo e tenso²⁸.

E, assim, logo nas vivências iniciais, o silêncio do prisioneiro vai se instalando, pouco a pouco. Novas perguntas deixariam de ser feitas, estabelecendo como nova regra a névoa de dúvidas (que fazem ressoar o *Warum?*, o “por que” perguntado ao guarda na chegada ao Campo, quando um prisioneiro que mexia singelamente em um caramelo de gelo é punido sem explicação) que acabrunha e acua Levi. Mais uma vez, desumanização, falta de ouvidos, metáfora animal: “Aqui ninguém tem tempo, ninguém tem paciência, *ninguém te dá ouvidos*; nós, os recém-chegados, instintivamente nos juntamos nos cantos contra as paredes, *como um rebanho de ovelhas*, para sentirmos as costas materialmente protegidas”²⁹.

Mais adiante, na mesma página e diante também da falta de tempo, ficamos sabendo que “muitos, *como bichos*, urinam enquanto correm, para poupar tempo, porque dentro

²⁷ 1988, p. 50, (grifo meu).

²⁸ LEVI, 1988, p. 50.

²⁹ LEVI, 1988, p. 51, (grifos meus).



de cinco minutos começa a distribuição do pão”³⁰. As imagens e os sons dos animais vão se afixando à cena, vão preparando nossos sentidos para o mundo não humano de absurdos que vai se colocando. Retomo um trecho da primeira citação:

*A ordem que havia sido pronunciada com voz tranquila de quem sabe que será obedecido, era repetida em voz alta e enfurecida, depois berrada a plenos pulmões, como se faria com um surdo, ou melhor, com um animal doméstico, mais sensível ao tom do que ao conteúdo da mensagem.*³¹

Adentrando especialmente os terrenos da intensidade, o citado “tom”, neste trecho, pode ser traduzido também como volume ou intensidade. Aquilo que caminha da voz tranquila ao berro (digamos, num crescendo entre um *mezzopiano* e um *fortíssimo*, se fôssemos colocar em termos de dinâmica musical) nos permite esta interpretação, decorrência das palavras grifadas. No que habitualmente chamamos de “tom de voz”, certamente a “tonalidade” (de maneira abstrata, não uma tonalidade decorrente do sistema tonal³²) se faz presente, mas a componente da “força”, relativa ao volume do que foi dito, costuma aparecer e é, muitas vezes, o que gera os efeitos de temor e as relações de poder almejadas. Tom de voz e intensidade muitas vezes se referem a um mesmo modo de emissão sonora: emissão que tensiona o ouvinte, indesejada pelo mesmo e, na maior parte das vezes, dotada previamente desta intenção.

A problematização evocada por Levi neste capítulo (“Comunicar”), de *Os afogados e os sobreviventes*, aborda diferentes situações e maneiras de lidar com a “questão do volume”, caminhando, por exemplo, das ordens dos SS supracitadas ao pedido feito pelo escritor a outro prisioneiro, francês, solicitando um curso expresso de alemão, a ser ministrado em voz baixa:

[os franceses] eram nossos intérpretes naturais: traduziam para nós os comandos e as advertências fundamentais da jornada,

³⁰ LEVI, p. 51, (grifo meu).

³¹ LEVI, 2016a, p. 73, (grifo meu).

³² Apenas para situar breve e superficialmente o tonalismo, o modalismo e o atonalismo: “costumo definir por ‘tonal’ uma espécie de sensibilidade – aquela que nos permite prever certa lógica das sonoridades, e dela inferir, mesmo sem texto, que a música concluiu uma ideia, desenvolveu outra ou terminou. Podemos entender essa ‘lógica’ em qualquer das obras de Bach ou de Mozart. Mas minha definição é aproximada, pois muito dessa capacidade de interlocução entre ouvinte e música já está presente no repertório de tradição oral, em comunidades dos cinco continentes, cuja prática chamamos de “modal”. Qualquer raga indiana, por exemplo, serviria para ilustrar essa ressalva. Às sensibilidades tonal e modal, assim, contrapõe-se aquela ‘atonal’, uma invenção da segunda metade do século XIX” (OLIVEIRA, 2020, p.33).



“levantar”, “agrupar”, “em fila para o pão” (...) Por certo não bastava. Supliquei a um deles, um alsaciano, que me desse um curso privado e intensivo, distribuído em *curtas lições ministradas em voz baixa*, entre o momento do toque de recolher e aquele em que cedíamos ao sono; lições que se pagariam com pão, outra moeda não havia. Ele aceitou, e creio que jamais se empregou o pão tão bem³³.

Conta Levi que seu professor lhe ensinou o significado dos berros dos *Kapos* e dos SS, nos fazendo perceber esta outra alternativa à fúria intensa das ordens: o emprego inteligente do volume, a opção por aquilo que destoa do silêncio mas o tangencia. Falar baixo e manter falante. Colocar a linguagem como alimento tão valioso quanto o pouco pão diário. Enquanto os afogados se entregavam à mudez, os sobreviventes contornavam o silêncio para evitar tornar-se *Muselmann*. Pequenos episódios de uso inteligente da língua povoam a prosa de Levi, nos recordando que a atividade comunicativa, na intensidade em que se torna possível, é vital. Em decorrência de tais lições, narra o autor³⁴:

Assim pude observar que o *alemão do Lager*, descarnado, gritado, coalhado de obscenidades e de imprecações, tinha somente um vago parentesco com a linguagem precisa e austera de meus textos de química e com o *alemão melodioso e refinado* das poesias de Heine, que me recitava Clara, uma de minhas companheiras de estudo. (...) O *alemão do Lager* era uma língua própria, (...), ligada ao lugar e ao tempo. Era uma variante, particularmente bárbara, daquilo que um filólogo judeu alemão, Klemperer, tinha batizado como *Lingua Tertii Imperii*, a Língua do Terceiro Reich, inclusive propondo para ela a sigla LTI, em irônica analogia com as muitas outras (NSDAP, SS, SA (...)) caras à Alemanha de então.

Algo semelhante é trazido por Rosana Kohl Bines em seu ensaio “Para ouvir Celan”, que faz referência ao crítico George Steiner:

A língua possui grandes reservas de vida... Até chegar a uma situação limite. Use a língua para conceber, organizar e justificar Belsen; use-a para detalhar as câmaras de gás; use-a para desumanizar o homem durante doze anos de bestialidade calculada. Algo acontecerá com ela. Algo das mentiras e do sadismo penetrará na medula da linguagem³⁵.

³³ 2016a, p. 78, (grifo meu).

³⁴ 2016a, p. 78, (grifos meus e do autor).

³⁵ Steiner *apud* Bines, 2008, p. 234.



Bines comentaria, na sequência, sobre a dificuldade bastante palpável com a língua alemã evocada por Steiner, já que o uso de palavras corriqueiras como *Rampe* poderia facilmente fazer ressoar as rampas de deportação em massa, por exemplo. Conclui, indagando-se, a pesquisadora: “como voltar a escrever uma sentença curta em alemão, sem carregar para dentro dela o ritmo e a intensidade dos gritos de ordem fascistas?”³⁶. Aprofunda-se, assim, um pouco mais sobre a natureza dos berros dos Kapos e SS, despejados na “perpétua babel”, na qual todos berram ordens e ameaças em línguas nunca ouvidas, e aí de quem não entende logo o sentido”³⁷.

À natureza sonora dos gritos, mostro o silêncio como corrente consequência, e o uso inteligente do volume (e do pão) como reação possível. De passagem, vale dizer que, em algumas ocasiões, aos gritos se respondia com outros gritos: manifestações infrequentes, porém existentes. Primo Levi³⁸ narraria um destes episódios no penúltimo capítulo de *É isto um homem?*, “O último”, quando um corajoso condenado brada, durante sua execução pública: “*Kamaraden, ich bin der Letzte!* (Companheiros, eu sou o último!)”. “Em sua brevidade enérgica, o grito soa como um clamor capaz de ‘bater’ no ‘centro vivo da humanidade em cada um de nós’. Mas ninguém reage”³⁹. O breve grito foi, então, novamente seguido de um silêncio:

Eu desejaria poder contar que entre nós, vil rebanho, levantou-se uma voz, um sussurro, um sinal de assentimento. Não, não houve nada. Continuamos de pé, encurvados e cinzentos, cabisbaixos (...). Abriu-se o alçapão, o corpo estrebuchou, atroz; a banda de música recomeçou a tocar e nós (...) desfilamos à frente dos últimos estremecimentos do moribundo⁴⁰.

Como menciona Levi, nem um sussurro surgiu como reação e é para este registro que guio a análise a seguir. A seara dos sussurros apresenta igualmente um rico universo de possibilidades e nos traz ressonâncias de Bolaño. Iremos pensar brevemente em seu sussurro e depois caminhar para seu livro *O Terceiro Reich*, livro póstumo que vibra por simpatia com a supracitada Língua do Terceiro Reich. Ao sussurro.

Sussurros | O Terceiro Reich

‘(Vai ser difícil escrever esta história. ... Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona)’ [Lispector]. Como pode o sussurro ser escrito senão pela criação ficcional, isto é, senão através de um texto que busca imprimir

³⁶ 2008, p. 234.

³⁷ LEVI, 1988, p. 51.

³⁸ 1988, p. 219.

³⁹ BARENGHI, 2015, p. 18

⁴⁰ LEVI, 1988, p. 219.



rítmica e onomato-poeticamente o que está atrás do pensamento (...) ou o que está aquém ou além da linguagem, como as sensações, pulsações, reverberações e timbres?⁴¹

Opto por abrir os ‘trabalhos do sussurro’ com esta observação de Marília Librandi-Rocha. A pesquisadora, que tem um extenso trabalho sobre assuntos sonoros ligados ou não à literatura, comentava, ali, sobre Clarice Lispector, mas sua observação aborda sobretudo este espaço de criação que emerge do sussurro, espaço inserido entre os fatos sonoros. Tal observação é preciosa e dialoga com o comentário de Schneider Carpeggiani⁴² sobre Bolaño na ocasião do lançamento da tradução brasileira de *A literatura nazista na América*:

As camadas de máscaras usadas por Bolaño em seus livros dão conta da indizibilidade de uma verdade típica de quem sofreu um trauma. *É o sussurro do militante que não pode se expor em tempos repressivos*; ainda que eles tenham passado – mas quando é que se pode dizer que um trauma prescreve?

Camadas de máscaras eram parte integrante das criações ficcionais do chileno; constituem parte da matéria de seu sussurro, integram o conjunto de resultados de seu trauma. Buscando não incorrer na armadilha fácil de comparar traumas, adiciono a ressalva de que a natureza e a intensidade dos traumas de Bolaño são muito distintas das dos traumas vividos por Levi, que vivenciou experiências notoriamente mais graves e violentas. Ainda que ambos tivessem vivido a mesma situação, vale dizer, fabricariam seus traumas de maneira díspar. O fato de ambos terem experimentado vivências traumáticas, entretanto, respeitadas as largas diferenças, geram vibrações por simpatia. Levi teve uma curta trajetória de militante antes de ser detido, que nos conta brevemente nas primeiras páginas de *É isto um homem?*, não sem uma boa dose de humor sutil e autodepreciativo:

Fui detido pela milícia fascista no dia 13 de dezembro de 1943. Eu tinha 24 anos, pouco juízo, nenhuma experiência e uma forte propensão, favorecida pelo regime de segregação ao qual as leis contra os judeus haviam me obrigado durante os últimos quatro anos, a viver num mundo só meu, um tanto apartado da realidade, povoado de racionais fantasmas cartesianos, de sinceras amizades masculinas e minguadas amizades femininas. *Cultivava um moderado e abstrato espírito de rebelião*. Não fora fácil, para mim, escolher o caminho da montanha e contribuir para criar o que, na minha opinião e na de alguns

⁴¹ ROCHA, 2015, p. 137.

⁴² 2019, (grifo meu).



amigos pouco mais experientes do que eu, deveria tornar-se um grupo de guerrilheiros ligado ao Movimento ‘Giustizia e Libertà’.⁴³

Tendo pontuado sobre a LTI – Língua do Terceiro Reich, agudamente comentada por Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes*, e tendo passado brevemente pelo sussurro militante de Bolaño e pela vontade militante titubeante de Levi e seu moderado espírito de rebelião narrados de forma bem-humorada, nos conduzimos, para um breve comentário sobre o romance *O Terceiro Reich*, de Bolaño, onde se anunciam também alguns acontecimentos e dizeres de *alta intensidade*, que se tornam a marca do narrador Udo Berger, que narra a história em primeira pessoa por meio de um diário.

Udo é um alemão, jogador de *wargames*—sobre os quais produzia artigos em periódicos especializados— de férias junto a Ingeborg, sua namorada, em um balneário espanhol. Lá, conhecem outro casal de alemães e interagem com funcionários do hotel e habitantes locais de maneira bastante peculiar. Os fatos da narrativa muitas vezes apresentam alta intensidade, mas são narrados em linguagem destoante desta, de maneira mais fria e cotidiana, descompasso cujo efeito estético se mostrará relevante ao longo da obra.

O título do livro é altamente sugestivo e corrobora com a inclinação bolañiana a escrever sob a sombra do pós-guerra, embora a história não se passe no período de 1933 a 1945, os anos de Hitler no poder, mas sim provavelmente nos anos 1980. As temporalidades (de quando a história se passa e as do próprio *Reich* nazista) acabam até se misturando de maneira elegante nos capítulos finais, onde uma partida do *wargame* também intitulado *O Terceiro Reich*, do qual o protagonista é campeão, é narrada e, durante a narração do jogo, vemos as datas das entradas do diário de Udo – do “presente”, por assim dizer – se imiscuírem às dos anos de guerra num vai-e-vem a um só tempo fluido e frenético. Começamos, porém, pelo começo: já na primeira entrada de seu diário, Udo coloca:

Pela janela entra o rumor do mar mesclado com os risos dos últimos noctâmbulos, um ruído que talvez seja o dos garçons recolhendo as mesas do terraço, de vez em quando um carro que circula com lentidão pelo Passeio Marítimo e zumbidos apagados e inidentificáveis que proveem dos outros quartos do hotel⁴⁴.

⁴³ LEVI, 1988, p. 11, (grifo meu).

⁴⁴ Bolaño, 2011, p. 11.



Cabe notar que a opção de início do livro a partir de rumores sonoros⁴⁵, a partir da escuta incerta do autor do diário, dotados da quase sempre presente dúvida bolañiana (“talvez seja o dos garçons”; “zumbidos apagados e *inidentificáveis*”), constitua também uma possível chave de leitura, atenta à dimensão acústica, auditiva, algo perfeitamente cabível em se tratando de um diário, cuja forma, de praxe, narra as sensações e reflexões de seu autor. Udo, em primeira pessoa, é retratado a partir do estereótipo do alemão eficiente, aspecto sempre trazido com uma camada fina de ironia. A maestria de Bolaño em construir narrativas em primeira pessoa a partir de perspectivas tão díspares se confirma novamente em *O Terceiro Reich*.

Pontuo a opção acústica do autor chileno para a abertura da história, embora, neste artigo, não pensaremos a musicalidade/sonoridade de *O Terceiro Reich* como um todo; focaremos na *intensidade*. No que se refere à mesma, tomaremos como exemplo um dos episódios, em que Udo grita, julga e destrata funcionários do hotel, destilando sua linguagem arrogante e despreocupada das relações, ainda que superficiais, que constrói e afeta. A análise da intensidade se constrói, aqui, de forma pendular, ora se aproximando do polo repressor — dos gritos que calam —, ora se aproximando às reações a estes. Deve-se notar, aqui, que, intitular um livro de *O Terceiro Reich* e optar por demonstrar a capacidade da linguagem de tornar-se violenta em situações cotidianas, tem o poder de gerar uma ressonância bastante específica e peculiar com as análises acerca de Levi trazidas até o momento.

“Telefonei e pedi que me trouxessem uma mesa; deixei *bem claro* que devia ter pelo menos um metro e meio de comprimento”⁴⁶. Foi enquanto esperava a mesa que Udo começou a pensar sobre seu próprio diário, o que desencadeou na sequência pensamentos sobre as revistas para as quais colaborava, e sobre seus editores, aos quais se refere com ressentimento. Até que:

Eu me achava imbuído de tais pensamentos quando bateram na porta e apareceu uma camareira, quase uma menina, que *num*

⁴⁵ Na primeira crônica de *O ofício alheio*, “Minha Casa”, a atmosfera é também construída a partir de rumores, sinalizando um compartilhamento do hábito da atenção auditiva a serviço da escrita por Levi e Bolaño: “de manhã, éramos acordados pelos barulhos das carroças que vinham das montanhas: ruídos dos aros de ferro sob os seixos, estalos dos chicotes, vozes dos condutores. Outras vozes familiares vinham da estrada em outras horas do dia: os clamores do vidraceiro, do vendedor de retalhos, do comprador dos ‘cabelos do pente’, (...); ocasionalmente, rumores dos mendigos que tocavam acordeão ou cantavam na estrada, e aos quais lançávamos moedinhas de chocolate” (Levi, 2016b, p.4). Uma diferença digna de nota parece ser que, embora assuma as inexatidões e dúvidas inerentes ao texto literário, Levi não busca com frequência utilizá-las como recurso, como Bolaño faz.

⁴⁶ BOLAÑO, 2011, p. 19, (grifo meu).



alemão imaginário – na realidade a única expressão em alemã foi o advérbio não – balbuciou umas tantas palavras que depois de refletir compreendi que queriam dizer que não havia mesa. Expliquei, em castelhano, que era *absolutamente necessário* que eu tivesse uma mesa, e não uma mesa qualquer, mas uma que medisse um metro e meio de comprimento, no mínimo, ou duas mesas de setenta e cinco centímetros, e que *precisava dela agora*⁴⁷.⁴⁸

Em seguida, a camareira retornou com um homem descrito por Udo como de calças amarrotadas e colarinho sujo, que entrou sem pedir licença nem se apresentar, – sempre que possível, nesta cena, Udo deprecia os funcionários – que lhe sugere que continue com a mesa que já tinha no quarto. Ao que Udo responde, demonstrando que não apenas os gritos estariam a serviço da depreciação alheia: “*Preferi não responder. Ante meu silêncio*, decidi explicar que não podia pôr duas mesas num só quarto”⁴⁹. (O quarto de Udo já tinha uma pequena mesa que não servia a seus propósitos). O funcionário gesticulava tentando se fazer entender, – importante não perder de vista que o acontecimento era dos mais triviais, uma situação passada em um verão, de férias no Mediterrâneo – ao que Udo reagiu:

Já cansado de tanta pantomima, *joguei em cima da cama* tudo o que havia em cima da mesa e *mandei que a levasse* e voltasse com uma que tivesse as características que eu pedia. O homem não fez sinal de se mexer, *parecia assustado*; a menina, ao contrário, *sorriu para mim com simpatia*. Ato contínuo peguei eu mesmo a mesa e a *arrastei para o corredor*. O homem saiu do quarto meneando a cabeça *perplexo*, sem entender o que havia acontecido. Antes de ir embora disse que não ia ser fácil encontrar uma mesa como a que eu queria. *Animeei-o com um sorriso: tudo era possível, se a gente se empenhasse*⁵⁰.

Analisemos por um instante a intensidade da cena e seus desdobramentos. Num primeiro momento, Udo telefona para a recepção e “pede” uma mesa; embora se tratasse de uma solicitação (que poderia ser ou não atendida, dado que o hotel não tem a obrigação de possuir a mesa solicitada), ele deixa “bem claras” as especificações. Quando a funcionária chega, Udo faz questão de deixar evidente em seu diário a inabilidade da mesma com o idioma alemão e demarcar os balbucios que ela faz em sua tentativa (poderia ser dito que ela estava apenas “falando”, mas o balbuciar pode

⁴⁷ BOLAÑO, 2011, p. 22, (grifos meus).

⁴⁸ Vale dizer, de passagem, que o próprio uso de advérbios e grifos são mecanismos de marcação de intensidades. Udo, de todo modo, como logo se verá, vai além.

⁴⁹ BOLAÑO, 2011, p. 22, (grifos meus).

⁵⁰ BOLAÑO, 2011, p. 22-23, (grifos meus).



significar aqui uma crítica de Udo, mais do que uma descrição acurada, como se na incapacidade de dizer as palavras corretamente, ela apenas emitia sons). Udo demarca também seu próprio esforço de compreensão, de reflexão, como se estivesse, de fato, de boa vontade. Em seguida, conta que dissera ser “absolutamente necessário” que *tivesse* (poderia usar a palavra “*recebesse*”, ou que o hotel fornecesse/oferecesse a ele, mas o verbo “*ter*”, indicativo de posse, sutilmente demonstra que tipo de relação Udo quer estabelecer) a mesa e que “precisava dela” imediatamente. Em seguida, critica as vestimentas e modos do funcionário homem que vem ao auxílio da camareira, e diante do esforço explicativo do mesmo, opta pelo *silêncio*. Um silêncio que, aqui, demonstra a arrogância de quem nem se dignaria a responder a tal disparate/falha do hotel; um silêncio composto de matéria diametralmente oposta àquela dos mudos oprimidos. Na sequência, sem paciência, Udo joga as coisas na cama, e “manda” (na primeira ligação, ele pedia, agora, ele ordena) que levem a mesa que já estava no quarto e que trouxessem outra. A camareira sorri – e ele ou não percebe, ou se recusa a perceber (ou ainda, se recusa a descrever em seu diário), – que o riso era nervoso e não de simpatia, como optara por registrar no diário (isto seria confirmado adiante por Frau Else, gerente do hotel, que repreende Udo, dizendo que sua camareira havia ficado assustada). Udo, finalmente, *arrasta* a mesa para o corredor, ante a perplexidade do funcionário, que torna a lhe dizer o quão difícil seria conseguir a nova mesa que pedia. Diante disso, mais um sinal de arrogância, típico daqueles que defendem o discurso da meritocracia, por exemplo: “tudo era possível se a gente se esforçasse”. Um final enigmático, que fez ressoar aqui não somente essa condição do par muitas vezes falacioso esforço/mérito, mas também ressoar os absurdos do genocídio que Levi conta em suas obras; tudo, realmente, pode acontecer, se (um povo) se esforçasse⁵¹. Clichê alemão de esforço, eficiência, conquista; ecos dos absurdos do Terceiro Reich, narrados em *O Terceiro Reich*.

Mordaças tácitas: considerações finais | |

Neste artigo, procurei trazer cenas de Levi e Bolaño 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 poéticas de escuta conectadas a gestos estéticos e políticos dos dois autores. Da ótica micropolítica, foram evocados gestos cotidianos de opressão – como os de Udo Berger, em *O Terceiro Reich* – fazendo soar a humilhação que a linguagem proporciona nas pequenas relações do dia a dia, das férias, com funcionários⁵². Do *Lager*, macropolítica

⁵¹ A *Shoah* muitas vezes nos lembra que praticamente “tudo é realmente possível”. As catástrofes desencadeadas pelo humano calibram, insistentemente, nossa possível incredulidade, frequentemente descartando-a e renovando seus parâmetros.

⁵² Ressoam aqui, os comentários de Kafka sobre a forma como seu pai costumava tratar seus funcionários, chamando-os, inclusive, de “inimigos pagos”, atirando caixas ao



de Estado nazista que também se expressava cotidianamente com peculiar presença, pensamos a humilhação linguística como efetiva contribuinte (talvez peça-chave) da política de morte, como a que se ouve a partir da língua LTI, conforme conta Levi em *Os afogados e os sobreviventes*. Tal humilhação que parte da linguagem — linguagem a serviço das relações de poder —, não se dá necessariamente a partir do uso do volume, embora exemplos de berros, sussurros e silêncios demonstrem a pertinência da escuta de intensidades neste contexto. A desproporção tem mais força, no entanto, quando repetida até o cansaço, até a exaustão, às vezes em nível diário, até mesmo 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.

Assim se compõe a consistência das estratégias opressoras que se desenrolam em atos de subjugação cotidiana das minorias. Tais atos se impõem constantemente sobre estas existências, mas acenam também para outras, aquelas que, mesmo não partilhando das mesmas dores, se permitem escutar atentas a estas, por meio da escolha de não tapar ouvidos, de não virar o rosto. 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.

Tais silenciamentos são mordanças tácitas cuja intensidade, quando pensadas ao longo do tempo, distribuídas pelo elemento da duração, se faz ainda mais marcante, permitindo perdurar a fabricação e a escuta de berros, murros, murmúrios, sussurros; encurtando e cortando respostas; entronizando (como o rei de Calvino) ou eternizando silêncios.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- BARENGHI, Mario. Por que acreditamos em Primo Levi? Tradução de Pedro Spinola Pereira Caldas. *Revista Digital do NIEJ*, Rio de Janeiro, ano 5, n.9, p. 12-24, 2015.
- BINES, Rosana Kohl. Para ouvir Celan. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional, ano 15, nº 28, p.233-239, 2008.

ção de sua loja para que recolhessem, entre outras ações. Pode-se ler sobre em *Carta ao pai*, entre outras obras.



_____. Estrela distante [Coleção Folha: Literatura ibero-americana; v.14]. Tradução de Bernardo Ajzenberg. São Paulo: MEDIAFashion, 2012b.

_____. *O Terceiro Reich*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAGE, John. *Silêncio*. Tradução de Beatriz Bastos e IsmarTirelli Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

CARPEGGIANI, Schneider. Bolaño, A literatura nazista na América e um noturno do Brasil. *Suplemento Pernambuco*. Recife, 3 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2257-bola%C3%B1o,-a-literatura-nazista-na-am%C3%A9rica-e-um-noturno-do-brasil.html>> Acesso em 2 out. 2024.

CARPEGGIANI, S. Q. S. *Bolanianas: memórias e espantos a partir de Estrela Distante*. Recife, 2012. 190 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco.

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

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVI, Primo. *71 contos de Primo Levi*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 3. Ed São Paulo: Paz e Terra, 2016a.

_____. *O ofício alheio: com um ensaio de Italo Calvino*. 1. Ed. Tradução de Silvia Massimini Felix. São Paulo: Editora Unesp, 2016b.

_____. *É isto um homem?*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.

_____. *A trégua*. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.

NESTROVSKI, Arthur. *Notas musicais: do barroco ao jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. *Tudo tem a ver: Literatura e Música*. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2019.

OBICI, Giuliano L. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVEIRA, Leandro. *Falando de música: Oito lições sobre música clássica*. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2020.



ROCHA, M. L. Escritas de ouvido na literatura brasileira. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 19, n. 19, p. 131-148, p. 131-148, 2015.

TABORDA, Tato. *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2021.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre o medo*. Florianópolis: Ed. da UFSC: Ed. da Casa, 2010.

Obras Audiovisuais

GLAZER, J. *Zona de Interesse*. Direção: Jonathan Glazer. Produção: James Wilson e Ewa Puszczyńska. Reino Unido/Polônia: A24, 2023. 105 min. Streaming.

NEMES, L. *Filho de Saul*. Direção: László Nemes. Produção: Films Distribution. [s. l.]: [s. n.], 2015. 107 min.

Enviado em: 30/09/2024

Aprovado em: 30/10/2024