

*É isto um homem?.* Considerações éticas e  
estéticas a partir da obra de Primo Levi  
*If this is a man?.* Ethical and aesthetic considerations from  
the work by Primo Levi

Yasmin Zandomenico<sup>130</sup>

Wilberth Salgueiro<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Graduanda em letras-português pela UFES. E-mail: yzandomenico@gmail.com

<sup>131</sup> Pós-doutor pela USP e professor de literatura brasileira na UFES. E-mail: wilberthcfs@gmail.com

**RESUMO:** Publicada em 1947, a obra *É isto um homem?*, de Primo Levi, sobrevivente do Holocausto, é representativa da experiência concentracionária durante a Segunda Guerra Mundial e da literatura de testemunho. A partir de considerações de Theodor Adorno, Jeanne Marie Gagnebin e Jaime Ginzburg, o presente trabalho analisa a obra de Levi em suas dimensões histórica e literária. Estabelece, também, o diálogo com obras de linguagens artísticas outras cujo denominador comum é a tematização da Shoah.

**Palavras-chave:** *É isto um homem?*; literatura de testemunho; Theodor Adorno.

**ABSTRACT:** Published in 1947, the work *If this is a man*, by Primo Levi, a Holocaust survivor, is representative of the concentration experience during the Second World War and of the testimonial literature. From considerations made by Theodore Adorno, Jeanne Marie Gagnebin and Jaime Ginzburg, this paper analyzes *If this is a man* in its historical and literary dimensions. The study also aims to establish a dialogue with works of other artistic languages that have as the theme the Shoah.

**Keywords:** *If this is a man?*; testimonial literature; Theodor Adorno.

## I

O pensamento ocidental, ao longo do século XX, encontrou-se em estado de calamidade ao declarar falência frente às catástrofes instrumentalizadas pela razão. As barbáries inscritas na Era dos Extremos<sup>132</sup> – expressão de Eric Hobsbawm para caracterizar o hiato entre a Primeira Guerra, em 1914, e a queda da União Soviética, em 1991 – levam ao cabo a suposta condição emancipada pelo conhecimento crítico, que nos foi esboçada pelo Esclarecimento, a fim de uma civilização humanizada pelo saber. Comentam Adorno e Horkheimer que “O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens”, em sua *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 18). Sem dúvida a hecatombe mais ordenada e funesta entre as atrocidades cometidas por um ser humano a outro, a Shoah está na contramão do ideal iluminista e, no entanto, não constitui um evento isolado da modernidade (BAUMAN, 1998). Antes, um produto legítimo da disposição do uso da violência, sob a lucidez racional, enquanto promotora de conflitos – característica da civilização moderna.

O primeiro livro da trilogia “Homo Sacer”, *O poder soberano e a vida nua* (1998), de Giorgio Agamben, esmiúça o sistema político moderno. A partir de um movimento simultâneo de “inclusão exclusiva e de exclusão inclusiva”, o Estado tem por função manter a vida – não permitir a morte – daqueles definidos como portadores de vida qualificada (bios), os incluídos na esfera de direitos e deveres, enquanto os portadores da vida nua (zoê), os excluídos, são imbuídos de uma existência substituível, de uma vida matável, que pode ser aniquilada dentro dos limites institucionais da lei. A zona de exclusão é permanente – apesar de os componentes dela, portadores da vida nua, mudarem de posição, transitando entre as esferas – e assim deve ser para delimitar o lugar dos incluídos: o espaço político. Dessa maneira, Auschwitz não representa mais que uma projeção à última potência do poder soberano do Estado moderno, cujo aparato sistemático de ordenamento social dispõe de controle sobre o corpo e a vida do outro, o súdito – este sob sua jurisdição. Sua inscrição na história da humanidade nos alerta de que essa tendência civilizadora e seu potencial constante não erradicam, pelo contrário, a ameaça de reincidência de eventos-limite semelhantes<sup>133</sup>. Os esforços, tanto intelectuais quanto políticos,

---

<sup>132</sup> Marcada por ações de violência e extermínio, constam em seu histórico: Primeira Guerra Mundial, Revolução Russa, ascensão do nazismo, Guerra Civil Espanhola, Segunda Guerra Mundial, guerras de independência colonial, Guerra Fria, Revolução Chinesa, Revolução Cubana, Guerra do Vietnã e os conflitos provocados pelas ditaduras militares na América Latina nos anos 1960 e 70, além da dissolução da URSS.

<sup>133</sup> Gagnebin faz uma ressalva: “[...] uma repetição, sem dúvida, não idêntica, pois não há repetições desse tipo na história, mas sim uma retomada e uma reedição de mecanismos semelhantes de exclusão, violência e aniquilamento – mecanismos que encontraram na Shoah sua expressão singular e insuportável, mas infelizmente não a única nem necessariamente a última” (GAGNEBIN, 2006, p. 62).

convergem, na contemporaneidade, para a necessidade de desarraigar os componentes de destruição da razão iluminista emancipada – que se transformou em lógica de extermínio e cujo ápice (se é que existem parâmetros para a barbárie) está na Segunda Guerra Mundial.

A proliferação de relatos de sobreviventes dessas catástrofes (representantes e portadores da vida nua) oportuniza o resgate do passado recente, dissipado na evanescente memória coletiva, a fim de alertar sobre os perigos manentes e imprimir ao mundo a experiência desumanizadora dos campos de extermínio. O agrupamento desses textos – produzidos no limiar entre literatura e história, englobados por sua qualidade literária e seu debate sobre exclusão social – se configura em um híbrido gênero, a literatura de testemunho. Referências paradigmáticas do testemunho – ou *Zeugnis*, em alemão – são Paul Celan, sobrevivente romeno, na poesia, e Primo Levi, judeu italiano, na prosa, com seu estreante relato memorialístico *Se questo è un uomo*<sup>134</sup> (“É isto um homem?”) – que retomaremos para análise, adiante. Lembrar, apesar de ser o encontro com as reminiscências pungentes do passado, é gesto comprometido com aqueles consumidos pela vivência concentracionária – as testemunhas integrais, que, usurpadas de sua vida e voz, encontram no sobrevivente a possibilidade de (alguma) enunciação. Escrever, por sua vez, enquanto pode ser força motriz para o recomeço da dilacerada vida regressa de Auschwitz, é a encenação da inconformidade entre lembrar e traduzir a vivência em expressão escrita – isto é, olhar para o seu interior, o não-lugar da linguagem, e exprimir o inenarrável. Sendo assim, por excelência, essas exposições são sempre insuficientes na representação. Jaime Ginzburg afirma que

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. A escrita aqui não é lugar dedicado ao ócio ou ao comportamento lúdico, mas ao contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes. O século XX se estabeleceu como tempo propício para testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e genocídios. Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente. (GINZBURG, 2011, p. 23)

Nesse sentido, em conhecida passagem, Adorno afirma no ensaio “Crítica à cultura e à sociedade”, de 1949: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). A interpretação da frase, por vezes, se mostra equivocada quando lida como uma ostensiva censura

<sup>134</sup> Lançado em 1947, *É isto um homem?* foi traduzido no Brasil por Luigi Del Re e lançado pela Rocco em 1988.

ao exercício poético. Jeanne Marie Gagnebin, no artigo “Após Auschwitz”, retifica a leitura ingênua e afirma que “[...] tal sentença [de Adorno] ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico – isto é, a necessidade da cultura enquanto instância negativa e utópica, contra sua degradação a máquina de entretenimento e esquecimento” (GAGNEBIN, 2006, p. 72). Ou seja, se, no âmago do pensamento emancipado, há estruturas embrionárias de totalitarismo, a produção estética, intelectual, filosófica – sobretudo no pós-guerra – deve incluir, em sua formulação, o comprometimento ético e a responsabilidade moral, como resistência ao aparelho de esquecimento da própria cultura. Adorno volta a discutir a frase e chama atenção para questões relativas à forma: considerando a necessidade de impedir o esquecimento e a repetição de Auschwitz, alerta para o perigo de tornar a catástrofe assimilável através da estilização artística; resistir à barbárie exigiria imprimir na própria forma marcas daquela violência concebida pelo homem, marcas do mal-estar que aquele evento inscreveu na nossa consciência (MARCO, 2007, p. 59).

Primo Levi, na entrevista *Rifarsi una vita* (“Refazer uma vida”) guiada por Lucía Borgia, da emissora italiana Rai em 1982, quando perguntado se a guerra é a morte da arte, responde: “Não. Enquanto a guerra é a morte, a arte é a vida. No fim da *Iliada*, no fim do antigo testamento... [...] Repito: não. Convivem para que exista uma visão humana; uma expressão, pela poesia, das atrocidades, também da guerra”. Na lacuna hesitante de Levi está o conflito (ou conciliação?) entre a visão clássica da arte, cuja expressão mimética preza pelo “belo” e “sublime”, e uma outra modalidade artística, a da dor – historicamente tão presente quanto a outra. Talvez nas reticências de Primo Levi se possa estabelecer um diálogo com o artigo “Arte, dor e *kátharsis*, ou Variações sobre a arte de pintar o grito”, de Márcio Seligmann-Silva:

Como é bem conhecido, na mitologia clássica podemos encontrar representadas todas as paixões, do amor ao ódio, e cenas das mais variadas tonalidades. Assim a *Iliada*, uma das obras fundamentais na nossa literatura e que está na base de inúmeras obras de arte, é toda um retrato da guerra e de seus aspectos tanto heroicos quanto terríficos. Também a tragédia grega é em muitos sentidos uma encenação da dor, em todos os seus graus, da dor física à dor pela perda, pela privação, até à dor da ferida mortal. A arte cristã também é fundamentalmente a arte da representação de Cristo; da história do seu martírio e de sua dor extrema. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 47)

Tanto as considerações de Levi quanto as de Seligmann-Silva apontam para um tópico estético, antes inédito, que se põe agora, no cenário pós-guerra, em evidência: se antes o irrepresentável se guardava na transcendência da beleza sublime, agora se apresenta na dureza do horror expresso

e alojado diante e por trás dos olhos, impossível de ser reproduzido – seja por imagens, seja por palavras. O elemento inefável que subtrai a capacidade de descrição não mais se concentra em algo que ultrapassa a compreensão humana: ele aponta para cinzas, cabelos sem cabeça, dentes arrancados, sangue e excrementos. Agora, ele não mora só num *além* do homem, mas habita também um território indefinível e movediço que pertence ao humano, sim, pois homens sofreram o mal que outros homens lhe impuseram, e que, simultaneamente, delinea uma outra região, escura e ameaçadora, que gangrena o belo país da liberdade e da dignidade humanas. Um “sublime” de lama e de cuspe, um sublime por baixo, sem enlevo nem gozo (GAGNEBIN, 2006, p. 79). Desse modo, ainda com Gagnebin:

Criar em arte – como também em pensamento – “após Auschwitz” significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, tarefa por certo imprescindível mas comum a toda tradição artística desde a poesia épica. Significa também acolher, no próprio movimento da rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras nem conceitos que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos. (GAGNEBIN, 2006, p. 78)

## II

É isto um homem? tem por título e alusão um verso do poema (reproduzido abaixo) localizado na epígrafe do livro, de autoria do próprio Levi. Faz referência tanto ao prisioneiro quanto a seu custódio. Afinal, a desumanização que os deportados viveram, por coação, estava imposta em toda a hierarquia nazista<sup>135</sup>.

Os personagens dessas páginas não são homens. A sua humanidade ficou sufocada, ou eles mesmos a sufocaram, sob a ofensa padecida ou infligida a outros. Os SS maus e brutos, os *Kapos*, os políticos, os criminosos, os “proeminentes” grandes e pequenos, até os *Häftlinge* indiscriminados e escravos, todos os degraus da hierarquia insensata determinada pelos alemães estão, paradoxalmente, juntos numa única desolação. (LEVI, 1998, p. 124)

### É ISTO UM HOMEM?

Vós que vivei tranquilos  
nas vossas casas aquecidas  
vós que encontrais regressando à noite  
comida quente e rostos amigos:  
considerai se isto é um homem

<sup>135</sup> A explicação sobre a origem do título foi praticamente transcrita a partir da resposta de Levi à entrevistadora Lucía Borgia.

quem trabalha na lama  
 quem não conhece a paz  
 quem luta por meio pão  
 quem morre por um sim ou por um não.  
 Considerai se isto é uma mulher,  
 sem cabelos e sem nome  
 sem mais força para recordar  
 vazios os olhos e frio o regaço  
 como uma rã no inverno.

Meditai que isto aconteceu:  
 recomendo-vos estas palavras.  
 Esculpi-as no vosso coração  
 estando em casa andando pela rua,  
 ao deitar-vos e ao levantar-vos;  
 repeti-as aos vossos filhos.

Ou então que desmorone a vossa casa,  
 que a doença vos entreve,  
 que os vossos filhos vos virem a cara<sup>136</sup>.

O relato testemunhal é composto, afora o prefácio e o poema na epígrafe, por 17 capítulos que abarcam desde a detenção pela milícia fascista e o consequente desterro ao campo nos idos de 1944 (“A viagem”) aos dez dias que antecederam a chegada da tropa russa ao fim da guerra (“História de dez dias”), transcorrendo a vida – ou, talvez, a morte em vida – no rigoroso e arbitrário cotidiano do campo.

Chegando ao campo (chamado Buna, por conta da fábrica de borracha de mesmo nome, em Monowitz, perto de Auschwitz), a recepção sobre o portão: ARBEIT MACHT FREI – “o trabalho liberta”. O capítulo dedicado à descrição da chegada e dos procedimentos-padrão no tratamento com os novatos é o segundo, “No fundo”. Aí começa a preparação para a entrada no domínio nazista: o despojamento de todos os pertences: roupas, sapatos, documentos, cabelo, identidade. A partir da nudez, dá-se por iniciado o processo de dessubjetivação; não mais indivíduos, agora são *Häftling*, representantes da mais baixa condição na hierarquia do campo. O rito de passagem é consumado pelo batismo: a nomeação pelo número de identificação (Primo Levi, agora, é 174.517), mais adiante tatuado na pele até a morte – tal qual o ferrete, que marca e identifica o gado. Durante a espera da desconhecida etapa para a efetiva entrada no campo, Levi anuncia:

<sup>136</sup> Tradução de Simonetta Cabrita Neto. Este poema não é a tradução oficial, de Luigi Del Re. Foi selecionado, porém, por ser mais próximo do original, conservando o interlocutor na 2ª pessoa do plural e o tom profético.

Segundo ato. Quatro homens entram bruscamente com pincéis, navalhas e tesouras para tosquia. [...] Fazemos perguntas e mais perguntas; eles simplesmente nos agarram, e num instante estamos barbeados e tosquiados. Com que caras ridículas ficamos sem cabelos! (LEVI, 1988, p. 21, grifos nossos)

Num salto para o 15º capítulo, “Die drei leute vom labor”, há a indagação sobre a estimativa do tempo passado: “quantos meses se passaram desde a nossa entrada no Campo? E desde o dia da prova de Química? E desde a seleção de outubro?” (p. 138). Não mais um simples *Häftling*, a essa altura do relato Levi é um *especialista*, selecionado para trabalhar em um *Kommando* Químico. Isso lhe garante tempo a mais de vida, com a substituição do trabalho braçal pela atividade intelectual e direito a camisa e ceroula novas, além da manutenção do corpo em uma temperatura ambiente, por conta do aquecedor. Antes do anúncio de sua seleção para o cargo, porém, ele está entregue a questionamentos não só sobre o espaço de tempo que o conservou até ali, mas também sobre sua resistência às adversidades do tempo que o espera à frente. Pessimista, se dá um ultimato:

Chega. Acabou-se. É o último ato: começou o inverno e, junto com ele, a nossa última batalha. Já não há mais como duvidar: será a última. Qualquer que seja o instante do dia em que a gente dê ouvidos ao corpo, interrogue seus membros, a resposta é uma só: não aguentaremos. (LEVI, 1988, p. 139, grifos nossos)

Levi recolhe o leitor da absorção do texto ao colocar em evidência o encadeamento dos fatos como atos de uma peça teatral. Há apenas estas duas dispersas incidências da estrutura cênica ao longo do texto, mas elas são sintomáticas na construção semântica da experiência objetiva no campo. Ao nos orientar por “atos”, Levi e demais deportados são personagens que encenam o roteiro de suas próprias vidas, marcadas pelo improvisado até o desfecho trágico. Há uma cesura explícita entre a vivência e o tratamento literário. Tratar-se-ia de uma peça trágica não fosse a certeza de que os fatos são reais – ao fim do prefácio, a nota: “acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação” (LEVI, 1988, p. 8).

Além de todas (e vemos que não são poucas) as circunstâncias inóspitas e antagonicas, a língua também era instrumento inconciliável na convivência entre os ocupantes. Milhares de deportados, vindos de todas as nações da Europa, constituíam o mosaico idiomático da cartografia concentracionária. O idioma oficial, alemão, oprimia os ouvidos, com sua sonoridade agressiva, e a compreensão dos deportados, inaptos na comunicação em língua tão díspar. A adaptação é, porém, necessária: a cada



incompreensão, uma pancada. E as condenações diárias, a se infiltrar no mutante vocabulário: *achstung!* (“atenção”, em alemão), *nstamac!* (“levanta”, em polonês). A experiência, também, da expansão do léxico – pão que também é *brot*, *broit*, *chleb*, *lechem*, *kenyér* – na coexistência caótica. No 7º capítulo, “Um dia bom”, Levi comenta a disparidade entre o dia de sol a iluminar verdes colinas e a cinzenta e opaca fábrica. Esta, grande como uma cidade, que, além dos chefes e técnicos alemães, abriga quarenta mil estrangeiros; onde falam-se quinze ou vinte línguas.

A Torre do Carburato, que se eleva no meio da fábrica e cujo topo raramente se enxerga na bruma, fomos nós que a construímos. Seus tijolos foram chamados *ziegel*, *briques*, *tegula*, *cegli*, *kamenny*, *bricks*, *téglak*, e foi o ódio que os cimentou; o ódio e a discórdia, como a Torre de Babel, e assim a chamamos: Babelturm, Babelturm, e odiamos nela o sonho demente de grandeza dos nossos patrões, seu desprezo de Deus e dos homens, de nós homens.

E, ainda uma vez, hoje, como na antiga lenda, nós todos percebemos (e os mesmos alemães o percebem) que uma maldição – não transcendente e divina, mas imanente e histórica – pende sobre essa insolente estrutura, fundada na confusão das linguagens e erguida a desafiar o céu, como uma blasfêmia de pedra. (LEVI, 1988, p. 73)

Nos limites da língua também há a dificuldade em encontrar a expressão justa no próprio idioma. A linguagem se dobra às condições do corpo que se manifesta; é a busca, no interlúdio entre o ser vivo e o ser humano, da significação.

Realmente, *fressen* não é bem “comer”. “Comer” é comer como gente, sentados à mesa, religiosamente: é *essen*. *Fressen* é comer como bichos, mas o *Kapo* não fala assim por escárnio. Comer assim, de pé, a toda a pressa, prendendo o fôlego, queimando-nos a boca e a garganta, é, realmente, *fressen*; é esta a palavra certa, a que costumamos dizer (LEVI, 1988, p. 76).

Assim como nossa fome não é apenas a sensação de quem deixou de almoçar, nossa maneira de termos frio mereceria uma denominação específica. Dizemos “fome”, dizemos “cansaço”, “medo” e “dor”, dizemos “inverno”, mas trata-se de outras coisas. Aquelas são palavras livres, criadas, usadas por homens livres que viviam, entre alegrias e tristezas, em suas casas. Se os Campos de Extermínio tivessem durado mais tempo, teria nascido uma nova, áspera linguagem, e ela nos faz falta agora para explicar o que significa labutar o dia inteiro no vento, abaixo de zero, vestindo apenas camisa, cuecas, casaco e calças de brim e tendo dentro de si uma fraqueza, fome e a consciência da morte que chega. (LEVI, 1988, p. 126)

Desse modo, na própria matéria descritiva há a constatação da ineficiência da linguagem. A tentativa de representação dos sofrimentos na linguagem comum guarda em seu movimento a própria

ruína. Só com a invenção de um sistema linguístico tão intrincado quanto a experiência que se quer expressar seria possível a completa tradução.

Em relevo em toda a obra está a referência à *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Primo Levi equipara o Inferno de Dante ao seu. O diálogo é já sinalizado ao final do primeiro capítulo (“A viagem”): é chamado de Caronte o soldado que os acompanha e os “gentilmente” saqueia num caminhão em direção ao exílio. Caronte é o barqueiro que, no mundo dos mortos (Hades), faz a travessia dos recém-mortos sob o pagamento de uma moeda – caso contrário, vigerá a pena de vagar pelas margens do rio por cem anos. O título do segundo capítulo, “No fundo”, faz alusão direta ao Inferno de Dante, na medida em que ele se localiza na profundidade; para chegar a ele, é necessária uma viagem ao centro da Terra, passando por seus nove círculos e dez fossos. No 3º parágrafo, Levi confirma:

Isto é o inferno. Hoje, em nossos dias, o inferno deve ser assim: uma sala grande e vazia, e nós, cansados, de pé, diante de uma torneira gotejante mas que não tem água potável, esperando algo certamente terrível, e nada acontece, e continua não acontecendo nada. Como é possível pensar? Não é mais possível; é como se estivéssemos mortos. Alguns sentam no chão. O tempo passa, gota a gota. (LEVI, 1988, p. 20)

Em “Canto de Ulisses”, décimo primeiro capítulo, Primo Levi é convidado por Pikolo, jovem e inteligente funcionário do *Kommando* Químico, a acompanhá-lo no transporte da sopa. Durante o trajeto, Pikolo (ou Jean) manifesta o desejo de aprender italiano, e o canto de Ulisses, na *Divina comédia*, vem à memória de Levi como primeira lição. O empreendimento na tradução simultânea acontece, à medida que as lembranças permitem, do italiano para o francês. Tão logo os versos aparecem, a aula de italiano via poesia<sup>137</sup> se torna um exercício de memória e de lucidez para Levi. Talvez seja mais: um instante de transcendência. “É como se eu também ouvisse isso pela primeira vez: como um toque de alvorada<sup>138</sup>, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou” (LEVI, 1988, p. 116). Ele precisa falar e ser ouvido. Precisa ocupar essa centelha de lugar que não é a violência do campo.

<sup>137</sup> Não por acaso, Dante é lembrado como atividade no idioma italiano. A Comédia foi escrita no dialeto local, o florentino – em oposição ao latim, a língua oficial –, e estabeleceu o dialeto vulgar como o padrão, por conta da sofisticação dos versos e da construção formal da obra. Dante é considerado o pai da língua italiana.

<sup>138</sup> Exceção feita a este excerto, apesar de “alvorada” simbolizar recomeço na figura do dia, ao longo do livro ela é evocada como um lembrete da vida degradante no campo. Acordar a cada dia é a entrada para o pesadelo que dura vinte e quatro horas. “O alvorecer surpreendeu-nos como uma traição; como se o novo dia se aliasse aos homens na determinação de nos destruir.” (LEVI, 1988, p. 14).

Seguro Pikolo, é absolutamente necessário e urgente que escute, que compreenda o que significa esse “*come altrui piacque*”, antes que seja tarde demais: amanhã, ou ele ou eu podemos estar mortos ou não nos rever nunca mais, devo falar-lhe, explicar-lhe o que era a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso, que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui, hoje... (LEVI, 1988, p. 117)

A interlocução com a obra de Dante, o resgate de suas imagens e figuras na composição do próprio Inferno constituem também um expediente estético. A *Divina comédia* é um cânone da literatura ocidental e, ao requisitá-la para sua expressividade, Primo Levi dialoga com a tradição literária. Seu Inferno, ao contrário de escondido em profundidade abissal, se encontra a céu aberto – tão invisibilizado quanto o de Dante.

O gesto de interpretação aqui não consiste em tomar composições artísticas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas tenta “[...] estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada em si mesma como contraditória, aparece na obra de arte. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (ADORNO, 2003, p. 67). Seguindo o rastro de Adorno em procurar, na forma mesma da obra de arte, os indícios do desassossego do sujeito que a produziu, é possível ver em *É isto um homem?* a problematização radical da possibilidade de o “real” ser representado na linguagem: aporia que Primo Levi projeta para além de si, ao relatar uma experiência que viveu em parte, porque não “tocou o fundo”, não “viu a Górgona”.

### III

Em diálogo com outras linguagens artísticas – como o cinema e a música –, é possível evocar obras que, em paralelo à obra de Primo Levi, também tematizam a Shoah. *Nuit et brouillard* (“noite e neblina”), de Alain Resnais, é um filme produzido em 1955 a convite do Comitê da História da Segunda Guerra em comemoração ao segundoº aniversário da libertação dos campos de concentração. Com a concisa duração de 32 minutos, o curta-metragem em formato documentário alterna imagens coloridas e em preto & branco, cromatizando as digressões no tempo: a bucólica paisagem, que abriga triviais construções em ruínas, ao som de distantes ruídos à volta (dos pássaros e de outras ocupações) é assombrada por um rebanho de criaturas (isto são pessoas?) cinzentas, desnutridas, inomináveis: expostas

à nudez, arbitrariamente aviltadas, expressando o vazio por olhos arregalados, caminham em grupo para a “solução final” solitária. Amontoado de sapatos ou de corpos? Há diferença? Do presente ao passado, e vice-versa, as imagens se sobrepõem em indistinta proximidade, num prenúncio de irreversível encadeamento dos fatos: a sempre presente ameaça da repetição, ainda que sob outras máscaras (com efeito, Resnais, em entrevistas, declarou que *Noite e neblina* consiste, também, em sutil condenação à invasão da Argélia pela França, à época de sua produção). A narração sóbria do delicado texto de Jean Cayrol, poeta e sobrevivente do Holocausto, e a musicalidade despreziosa (pairando, sobretudo com a flauta e o piano, sobre aguda e grave) de Hanns Eisler fazem contraponto às fotografias e filmagens degradantes, que provocam um taciturno mal-estar (ou culpa? ou vergonha?) flagrado pelo filme nos pares de olhos esfomeados que nos encaram por trás de arames farpados.

*Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, apesar de ter o país de origem (França) e o gênero (documentário) em comum com *Nuit et brouillard*, possui, no entanto, uma enorme diferença quanto à duração: o filme de Resnais decorre em cerca de 30 minutos; o de Lanzmann, em 9 horas e 23 minutos. Sua dilatada extensão é preenchida por entrevistas de sobreviventes e testemunhas, além de um oficial da SS – que expõe detalhes do funcionamento das câmaras de gás –, ao longo de visitas pela Polônia e por campos de concentração. O documentário tem seu início em uma idílica floresta atravessada por um rio de águas calmas e pelo canto de um homem, sentado em um barco que segue pela correnteza. O rio é o Narew, em Chelmno, o primeiro campo onde as câmaras de gás foram instaladas; o homem é Simon Srebnik, sobrevivente que, por conta de sua voz melodiosa, era obrigado a cantar para os oficiais alemães. Lanzmann optou por reconstruir os fatos a partir de testemunhos orais, com o auxílio de uma intérprete, que o acompanhou e traduziu as falas do polonês, hebreu e iídiche para o francês. A escolha estética em abrir mão de trilha sonora, de imagens de arquivo e quaisquer outros recursos que não os relatos e as filmagens dos lugares outrora ocupados por campos de concentração traz à tona a questão da irrepresentabilidade da experiência (PELBART, 2000). O documentarista critica, aliás, o filme *Schindler's list*, de Steven Spielberg, por sua recriação das execuções nas câmaras de gás na controversa cena em que um grupo de mulheres, no desalento diante da morte iminente, é surpreendido por água (e não gás) dos chuveiros. Lanzmann o censura: “É algo com o qual não se deve brincar. E Spielberg brinca com isso”<sup>139</sup>.

Como uma de suas primeiras composições para piano preparado – piano no qual peças (como parafusos, moedas etc.) são introduzidas entre as cordas para produzir efeitos sonoros –, *In the*

<sup>139</sup> Disponível em: <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/menteaberta/2011/07/08/claude-lanzmann-fala-de-seu-filme-shoah-e-le-trechos-de-seu-livro-a-lebre-da-patagonia/>>. Acesso em: 11 set. 2015.

*name of Holocaust* (1942), de John Cage, foi criada para uma coreografia de Merce Cunningham. Nesta peça, em especial, foram utilizados parafusos e cordas arrancadas. Numa audição leiga e desarmada de atenção para os pormenores da estrutura musical, a interpretação se orientará pelo instinto sensorial. O humor da composição é introduzido por uma base, com notas graves manifestadas em intervalos – remetendo a um pêndulo –, que é entrecortada por uma melancólica melodia, por sua vez, golpeada por uma estridente nota aguda. A entonação se projeta adiante, com o timbre agudo e a melodia se articulando no teclado: o som assume algo de sacrificial, uma grave sonoridade, e segue adiante, numa previsibilidade desconcertante. A trama de sons tão logo expressa desordem e desconforto, quando as teclas do piano soam estar sendo golpeadas por quem deveria estar tocando-as. A linearidade construída na composição parece perder o sentido com todos os sons confluindo para o mesmo espaço e lugar nenhum, numa interdição do desfrute estético (para os ouvidos “descuidados”?). Nesta inquietação do arranjo mora a representação do Holocausto: onde o som é mais (ponti)agudo e desconcertante, maior é a injúria da memória.

Aquí também, cada qual à sua maneira, há o enlace entre ética e estética, numa expressão artística subjetiva que ressoa, a partir de si, as vozes que não podem se manifestar – neste caso, a dos “muçulmanos”, as testemunhas integrais que se guardam na história através de seu número: tanto de matrícula no ingresso nos campos, quanto nas estatísticas do genocídio. Recordando a máxima maiakovskiana – sem forma revolucionária, não há arte revolucionária –, a memória se inscreve na expressão artística e se apresenta como força de resistência ao esquecimento e à barbárie.

## Referências:

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

\_\_\_\_\_. Palestra sobre lírica e sociedade. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003, p. 65-89.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua: Homo sacer*. Trad. Antonio Guerreiro. Rio de Janeiro: Editora Presença, 1995.

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Trad. Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 2005.
- \_\_\_\_\_. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova – Revista de cultura e política*. São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004.
- PELBART, Peter Pál. Cinema e holocausto. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 171-184.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Dor, terror e *kátharsis*, ou Variações sobre a arte de pintar o grito. In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 45-56. abertura.