

Entre barbárie e cultura -

a ficção de Primo Levi

CAROLINA SIEJA BERTIN (USP)

RESUMO

O problema da ficção após Auschwitz consiste em uma aporia inevitável para uma reflexão sobre a impossibilidade de se articular o real do campo de concentração. O presente artigo tem como objetivo mostrar a importância do papel da literatura na construção de uma dialética entre cultura e barbárie, já bastante recorrente nos testemunhos de Primo Levi. Para isso, analisaremos as intersecções entre o texto “Comunicar” (Afogados e os Sobreviventes – os delitos, os castigos, as penas, as impunidades, 1986) e seu conto “Censura em Bitínia” (Histórias Naturais, 1966).

PALAVRAS-CHAVE

Ficção. Barbárie. Cultura. Testemunho.

ABSTRACT

The problematic that surrounds fiction after Auschwitz is an inevitable question for a reflection on the impossibility of articulating the reality of the concentration camp. This article aims to show the importance of the role of literature in the construction of a dialectic between culture and barbarism, which is already quite recurrent in Primo Levi's testimonies. For this, we will analyze the intersections between the text “Communicate” (The Drowned and the Saved, 1986) and his short story “Censorship in Bithynia” (Natural History, 1966).

KEYWORDS

Fiction. Barbarism. Culture. Testimony

Entre barbárie e cultura -

a ficção de Primo Levi

CAROLINA SIEJA BERTIN¹ (USP)

Após uma de suas visitas a Auschwitz, Didi-Huberman escreve *Cascas* (2017), um conjunto de pequenos ensaios sobre sua perspectiva do então campo de concentração, e agora museu de Estado. Munido de uma série de fotografias tiradas por ele mesmo – desde cascas de árvores, até as ruínas do crematório V –, o autor levanta alguns insights acerca da transformação da memória da *Shoá*, e do lugar ao qual pertence Auschwitz nos dias de hoje: ¹

Este galpão do campo de Auschwitz foi transformado em estande comercial: vende guias, vídeos, livros com depoimentos, obras pedagógicas sobre o sistema concentracionário nazista. Vende até um gibi de segunda categoria, que parece contar a paixão entre uma prisioneira e um guarda do campo. (...) Auschwitz como *Lager*, lugar de barbárie, sem dúvida foi transformado em lugar de cultura, Auschwitz “museu de Estado”, e assim é melhor. A questão toda está em saber de que gênero de cultura esse lugar de barbárie tornou-se o espaço público exemplar. Parece não haver ponto em comum entre uma luta pela vida, pela sobrevivência, no contexto de um “lugar de barbárie” que foi Auschwitz como campo, e um debate sobre as formas culturais de sobrevivência, no contexto de um “lugar de cultura” que é hoje Auschwitz como museu de Estado. Mas há. É que o lugar de barbárie foi possibilitado – uma vez que foi pensado, organizado, sustentado pela energia física e espiritual de todos aqueles que nele trabalharam negando a vida de milhões de pessoas – por determinada cultura: uma cultura antropológica e filosófica (a raça, por exemplo), até mesmo uma cultura estética (o que fez com que dissessem, por exemplo, que uma arte poderia ser “ariana” e outra “degenerada”). A cultura, portanto, não é a cereja do bolo da história; desde sempre é um lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos, por mais “bárbaros” ou “primitivos” que estes sejam. (Didi-Huberman, 2017, pp. 19 – 20)

.....

1. Doutora pela Universidade de São Paulo e pela Universidade de Harvard. Pós-doutorado pela Universidade Estadual de Campinas pelo Departamento de Teoria Literária. Membro do Núcleo Brasileiro de Estudos de Nazismo e Holocausto (NEPAT).

O relato acima vem logo após Didi-Huberman observar as mudanças ocorridas dentro de Auschwitz: placas com proibições tiveram alguns de seus pregos substituídos por modelos mais modernos; anúncios nas línguas polonesa, inglesa e hebraica começam a aparecer de maneira destacada; proibições “familiares” ganham um ar atualizado, com a imagem de um hambúrguer e de um copo grande de refrigerante ao lado do imperativo de ser proibido comer e beber nas imediações; etc. Ao então observar um galpão do campo funcionando como um ponto comercial, Didi-Huberman reflete sobre o modo como tal campo permeia tanto a barbárie quanto a cultura, tornando-se uma espécie de intersecção entre o velho e o moderno, um entremeio que possibilitou a convivência tanto de uma política nazifascista, quanto do campo da cultura.

Uma investigação acerca de qualquer ponto dos regimes ditatoriais já nos leva às mesmas conclusões de Didi-Huberman: qualquer movimento cultural tem em seu âmago a barbárie como elemento fundamental para a sua composição – especialmente após Auschwitz. Em tempos sombrios, Klemperer astutamente já observava que mesmo a língua, um conjunto de símbolos altamente sofisticado, não está imune à forte influência da manipulação nazifascista. Para o autor, “Goebbels foi adulterando o sentido das palavras e injetando na população os conceitos que eram necessários para todos passarem a enxergar a crueldade e a brutalidade nazistas como algo ‘normal’” (Klemperer, 1947).

Na esfera do testemunho, ao lermos os poderosos relatos de Primo Levi, deparamo-nos com a mesma premissa: o que possibilitou que o nazismo se embrenhasse de maneira tão intrínseca na sociedade alemã foi a maneira segundo a qual o regime do Terceiro Reich articulou as relações entre cultura e barbárie. Apesar de tal ideia permear grande parte do trabalho do escritor italiano, o capítulo intitulado “Comunicar”, de *Os Afogados e os Sobreviventes – os delitos, os castigos, as penas, as impunidades* (1986) dialoga com essa questão de maneira bastante paradigmática, trazendo a língua do *Lager* como ponto focal nesse processo de dominação.

Em seu ensaio, Levi nos introduz um paradoxo: se, por um lado, a língua alemã se revestiu dos modos burocráticos do Terceiro Reich de maneira a evitar qualquer termo que evidenciasse o assassinato das vítimas do genocídio (haja vista a própria escolha do termo “Solução Final” em detrimento de “extermínio em massa”), por outro, proporcionava aos recém-chegados dos campos de concentração um ritual imediato de de-subjetivação por meio da própria língua:

Vem-se à memória um episódio eloquente. No local de trabalho, o *Kapo* novato de uma brigada, constituída prevalentemente de italianos, franceses e gregos, não havia percebido que às suas costas se aproximara um dos mais temíveis vigilantes SS. Voltou de uma só vez, perfilou-se desconcertado e enunciou a *Meldung* – informação prescrita: “Comando 83, quarenta e dois homens”. Em sua perturbação, dissera exatamente *zweiundvierzig Mann*, “homens”. O soldado o corrigiu em tom severo e paterno: não se diz assim, diz-se *zweiundvierzig Häftling*, quarenta e dois prisioneiros. Era um *Kapo* jovem e, portanto,

merecedor de perdão, mas devia apreender o ofício, as conveniências sociais e as distâncias hierárquicas (Levi, 1986, pp. 80-81)

O episódio acima, apesar de curto, é bastante ilustrativo da ideia de Levi, uma vez que expõe diversas facetas da realidade linguística concentracionária; a primeira delas: há uma linguagem específica dentro de Auschwitz, que não apenas é tida como oficial, mas também como a correta. Diante disso, há uma seleção de termos adequados que deveriam ser usados para se referir aos homens prisioneiros de campos de concentração – ao invés de *Mann*, seriam usados *Häftling*, *Figuren*, ou até mesmo *Muselmann* (para aqueles que já se resignaram à morte, devido à fome e ao cansaço extremos).

A língua em Auschwitz adquirira uma variante própria e inunda o recém-chegado de maneira que, se não há próximo a ele um colega que fala sua língua materna, esta se esvai rapidamente. Carente de informações, o prisioneiro agora experimenta um outro vazio, para além da fome: o da comunicação. Por conta disso, qualquer migalha linguística, mesmo que com som estrangeiro, impregnava-se nas memórias “como sobre uma fita magnética vazia em branco” (Levi, 1986, p. 82), acompanhando o sujeito mesmo anos depois de sua liberação.

A respeito disso, Levi conta um episódio que teve com seu tradutor alemão de *É Isto um Homem?* (1947) sobre um desses restos linguísticos que permaneceram em suas recordações: em um capítulo, o autor relembra da frase que um judeu francês de origem polonesa dizia a um húngaro: “*Langsam, du bloder Einer, langsam, verstanden?*”, cuja tradução literal seria “Devagar, tu, estúpido um, devagar, entendido?”. Apesar da estranheza, Levi se recordava exatamente assim da sentença, ao que o tradutor argumentou que tal frase não faria sentido na língua alemã, e que, portanto, talvez não houvesse sido proferida dessa maneira. Anos mais tarde, perto de escrever suas memórias finais, Levi encontrou em um livro de história sobre o iídiche a expressão exata que havia ouvido “Estúpido tu um!”, concluindo que sua memória mecânica de fato funcionara corretamente (Levi, 1986, p. 88).

Nas últimas páginas do ensaio, Levi se dedica a observar a língua do *Lager* no que tange à sua diferenciação do alemão. Apesar da língua alemã desde sempre ter demonstrado uma aversão às palavras não-germânicas, foi a partir do crescimento do nazi fascismo que até a qualidade dos vocábulos foi alterada: o termo *Fanatisch*, por exemplo, foi modificado de negativo para positivo; o termo *Volkisch* (“nacional”, “popular”) passou a ser onipresente (*Idem*, p. 85).

Por trás de tais transformações, escondia-se o real plano de aniquilação das vítimas dos campos. Matá-las não era mais suficiente; era preciso que se transformassem no inumano ditado pela ideologia nazifascista, nos seres bárbaros que possuíam uma não-língua, e que, por se configurarem como inimigos de um Estado Puro, era permitido que contra eles fosse usada qualquer tipo de violência. A língua do *Lager* – *Lagerjargon* – deveria incutir em sua semântica tal agressividade, nem que para isso precisasse se deformar:

Assim, pude observar que o alemão do *Lager*, descarnado, gritado, coalhado de obscenidades e de imprecizações, 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. (Levi, 1987, p. 84)

O *Lagerjargon* consiste, então, basicamente em palavras gritadas, em interjeições, pronunciadas mecanicamente como se fossem dirigidas a animais domésticos, sem finalidade de comunicação. O significante da ordem era o que chegava aos ouvidos do prisioneiro, sem que ele pudesse determinar quais eram seus significados; era preciso lidar com palavras ocas. O que permanece na memória do sujeito é denominado por Levi de “amplo mosaico”, que consiste em migalhas de pedaços de experiência que formam uma imagem entrecortada da realidade.

Como consequência de sua experiência, Levi articula também em sua literatura de cunho ficcional a violência, o trauma e seus efeitos na maneira segundo a qual o simbólico se apresenta. Tal qual em seus depoimentos, também em seus contos Levi escreve sobre estes “fragmentos, ou cacos esmagados pela força de ocorrências”, que “nunca chegam a se cristalizar em compreensão ou lembrança” (Nestrovski; Seligmann, 2000, p. 10), mas que nunca cessam de serem ditos.

O caminho ficcional

O texto como base para a sobrevivência do autor já é quase um lugar-comum na história da literatura desde Sherezade, personagem que tem sua vida poupada noite após noite sob a condição de prosseguir contando histórias a um rei. Narrar as experiências de dor e de morte para que a vida tenha algum sentido é apenas uma das muitas complexidades que o testemunho de Levi apresenta. Porém, o foco agora será a outra vertente de sua obra como escritor: a ficção.

A literatura de cunho ficcional foi publicada, em parte, no volume de 71 contos (Levi, 2005), que reúne três livros de Primo Levi: *Histórias Naturais* (*Storie Naturali*, 1966), *Vício de Forma* (*Vizio di Forma*, 1971) e *Lilith* (*Lilit*, 1981). Seu primeiro livro, segundo alguns de seus críticos, chegou a causar considerável estranhamento, já que sua temática, diferentemente da literatura de testemunho, era centrada no realismo fantástico. Porém, mesmo sendo considerada fantasiosa, tal escrita nunca deixou de estar sutilmente relacionada à sua atuação política traduzida por seus testemunhos:

Entrei (inopinadamente) no mundo da escrita com dois livros sobre os campos de concentração; não cabe a mim julgar-lhes o valor, mas eram sem dúvida livros sérios, dedicados a um público sério. Propor a esse mesmo público um volume de contos-entretenimento, de armadilhas morais talvez divertidas, mas distanciadas e frias, não seria o mesmo que praticar uma fraude comercial, como quem vendesse vinho em garrafa de

azeite? São perguntas que me fiz ao escrever e publicar estas “histórias naturais”. Pois bem, eu não as publicaria se não estivesse convencido (não imediatamente, para ser sincero) de que entre o *Lager* e essas invenções existe uma ponte, uma continuidade (Levi *apud* Dias, 2005, pp. 10-11)

Apesar das aparentes diferenças de gênero e temática, Levi ainda reivindicava um vínculo entre seus contos e seus livros testemunhais, ressaltando que, em ambos os casos, a base é o aprisionamento do homem, seja pelo próprio homem, seja pela tecnologia. Para observar de que maneira Levi transforma sua experiência no plano estético ficcional, mergulharemos em “Censura em Bitínia”, do livro *Histórias Naturais* (LEVI, 1966). O conto em si alude a um lugar quase mítico em sua essência, onde acontecimentos parecem distantes no tempo e no espaço, mas, ao mesmo tempo, dialogam com o leitor por meio de uma familiaridade estranha²: Bitínia, na verdade, foi uma província antiga do noroeste da Ásia menor, cuja área abrangia uma grande região fronteira de dois rios imensamente importantes para o comércio local: Danúbio (ao norte) e Eufrates (a sudeste). No conto, sem especificar a temporalidade dos acontecimentos, o leitor passa por toda a narrativa sem saber se a Bitínia de Levi é a mesma península antiga, mas logo é apresentado à imagem de um país cuja vida cultural, apesar de pálida, passa a sofrer fortes represálias da censura.

O texto em si é uma espécie de documento oficial que avalia o papel da censura em Bitínia, bem como os futuros passos dados em direção ao desenvolvimento de tal departamento. Segundo o narrador, após inúmeros problemas, a solução encontrada foi a utilização de animais para a função de censor – mais especificamente, de galinhas, uma vez que o comportamento dos mamíferos se assemelharia muito ao dos seres humanos. A complexa relação entre barbárie e cultura se traduz no conto de Levi por meio de três tópicos essenciais: a figura do narrador como supostamente “neutra”; o cientificismo exacerbado; e a galinha como escolha (in)eficaz. Vejamos como tais questões aparecerão no campo ficcional, e serão articuladas com sua produção testemunhal:

Já aludi em outro lugar à pálida vida cultural deste país, ainda baseada em mecenatismos e entregue ao interesse de pessoas endinheiradas — ou simplesmente a profissionais e artistas, especialistas e técnicos, todos muito bem pagos. Particularmente interessante é a solução que foi proposta, ou melhor, que foi espontaneamente imposta ao problema da censura. No final da década passada, a “necessidade” de censura assistiu, por vários motivos, a um notável crescimento na Bitínia; em poucos anos os escritórios centrais existentes tiveram que dobrar seus organismos, estabelecendo filiais periféricas em todas ou quase todas as capitais de província. (Levi, 1966, p. 40)

.....

2. Semelhante ao conceito freudiano de não-familiar.

O conto, que começa *in media res*, parece ser parte de um relato documental proferido por um narrador que arranca mais indagações que respostas; afinal, a partir de qual voz se origina o texto? O mistério que circunda sua figura é a porta de entrada para o universo nazifascista predominante na estética do texto: não há possibilidade de existência de um Eu individual, mas apenas de uma figura coletiva e massificada, cuja voz adquire tom protocolar. O processo bárbaro de dominação, então, já se mostra na neutralidade do texto.

A verdadeira face do narrador só é possível de ser vista através de pequenas frestas no discurso, como quando coloca a palavra necessidade entre aspas, o que consequentemente abre possibilidades para uma sutil tomada de partido, afinal, a escolha estética coloca em xeque a função da censura da Bitínia, ironizando de certa forma a necessidade de sua existência. Mesmo assim, a fresta que se abre por meio das aspas é apenas um ponto em meio ao mar burocrático, já que o narrador logo retoma sua “postura” oficial de porta-voz.

Posteriormente, encontra-se mais uma brecha, agora, por meio de parênteses: “Esses três episódios, todos eles notórios, foram seguidos de numerosíssimos outros, noticiados de boca em boca, mas oficialmente ignorados porque (obviamente) sua divulgação veio a cair nas malhas da censura” (Levi, 1966, p. 43), quando reafirma a onipresença da censura através do termo *obviamente*, como se travasse um diálogo silencioso com o leitor, deixando implícito o fato de que nada passa despercebido ao sistema ditatorial.

A pouca presença de tais marcas no conto também é indicativa do próprio mecanismo relatado – ou denunciado? – na narrativa: resistir à censura, pelo menos a princípio, deve ser feito de maneira cautelosa, sem que chame muita atenção. O uso do adjetivo “obviamente” salta aos olhos exatamente por se configurar como uma opinião subjetiva, uma ênfase que advém da perspectiva do próprio narrador, sem pertencer ao então discurso oficial. O perigo para a censura está exatamente no fato do sujeito não mais se constituir parte de uma massa do Estado ditatorial, mas sim um complexo de subjetividades, uma vez que há mais espaço para se refletir e, consequentemente, questionar a própria necessidade de censura, como visto anteriormente⁵.

Em seu relato *Imagens, Apesar de Tudo* (2020), Didi-Huberman analisa de maneira bastante detalhista a importância das frestas para a contextualização das fotografias tiradas em Auschwitz quando da incineração dos corpos, ao lado das câmaras de gás. Na análise, o autor atenta para o fato de que, por muitas vezes se deparou com as fotos retocadas para que ficassem esteticamente mais aprazíveis, o que prejudica o entendimento de seu contexto de barbárie: tiradas de maneira clan-

.....

3. Em *A Linguagem Fascista* (PIOVEZANI e GENTILE, 2020), ao analisar os discursos de Mussolini antes e durante a ascensão do Fascismo na Itália, os autores enfatizam o quanto as massas eram criticadas pelo líder, que as considera essenciais apenas no sentido de manter o país funcionando economicamente, para que as minorias pudessem governar.

destina, os então prisioneiros conseguiram, por meio de uma câmera fotográfica contrabandeada, registrar o momento da incineração de corpos. As quatro fotografias originais, além de borradas – por conta da rapidez do fotógrafo desconhecido – ainda evidenciam o caráter secreto da operação:

A captação das imagens exigiu todo um dispositivo coletivo de vigilância. O telhado dos crematórios V foi propositalmente danificado para que alguns membros da equipe fossem enviados pelo SS para o reparar. Lá em cima, David Szmulewaski pôde montar vigia: ele observava aqueles – sobretudo os vigias dos mirantes mais próximos – cuja tarefa consistia precisamente em vigiar o trabalho dos Sonderkommando. Escondida no fundo de um balde, a máquina chegou às mãos de um judeu grego chamado Alex – ainda hoje não identificado: ignora-se seu sobrenome – de turno num nível inferior, diante das fossas de incineração, onde estava posto a trabalhar com os outros membros da equipe. Terrível paradoxo desta câmera escura: para conseguir tirar a máquina do balde, estabilizar o visor, aproximá-lo do seu rosto e tirar uma primeira sequência de imagens, o fotógrafo teve de se esconder na câmara de gás, talvez ainda não completamente esvaziada de suas vítimas. Ele está recolhido no espaço sombrio. O ângulo, a obscuridade onde se encontra, protegem-no. (Didi-Huberman, 2020, p. 24)

Nas fotografias é possível ver bem claramente a fresta da porta da câmara de gás. Isso porque era necessário se esconder na escuridão do espaço recém usado a fim de “arrancar algumas imagens àquele real” (Didi-Huberman, 2020, p. 16) em que os corpos eram incinerados. Similarmente, o narrador do texto encontra, na própria escuridão e barbárie do texto protocolar um buraco por onde se é possível observar uma espécie de subtexto, pequeno, mas com importante significação para a cultura; apesar de tudo, há uma voz individual que tenta se fazer ressoar.

O (pseudo) cientificismo e o humano como descartável

Apesar das brechas abertas no texto, a própria linguagem documental e factual do conto é por si só um símbolo. Por meio dela, é possível perceber a transformação que ocorre com alguns termos linguísticos durante os regimes ditatoriais (como Levi bem exemplifica com os termos *Fanatistisch* e *Volkisch* em seu ensaio). No conto, a linguagem também tem sua semântica alterada de acordo com o contexto em que se dá: enquanto delinea os apontamentos sobre a censura, o narrador traz a própria figura do censor como principal percalço para o funcionamento do trabalho. Isso porque, após algum tempo no ofício, o profissional começa a sofrer os efeitos de suas ações:

[A]curados estudos de medicina do trabalho desenvolvidos na região lançaram luz sobre uma forma específica de deformidade profissional, bastante molesta e aparentemente irreversível, que foi denominada por seu descobridor de “distímia paroxística” ou “morbo

de Gowelius”. Ela se manifesta por um quadro clínico inicialmente vago e mal definido; depois, com o passar dos anos, por vários distúrbios relacionados aos sentidos (diplopia, distúrbios do olfato e da audição, reatividade excessiva a, por exemplo, algumas cores ou sabores); e frequentemente resulta, após remissões e recaídas, em graves anomalias e perversões psíquicas. (Levi, 1966, p. 41)

No parágrafo acima, explode a robotização da espécie humana: a melancolia derivada do ofício de censor passa por uma lupa clínica, sendo eventualmente transformada em sintoma, como se o homem fosse uma máquina que deixasse de funcionar por algum defeito. Dessa forma, o texto sutilmente aponta para uma alteração na própria percepção de normalidade, uma vez que a reposta melancólica (esperada em um contexto ditatorial) é vista como uma alteração estranha de seu corpo, como um “sinal”, como início de uma doença. O uso de termos médicos corrobora para a sensação de que qualquer traço humano deva ser descartado para que a censura possa ocorrer. Sendo assim, ao categorizar em termos médicos a dificuldade encontrada em exercer a violência através da censura, o documento transforma de maneira definitiva o caráter humano em morbidade.

O ápice da mecanização é atingido quando o conto sugere a troca do homem por animais – mais especificamente, por galinhas – para o ofício de censor. Para além da otimização de serviço, a opção pela ausência de homens no trabalho dialoga diretamente com o apagamento da humanização durante a censura, até porque não são todos os animais adequados para o trabalho: por conta de sua sensibilidade e de sua memória incontrolavelmente excessiva, os mamíferos revelam um *esprit de finesse*, “que, para fins de censura, é, sem dúvida pernicioso” (Levi, 1966, pg. 44). O narrador ainda prossegue na conclusão: “as galinhas são capazes de escolhas rápidas e seguras, limitam-se escrupulosamente aos esquemas mentais que lhes são impostos e, haja vista o seu caráter frio e tranquilo e a sua memória evanescente, não são sujeitas a perturbações” (Levi, 1966, pg. 44).

A ironia atinge com isso seu mais alto patamar, uma vez que escancara por meio do absurdo a violência da censura, bem como seu caráter mecânico. As galinhas domésticas seriam ideais, pois, além do baixo custo para mantê-las, ainda tomam decisões rápidas e são capazes de se manter presas a esquemas mentais que lhes são impostos. O texto finaliza então verbalizando e projetando nelas a dinâmica ditatorial que estava submersa no texto: apesar de se constituir em um conto curto – apenas três páginas – durante seu desenrolar, é possível ver de que maneira há cada vez menos espaço para o ser humano no departamento de censura, tanto quantitativa (não há número suficiente de pessoas que deem conta), quanto qualitativamente (o trabalho não pode ser feito de maneira “adequada” quando a violência esmaga o censor). As galinhas se transformam, então, em uma metáfora para a massa não pensante, que executa ordens sem nem sequer questioná-las.

O texto faz com que o leitor sinta a experiência através da estética: aos moldes de um documento oficial de um governo, o narrador nos enterra em um mar de absurdos, que vão desde à medicalização do caráter humano, até a assinatura do pé da galinha ao final, com a marca de aprovação: “Verificado pela censura”. O carimbo com a pata de galinha (paradoxal, no sentido de que, apesar da função de representar uma assinatura e, portanto, uma subjetividade, também representa qualquer galinha) ressoa com o que Levi chamará posteriormente em seus últimos relatos de a zona cinzenta: uma vez dentro do sistema, todos são iguais⁴.

De maneira geral, “Censura em Bitínia” se constitui no entremeio de barbárie e cultura, exatamente por seu caráter duplo: ao mesmo tempo em que a linguagem do texto é formal e culta, há no seu conteúdo o absurdo do apagamento cada vez maior da subjetividade humana, com a substituição do homem por animais.

Cronologicamente, a ficção de Levi é anterior aos seus últimos testemunhos – tão expoentes nos estudos de sua obra. Isso equivale a dizer que alguns dos aspectos levantados em *Os Afogados e os Sobreviventes* apareceram timidamente a princípio em seus contos ficcionais, como a mecanização do trabalho humano e o despojamento da subjetividade no mundo moderno. O fato de que questões tão cruciais à compreensão de uma das maiores atrocidades do século XX passou primeiro pelo “filtro” imagético e literário do autor conversa com a passagem que abre o livro de Didi-Huberman, *Imagens, Apesar de Tudo* (2020):

Para saber é preciso imaginar-se. Devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Não evoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade –, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas *devemos* imaginá-lo, esse imaginável tão pesado. Como uma resposta que se oferece, como uma dúvida contraída para com as palavras e as imagens que alguns deportados arrancaram, para nós, ao pavoroso real da sua experiência. Não invoquemos, portanto, o inimaginável. (Didi-Huberman, 2020, p. 11)

As variadas representações do trauma nos permitem então “ler a ferida” a partir de diversos pontos de vista, que fornecem ao eu mais do que uma mera revivificação do trauma, como também a possibilidade de escolhas ideológicas para a abordagem dos eventos. Isso equivale a dizer que uma das maneiras de lidar com o trauma implica narrá-lo, independentemente da forma que ele assumir. Embora o fracasso em contemplar o passado traumático por completo seja iminente, a narrativa aparece como uma maneira de se recuperar a experiência do sujeito. A literatura, então, torna-se uma forma de expressar memória do evento traumático de qualquer natureza,

.....

4. O termo “zona cinzenta” foi formalmente introduzido pela primeira vez em *Os Afogados e os Sobreviventes – os delitos, os castigos, as penas, as impunidades* (1986). De modo geral, designa um campo onde há um embaralhamento no conjunto de princípios e condutas, uma conjunção entre vítimas e algozes, em que muitas vezes o oprimido se torna o próprio opressor.

inclusive através da linguagem figurada, permitindo-nos um percurso pela barbárie através do simbólico. ●

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Imagens Apesar de Tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

LEVI, P (1966). *71 contos de Primo Levi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____(1986). *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

KLEMPERER, V (1947). *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Trad. Miriam Oelsner. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A história como trauma". In: _____. & NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-97.

.....