

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Filipe Amaral Rocha de Menezes

**NO BESTIÁRIO DOS CAMPOS, A ANIMALIZAÇÃO DO HOMEM:
Primo Levi, Yoram Kaniuk, Art Spiegelman**

Belo Horizonte
2023

Filipe Amaral Rocha de Menezes

**NO BESTIÁRIO DOS CAMPOS, A ANIMALIZAÇÃO DO HOMEM:
Primo Levi, Yoram Kaniuk, Art Spiegelman**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientadora: Prof.^a Dra. Lyslei Nascimento

Belo Horizonte
2023

M543n

Menezes, Filipe Amaral Rocha de.

No bestiário dos campos, a animalização do homem [manuscrito] : Primo Levi, Yoram Kaniuk, Art Spiegelman / Filipe Amaral Rocha de Menezes. – 2023.

1 recurso online (199 f. : il., color.) : pdf.
Orientadora: Lyslei de Souza Nascimento.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 179-199.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Levi, Primo, 1919-1987. – É isto um homem? – Crítica e interpretação – Teses. 2. Kaniuk, Yoram. - Adam, filho do cão – Crítica e interpretação – Teses. 3. Spiegelman, Art, 1948- – Maus – Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura comparada – Italiana, israelense e americana – Teses. 5. Literatura comparada – Israelense, italiana e americana – Teses. 6. Literatura comparada – Americana, italiana e israelense – Teses. 7. Holocausto judeu (1939-1945), e literatura – Teses. 8. Animalização na literatura – Teses. I. Nascimento, Lyslei, 1966-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *No bestiário dos campos, a animalização do homem: Primo Levi, Yoram Kaniuk, Art Spiegelman*, de autoria do Doutorando FILIPE AMARAL ROCHA DE MENEZES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Cristina Maia - CEFET/MG

Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro - UNESP

Prof. Dr. Gerson Luiz Roani - UFV

Belo Horizonte, 30 de janeiro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Gerson Luiz Roani, Usuário Externo**, em 30/01/2023, às 18:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Fernanda de Campos Mauro, Usuária Externa**, em 31/01/2023, às 11:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cristina Maia, Usuário Externo**, em 31/01/2023, às 12:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Professor do Magistério Superior**, em 31/01/2023, às 15:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lyslei de Souza Nascimento, Professora do Magistério Superior**, em 31/01/2023, às 20:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 01/02/2023, às 13:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2034938** e o código CRC **68EE3BF1**.

À minha avó, Marilda.

AGRADECIMENTOS

A toda espiritualidade superior, pela vida, pelas experiências.

Aos meus pais, Cynira e Agenor, e nossa família.

Ao Gabriel, pelo companheirismo.

À professora Lyslei Nascimento, pela orientação, pelas leituras e ensinamentos, pela amizade de todos esses anos.

Aos professores Georg Otte, Julio Jeha e Cláudia Maia, pelas orientações no Exame de Qualificação.

À professora Christiane Stallaert, pela orientação durante a estada na Universidade de Antuérpia, Bélgica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Aos colegas do Departamento de Desenvolvimento de Recursos Humanos da UFMG, por todo o apoio.

Testemunho

*Não, não: eles definitivamente eram
seres humanos: uniformes, botas.
Como explicar? Eles foram criados
à imagem.*

*Eu era uma sombra.
Um criador diferente me fez.*

*E ele em sua misericórdia não deixou nada de mim
que pudesse morrer.*

*E eu fugi para ele, leve rosa, azul,
perdoar – diria mesmo: desculpar-se –
fumaça para fumaça onipotente
sem imagem ou semelhança.*

(Dan Pagis)

Resumo

Nesta tese, pretende-se investigar, na literatura da Shoah, a narrativa da degradação do homem a partir de sua animalização em textos selecionados da obra de Primo Levi, de Yoram Kaniuk e de Art Spiegelman. O sentido metafórico da animalização, que aconteceu na Shoah, retorna nos relatos de Levi em uma retomada de termos e da linguagem desumanizadora dos nazistas, usada em seus textos como forma de resistência e denúncia para caracterizar a condição do prisioneiro, seu comportamento, suas tentativas de sobreviver. Os elementos narrativos dos relatos de sobrevivente de Primo Levi, nos quais retrata a condição animalizada dos homens na Shoah, estariam presentes na literatura e em outras artes, constituindo-se uma estratégia narrativa para o testemunho. Por seu caráter memorialístico, esses testemunhos da animalização do homem constituíram-se em tributo às vítimas e um manifesto contra a intolerância e o discurso de ódio contemporâneos. Tomando os relatos de Levi e sua reflexão em *Os afogados e os sobreviventes*, procurou-se demonstrar como os elementos marcantes da narrativa de testemunho são moldados em *Adam, filho de cão*, de Yoram Kaniuk, com sua personagem Adam Stein, o palhaço-cão tocado pela loucura, e em *Maus*, de Art Spiegelman, no testemunho do traumático do autor-narrador e a experiência de seu pai, Vladek Spiegelman, e, assim, essas obras literárias se inscreveriam como uma estética da animalização do homem na Shoah. Apoiando-se em uma fortuna crítica, procurou-se analisar o *corpus* literário atendendo-se aos seguintes objetivos: delimitar um conceito de animalização na literatura sobre a Shoah; discutir os elementos da animalização do homem em *É isto um homem?*, de Primo Levi; estudar a metamorfose canina do protagonista de *Adam, filho de cão*, de Yoram Kaniuk, e os estereótipos dos personagens e sua caricaturização em *Maus*, de Art Spiegelman; e, por fim, construir uma reflexão crítica sobre a animalização e a degradação humana na literatura de testemunho.

Palavras-Chave: Animalização; Shoah; Primo Levi; Yoram Kaniuk; Art Spiegelman.

Abstract

This dissertation intends to investigate the narrative of the animalization of man in the Holocaust literature in selected texts of Primo Levi, Yoram Kaniuk and Art Spiegelman. The metaphorical sense of animalization that happened in the Shoah returns in Levi's reports in a resumption of terms and the dehumanizing language of the Nazis, used in his texts as a form of resistance and denunciation to characterize the condition of the prisoner, his behavior, his attempts to survive. The narrative elements of Primo Levi's survivor testimonies in which he portrays the animalized condition of men would be present in literature and other arts, constituting a narrative strategy. In addition, due to their memorialistic character, these testimonies of the animalization of man constituted a tribute to the victims and a manifesto against contemporary intolerance and hate speech. Taking Levi's reports and his reflection in *The Drowned and the Saved*, I demonstrate how the striking elements of the testimony narrative are shaped in Yoram Kaniuk's novel *Adam Resurrected*, with his character Adam Stein, the clown-dog touched by madness, and in Art Spiegelman's graphic novel *Maus*, as the testimony of the trauma of the author-narrator and the experience of his father, Vladek Spiegelman. These literary works would be inscribed as an aesthetic of the animalization of man in the Shoah. Relying on a critical fortune, an attempt was made to analyze the literary corpus taking into account the following objectives: to delimit a concept of animalization in the literature on the Shoah; discuss the elements of the animalization of man in *If This Is a Man* of Primo Levi; to study the canine metamorphosis of the protagonist of *Adam Resurrected*, by Yoram Kaniuk and the stereotypes of the characters and their caricaturizing in *Maus*, by Art Spiegelman; and finally, build a critical reflection on animalization and human degradation in testimonial literature.

Keywords: Animalization; Shoah; Primo Levi; Yoram Kaniuk; Art Spiegelman.

Riassunto

Questa tesi intende indagare, nella letteratura della Shoah, la narrativa della degradazione dell'uomo a partire dal suo imbestialimento in dei testi scelti tra le opere di Primo Levi, di Yoram Kaniuk e di Art Spiegelman. Il senso metaforico dell'imbestialimento che successe nella Shoah ritorna nei rapporti di Levi in un recupero di termini e del linguaggio disumanizzante dei nazisti, usati nei suoi testi come forma di resistenza e denuncia per caratterizzare la condizione di prigioniero, il suo comportamento, i suoi tentativi di sopravvivere. Gli elementi narrativi dei rapporti dei sopravvissuti di Primo Levi nei quali raffigura la condizione imbestialita degli uomini nella Shoah sarebbero presenti nella letteratura e in delle altre arti, costituendosi come una strategia narrativa per la testimonianza. Oltre a ciò, per suo carattere memorialistico, queste testimonianze dell'imbestialimento dell'uomo si costituiscono in omaggio alle vittime e in un manifesto contro l'intolleranza e il discorso di odio contemporanei. Prendendo i rapporti di Levi e la sua riflessione in *I sommersi e i salvati*, si volle dimostrare come gli elementi caratteristici della narrativa di testimonianza sono foggiate in *Adamo Risorto*, di Yoram Kaniuk, con il suo personaggio Adam Stein, il clown/cane toccato dalla follia, e in *Maus*, di Art Spiegelman nella testimonianza traumatica dell'autore-narratore e la speranza di suo padre, Vladek Spiegelman, pertanto queste opere letterarie si iscriverebbero come un'estetica dell'imbestialimento dell'uomo nella Shoah. Appoggiandosi in un repertorio critico, si cercò di analizzare il *corpus* letterario raggiungendosi i seguenti scopi: delimitare un concetto di imbestialimento nella letteratura sulla Shoah; discutere gli elementi dell'imbestialimento dell'uomo in *Se questo è un uomo*, di Primo Levi; studiare la metamorfosi canina del protagonista di *Adamo Risorto*, di Yoram Kaniuk, e gli stereotipi dei personaggi e la sua caricaturizzazione in *Maus*, di Art Spiegelman; e infine costruire una riflessione critica sull'imbestialimento e la degradazione umana nella letteratura di testimonianza.

Parole chiave: Imbestialimento; Shoah; Primo Levi; Yoram Kaniuk; Art Spiegelman.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa da primeira edição de <i>Se questo è un uomo</i> , 1947	26
Figura 2 – Gravura 81: <i>Monstro feroz!</i>	27
Figura 3 – Jeff Goldblum como Adam Stein	111
Figura 4 – O protagonista de <i>Magneto: testamento</i> , como prisioneiro, diante de uma pilha de óculos	136
Figura 5 – Página de <i>Mickey au Camp de Gurs</i>	139
Figura 6 – Capas dos volumes 1 e 2 de <i>La bête est mort!</i>	141
Figura 7 – Cenas de desembarque de deportados e fuzilamentos que fazem menção aos judeus, em <i>La bête est morte!</i>	142
Figura 8 – Capa de <i>Maus</i>	145
Figura 9 – Trecho de <i>Maus</i>	150
Figura 10 – Trecho de <i>Maus</i>	151
Figura 11 – Trecho de <i>Maus</i>	153
Figura 12 – Trecho de <i>Maus</i>	153
Figura 13 – Trecho de <i>Maus</i>	154
Figura 14 – Trecho de <i>Maus</i>	162
Figura 15 – Trecho de <i>Maus</i>	163

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

1.1 IMAGENS DO OUTRO – A ANIMALIZAÇÃO DO HOMEM.....	12
1.2 PRIMO LEVI EM PERSPECTIVA.....	20

2 *É ISTO UM HOMEM?* DE PRIMO LEVI: VIOLÊNCIA, INCOMUNICABILIDADE E ANIMALIZAÇÃO

2.1 ANIMALIZAÇÃO E TESTEMUNHO.....	25
2.2 PRIMO LEVI, DO HOMEM AO ANIMAL.....	34
2.3 UM PROCESSO ANIMALIZANTE: <i>É ISTO UM HOMEM?</i>	44

3 HAVERÁ UM RETORNO À HUMANIDADE? O ANIMAL-HOMEM

3.1 AS BASES PARA A ANIMALIZAÇÃO.....	60
3.2 ANIMAL-HOMEM: UM CONCEITO.....	71
3.3 <i>A TRÉGUA</i> : O REENCONTRO COM A HUMANIDADE ESQUECIDA.....	84

4 ANIMALIZAÇÃO E LOUCURA EM *ADAM FILHO DE CÃO*, DE YORAM KANIUK

4.1 O MUNDO CANINO DE YORAM KANIUK.....	95
4.2 LOUCURA E ANIMALIZAÇÃO.....	98
4.3 HUMOR E DELÍRIO: OS DUPLOS DE ADAM STEIN.....	105
4.4 O PALHAÇO E O PURIM NO MANICÔMIO.....	110
4.5 O MENINO-CÃO E O PALHAÇO-CÃO.....	114
4.6 LOUCURA E CÃES NA SHOAH: LEVI E KANIUK.....	121

5 ANIMALIZAÇÃO E TRAUMA EM *MAUS* DE ART SPIEGELMAN

5.1 ART SPIEGELMAN, O ANIMAL-HOMEM SANGRA HISTÓRIA.....	126
5.2 A SHOAH E <i>GRAPHIC NOVEL</i> : A BARBÁRIE EM QUADRINHOS.....	133
5.3 O ANIMAL E A ANIMALIZAÇÃO DO HOMEM EM <i>MAUS</i>	143
5.4 TRAUMA E MEMÓRIA EM <i>MAUS</i> – O TESTEMUNHO DO SOBREVIVENTE.....	155

6 CONCLUSÃO

6.1 O QUE RESTA DA ANIMALIZAÇÃO.....	168
--------------------------------------	-----

REFERÊNCIAS.....	178
------------------	-----

1 INTRODUÇÃO

1.1 IMAGENS DO OUTRO – A ANIMALIZAÇÃO DO HOMEM

Usurários ferozes, sanguessugas dos pobres, envenenadores das águas bebidas pelos cristãos: assim os imaginavam frequentemente os burgueses e o povo miúdo urbano no final da Idade Média. Eles são a própria imagem do “outro”, do estrangeiro incompreensível e obstinado em uma religião, dos comportamentos, de um estilo de vida diferente daqueles da comunidade que os recebe.

(Jean Delumeau)

O medo é uma das forças propulsoras do ódio, conforme demonstra Jean Delumeau (1989) em *História do medo no Ocidente*. Entre os principais sentimentos da experiência humana, o medo é passível de superação, embora, em alguns períodos, o homem esteve mais sensível a esse sentimento, sendo dirigido por ele. Delumeau (1989) apresenta o medo aos judeus, expresso pelo antijudaísmo, que se manifestou de forma mais aberta quando a Igreja, percebendo inimigos por toda parte, sentia-se ameaçada no início da Idade Média (p. 278). O complexo fenômeno do antissemitismo não pode ser explicado, no entanto, apenas pelo fator religioso. Fatores sociais e econômicos foram registrados, pela história, como decisivos e levaram à perseguição aos judeus, contribuindo para criação de lendas e estereótipos como os mencionados em epígrafe: usurários ferozes, sanguessugas dos pobres, envenenadores das águas (p. 279).

De acordo com Delumeau (1989), antes do século XI, quase não se encontra traço no Ocidente de um antijudaísmo popular (p. 280). Pode-se notar, no entanto, desde o início da Era Cristã, elementos que já demonstram certo antissemitismo latente. Em disputas com seguidores da nova fé, o apóstolo Paulo refere-se à vida judaica anterior à conversão como lixo e aos adeptos às leis da Torah como cães e maus obreiros (SHEDD, 1997, p. 1668; MICHAEL, 2008, p. 13). Entre os antigos cristãos, no início da Igreja, essa disputa permanentemente acirrava-se ainda com base nas passagens bíblicas para discriminar os judeus, julgando-os profanos ante o “caráter sacrificial e verdadeiro da missa”, como no Livro de Mateus: “[...] não deis aos cães o que é santo, nem lanceis ante os porcos as vossas pérolas” (SHEDD, 1997, p. 1337; MICHAEL, 2008, p. 20). As referências a uma condição animalizada dos judeus são vistas nesse trecho quando eles são relacionados a cães ou a porcos, em comparações abertamente redutoras.

Segundo Leon Poliakov (1979, p. 15), o antissemitismo estava, assim, presente desde os primeiros séculos do cristianismo. Alguns dos primeiros doutores da Igreja, bem como muitos papas, usavam uma adjetivação pejorativa para acirrar os ânimos contra os judeus, como Efrem da Síria, que atacava os judeus por serem circuncidados, e João Crisóstomo, que afirmava que eram marcados pela circuncisão como bestas, seu estado original canino (MICHAEL, 2008, p. 24). Com a epidemia da Peste Negra (1347-1361), sendo os judeus acusados de a terem causado, as comunidades judaicas passam a sofrer ataques frequentes, perda de direitos, em espirais de violência pela Idade Média, culminando nas expulsões da Europa Ocidental nos séculos XV e XVI (LAQUEUR, 2006, p. 60).

Durante a Idade Média, as demais artes estavam também sob a forte influência da religiosidade cristã, portanto, repetindo padrões em relação ao tratamento dado aos judeus. Destacam-se o exemplo dos bestiários, os tratados ilustrados que surgiram a partir do século XII, compostos de várias interpolações de diferentes textos datados desde o início do período cristão até os séculos XII e XIII (STRICKLAND, 2008, p. 206). Entre feras e animais míticos, com lições moralizantes de um cristianismo místico e fantasioso, os judeus, invariavelmente, figuraram nas páginas dos bestiários como exemplos a não serem seguidos. A imagem dos judeus veiculada nos bestiários contribuiu para o estabelecimento de muitos estereótipos, pois replicava o pensamento religioso antijudaico corrente à época (VAN ARKEL, 2009, p. 415).

No bestiário de Philippe de Thaon, do século XII, os judeus, vistos como uma entidade, o “Judeu”, são apresentados em comparações com animais, como o asno e o pássaro da noite (THAON, 1841, p. 49). Ao asno, pois seriam teimosos e precisariam de alguém para lhes mostrar o caminho certo, e como tolos que são jamais acreditar em Deus, a menos que sejam forçados a tal (THAON, 1841, p. 49). Eles são acusados de apóstatas da fé, por não aceitarem o cristianismo, assim, eles figuram como um pássaro da noite, uma coruja, aquela que “*vole envers*”, voa ao contrário, animal que obstinadamente se recusa a seguir o que seria o curso natural dos eventos, ou seja, a conversão ao cristianismo (THAON, 1841, p. 82).

A representação animalizada dos judeus, desde a Antiguidade, atestaria uma preocupação cristã central com a pureza corporal e a contaminação, em especial, da fé, o que moldaria a natureza das relações cristão-judaicas. Infelizmente, essas ideias lançaram as bases para o antissemitismo como um componente de correntes políticas de diversos estados contemporâneos, com destaque para o estado nacional-socialista alemão e suas políticas eugênicas e antissemitas (MICHAEL, 2008, p. 8). Essas ideias e políticas percebem uma pessoa de determinado grupo como carente de atributos que definem o que é ser humano,

como se configura o homem e, assim, de forma sumária, são não consideradas humanas, são reduzidos à condição de animal ou de coisa (HASLAM, 2014, p. 401).

Segundo Nick Haslam, o ato de desumanizar possui duas dimensões possíveis da negação da humanidade do outro (HASLAM, 2006, p. 401). A primeira, animalesca, refere-se à negação de atributos que seriam exclusivamente humanos, como civilidade, refinamento, cognição superior e sensibilidade moral. Nessa concepção, certas pessoas ou grupos sociais teriam ausência desses atributos, ou seja, elas são percebidas como semelhantes a animais. A segunda dimensão, a mecanicista, refere-se à negação dos traços da natureza humana, como calor interpessoal, receptividade e emocionalidade. Tanto povos estrangeiros, como os descritos por Plínio, quanto os nativos americanos de relatos de viagem que interessam, por exemplo, a Cristóvão Colombo, foram-lhes dispensados tratamentos animalizantes, assim como as agressões descritas contra os judeus (JAHODA, 1999). Pela dimensão animalesca, essas pessoas eram representadas como descontroladas, pouco inteligentes, dirigidas por instintos, brutas – completamente opostas ao padrão desejável de humanidade eurocêntrico (HASLAM, 2006, p. 257).

Embora exista uma grande variedade de grupos e de indivíduos que é alvo dessa percepção, seria mais comum a atribuição de menor humanidade a grupos étnicos específicos, que, em constante atrito com grupos hegemônicos, como uma forma de etnocentrismo, sofrem cotidianamente processos de infra-humanização, ou seja, de negações de sua humanidade, ações que podem ocorrer de forma explícita, sutil e corriqueira (HASLAM, 2014, p. 407). A desumanização envolveria, originalmente, comparações nacionais e étnicas, como as que acontecem em relação a grupos, historicamente, em constante atrito. Grupos étnicos ou racialmente segregados, como asiáticos ou negros, ou baseados em antigas concepções de subgrupos populacionais, definidos por abordagens sociais ou históricas, como imigrantes (HASLAM, 2014, p. 407). No entanto, contemporaneamente, uma expansão do sentido acerca dos “desumanizáveis” pode ser detectada de forma a incluir toda sorte de pessoas marginalizadas, como as de classes sociais consideradas mais baixas, doentes físicos ou mentais, criminosos sexuais e violentos, como assegura Haslam (2014, p. 407-408).

Alguns destes, os deficientes mentais, integram as análises de Giorgio Agamben (2002) em *Homo Sacer* e corresponderiam a “os matáveis”, cujas “vidas nuas” poderiam ser dispostas pelo poder soberano, isto é, vidas que podem ser tiradas por quem exerce o poder e essas mortes não são consideradas homicídio (AGAMBEN, 2002, p. 146). Agamben estuda essa categoria a fim de observar o modo como os nazistas se organizaram para exterminar milhares de pessoas com deficiência, em operação comandada pelo médico e oficial da SS

Karl Brandt, para “[...] a eliminação da vida indigna de ser vivida”, como eles definiam as pessoas com deficiência, em especial, aos doentes mentais incuráveis (AGAMBEN, 2002, p. 147). O estado nazista, assim, vê-se autorizado a dispor da vida dos considerados incapazes e, a partir desses primeiros crimes, contra as pessoas com deficiência, outras categorias da sociedade, grupos humanos definidos como não alinhados à ideologia dos nazistas, também são submetidas a esse aparato legal que permite sua eliminação (AGAMBEN, 2002, p. 155-156). Agamben observa que esse episódio de assassinato em massa, o programa de eutanásia nazista, seria o momento de integração entre a medicina e a política, implicando o deslocamento de quem decide a vida ou a morte para o Estado, e o Terceiro Reich, como era denominado o estado alemão pelos nazistas em seus período de poder, lançou mão desse poder para exterminar seus indesejáveis, seus matáveis (AGAMBEN, 2002, p. 150; 154-156).

A partir de 1933, foram promulgadas leis que visavam “[à] prevenção da descendência hereditariamente doente” do povo alemão, seguindo-se todo um aparato legal, como as leis raciais de Nuremberg, que culminaram com a perseguição e o assassinato de milhões de pessoas. Os nazistas, durante o Terceiro Reich, perseguiram e assassinaram grupos humanos minoritários tradicionalmente vítimas da desumanização pela parcela hegemônica da população. Aos judeus, por serem o maior desses grupos, foi-lhes reservada maior ênfase. Isso pode ser observado desde os primeiros textos da ideologia nazista, quando se apelou por considerá-los suficientemente diferentes do povo alemão, devido a suas “[...] preocupações puramente materiais e interesseiras”, devendo-se tratá-los por estrangeiros (SORLIN, 1974, p. 77).

Para Zygmunt Bauman, o nazismo teria se aproveitado do aparato público para um exercício de engenharia social em grande escala, a partir do avanço científico da época, o que permitiu a dimensão gigantesca desse evento (BAUMAN, 1998, p. 89). Antes, o antissemitismo era nutrido pelo preconceito religioso embutido na tradição cristã. No período do nazismo, houve um esforço para tratá-lo de maneira científica, o que impulsionou a política racial (SORLIN, 1974, p. 89). Bauman resume esse período, pouco anterior ao massacre da população judia:

Bem antes das câmaras de gás, os nazistas tentaram, por ordem de Hitler, exterminar seus próprios compatriotas com deficiências físicas ou mentais recorrendo ao “assassinato de misericórdia” (falsamente chamado de “eutanásia”) e criar uma raça superior através da fertilização de mulheres racialmente superiores por homens racialmente superiores (eugenia). À semelhança dessas tentativas, o assassinio de judeus foi um procedimento de administração racional da sociedade. E um esforço sistemático de colocar a seu serviço a postura, a filosofia e os preceitos da ciência aplicada. (BAUMAN, 1998, p. 94-95).

Assim, amparado pelo esforço sistemático da administração da sociedade, o genocídio dos judeus como uma limpeza do sangue, uma purificação de uma linhagem racialmente superior, completamente alinhada com a ideologia nazista, estaria justificado. A eliminação dos judeus teve respaldo pela ciência, com amplo uso da linguagem envolta em termos biológicos, como lembra Bauman. A linguagem dos discursos de Adolf Hitler “[...] carregada de imagens de doença, infecção, infestação, putrefação, pestilência” e o tratamento dos judeus como bacilos, micróbios, vermes, moscas por Joseph Goebbels e em todo material de propaganda antisemita nazista conformaram essa política de Estado (BAUMAN, 1998, p. 93-94). A animalização, nesse período, passa a ser uma técnica de dominação não somente de uma parcela da população, mas para a destruição de todas essas minorias inconveniente ideologicamente para os nazistas, a fim de alcançar o objetivo do que foi pensado como o “homem ideal”, de “raça pura”, que escondia todo um projeto de dominação política.

Segundo Christiane Stallaert, são inúmeros os casos, na retórica nazista, de definições do outro, dos indesejáveis, judeus em sua maioria, em termos de uma suposta animalidade desses homens, numa ideia de inferioridade derivada de um cientificismo racial (STALLAERT, 2006, p. 17). Esses termos variaram por uma riqueza de fauna, desde os menores seres do reino animal até a classe dos predadores e peças de caça (STALLAERT, 2006, p. 335). Na linguagem da exclusão, a animalização ligada à desumanização do outro se equilibra entre o figurativo e o literal. A retórica nazista que não deixou de insistir na animalidade de seus vários alvos se torna efetiva quando, finalmente, as condições subumanas dos campos de concentração concluíram o processo de animalização do outro, despojando o discurso estigmatizante dos últimos resquícios de sentido metafórico, como afirma Stallaert (2006, p. 336). Pela linguagem, portanto, antes da materialização do poder sobre os corpos das vítimas, a animalização compõe todo um campo semântico animalizante que, na sequência, torna-se ação na perseguição efetiva dos judeus na Shoah, em especial nos campos de concentração, como um experimento máximo de desumanização.¹

Entre as testemunhas desse experimento extremo está o escritor italiano Primo Levi, que relata sua história em *É isto um homem?*, (*Se questo è un uomo*), publicado em 1947 (a versão usada nesta tese é a tradução de 1988). Levi é um dos maiores e mais conhecidos

¹ A Shoah, do hebraico “calamidade” ou “catástrofe”, termo que nomeia a perseguição e o assassinato dos judeus na Europa sob o domínio do III Reich alemão, o período nazista. O termo “Holocausto”, embora consagrado e difundido pela historiografia e cultura em geral tem uma conotação de sacrifício, de imolação em chamas, como se os judeus tivessem se sacrificado em nome de alguma coisa. O termo em hebraico parece mais adequado para denominar o monstruoso evento, para abarcar a universalidade do extermínio.

escritores de testemunho da Shoah. O alcance de sua obra, sua qualidade literária e, especialmente, sua surpreendente inventividade com a forma também o tornam um dos maiores escritores do século XX. Nesse primeiro livro, ao narrar em primeira pessoa suas memórias e reflexões sobre a experiência como prisioneiro em Auschwitz, Levi se utiliza de palavras, termos e expressões animalizantes para se referir aos prisioneiros e ao seu estado dentro do campo. O sentido metafórico da animalização retorna nos relatos de Levi, numa retomada de termos e da linguagem desumanizadora dos nazistas, usada em seus textos como forma de resistência e denúncia para caracterizar a condição do prisioneiro, seu comportamento, suas tentativas de sobreviver.

Primo Levi é, para esta tese, a principal referência literária e crítica sobre a Shoah, e sua obra ilumina a análise e o debate das demais produções com essa temática. Com isso, foi definido um objetivo geral para a tese: estudar, na literatura da Shoah, a narrativa da degradação do homem a partir de sua animalização em textos selecionados da obra de Primo Levi, Yoram Kaniuk e Art Spiegelman. Os elementos narrativos dos relatos de sobrevivente de Primo Levi nos quais retrata a condição animalizada dos homens na Shoah estariam presentes no romance de Kaniuk e na *graphic novel* de Spiegelman, constituindo-se uma estratégia narrativa para a literatura de testemunho. Por seu caráter memorialístico, esses testemunhos da animalização do homem constituem-se como tributo às vítimas e um manifesto contra a intolerância e o discurso de ódio contemporâneos.

Tomando os relatos de Primo Levi e sua reflexão em *Os afogados e os sobreviventes* (2004), pretende-se demonstrar como os elementos marcantes da narrativa de testemunho são moldados no romance *Adam, filho de cão*, de Yoram Kaniuk (2003), em sua personagem Adam Stein, o cão-palhaço tocado pela loucura, e na *graphic novel* *Maus*, de Art Spiegelman (2005), no testemunho traumático do autor-narrador e na experiência de seu pai, Vladek Spiegelman. Essas narrativas que enfocam os aspectos da animalização do homem constituiriam uma das estéticas representacionais da Shoah e de suas consequências, conformando o conjunto das narrativas de testemunho, gênero surgido como reflexo das grandes catástrofes do século XX.

Para alcançar esse objetivo e atestar a hipótese que direciona os caminhos desta tese, procurou-se estruturar a análise do *corpus* literário, auxiliado por sua fortuna crítica: analisar a animalização na literatura sobre a Shoah; estudar a animalização imposta pelos nazistas aos judeus em *É isto um homem?*, de Primo Levi; investigar a caricaturização e os estereótipos dos personagens em animais em *Maus*, de Art Spiegelman; refletir sobre a metamorfose canina do personagem em *Adam, filho de cão*, de Yoram Kaniuk, a fim de

construir uma reflexão crítica sobre a animalização como degradação humana a partir do textos estudados.

Assim, visando cumprir esses objetivos, a tese se organizou em quatro capítulos, além desta Introdução, sendo o primeiro intitulado *É isto um homem?, de Primo Levi: a animalização do homem na Shoah*. Esse capítulo, subdividido em três partes, trará o primeiro olhar sobre o texto de Levi, com destaque ao seu primeiro livro. Na primeira parte, *Animalização e testemunho* serão observados alguns elementos estruturais de *É isto um homem?*, com ênfase na animalização do homem e no testemunho da Shoah. O animal, como metáfora, apresenta-se no livro para se referir à condição deteriorada dos prisioneiros, sendo assim, a desumanização e o testemunho se constituem como as lentes pelas quais esse texto é visto de perto. Em seguida, em *Primo Levi, do homem ao animal*, serão delineados os conceitos de homem e de animal para Levi, bem como o que se entende por animalização em sua literatura. Conceitos do que vem a ser o homem para a filosofia, as ciências naturais e as ciências humanas serão encadeados para contextualizar a definição de Levi em *É isto um homem?* e em outros de seus textos. Na terceira parte, intitulada *Um processo animalizante: É isto um homem?*, será feita uma leitura do texto de Levi, com ênfase nos aspectos da desumanização e da animalização do homem na Shoah.

No capítulo seguinte, intitulado *Haverá retorno à humanidade? O animal-homem*, também dividido em três partes, continuará a leitura do texto de Levi, com suporte de teóricos e estudiosos da Shoah. Na primeira parte, *As bases para a animalização*, serão estabelecidos os conceitos que surgem nesse processo desumanizador, a partir de recortes de vários teóricos, como Tzvetan Todorov, Hannah Arendt, Victor Klemperer, Michel Foucault e Achille Mbembe, e serão analisadas as estratégias e técnicas para que esse intento se realizasse. Em *Animal-Homem: um conceito*, partindo do fundamental ensaio de Levi, *Os afogados e os sobreviventes*, será construída uma discussão desse conceito que embasa a análise dos demais textos da literatura da Shoah. Levi, nesse livro, apresenta a complexidade da condição humana no *Lager* sob alguns aspectos, como a “zona cinzenta”, a vergonha, a incomunicação e a violência inútil, conceitos elaborados pelo autor para dar forma e compreensão a esse fenômeno desumanizador. Na terceira parte, *A trégua: o reencontro com a humanidade esquecida*, a partir do segundo livro de Levi será apresentado e analisado, ressaltando-se os aspectos da desumanização e de um retorno desse processo. Nos dois capítulos seguintes, quando a literatura de Yoram Kaniuk e de Art Spiegelman estará em debate, os elementos constitutivos da literatura de testemunho de Levi, bem como seus conceitos e definições, serão o arcabouço da leitura e análise.

Em *Animalização e loucura em Adam filho de cão de Yoram Kaniuk*, a literatura de testemunho da Shoah estará em cena na leitura desse romance de Kaniuk. A primeira parte, *O mundo canino de Adam Stein*, apresentará o autor e sua literatura, bem como o romance e o contexto no qual se inscreve. Em *Loucura e animalização*, os elementos constitutivos do romance serão postos em análise, e a animalização e a loucura definidas como os alicerces da narrativa que busca problematizar, entre outros assuntos, a condição de degradação que ainda permanece nos sobreviventes. Em *Humor e delírio: os duplos de Adam Stein*, os meandros do romance serão analisados tendo em vista a relação da loucura com o humor e com os delírios do protagonista que possui duplos imaginários que se revezam em sua cabeça. Os vários eus do protagonista representariam a complexidade das testemunhas da Shoah, suas inseguranças, sua necessidade de testemunho. Na quarta parte, *O palhaço e o Purim no manicômio*, será observada outra característica importante do protagonista, sustentada pela ideia do palhaço como um agente da desordem, da subversão, bem como a festa Purim como uma paródia do sofrimento humano. O palhaço como um subversor da ordem, no romance de Kaniuk, parece se comportar como um agente de mudança, de transformação do ódio, da dor e do sofrimento, em alívio e, talvez, de uma possível cura, em transformação dos doentes em sãos. Em *O menino-cão e o palhaço-cão*, serão estudados os diversos elementos que caracterizam o protagonista, como a encenação, a insanidade, a subversão da ordem pelo palhaço e como se reúnem, na interação entre Adam e Uriel, as duas personagens meio homem, meio cão, e como dessa relação pode surgir uma saída do caos da loucura e do trauma, a fim de vencer a incomunicabilidade. Por fim, na última parte, *Primo Levi e Yoram Kaniuk: loucura e cães na Shoah*, alguns textos de Levi serão aproximados ao romance da Kaniuk, a fim de se efetuar uma leitura dos elementos da animalidade como metáforas da condição humana na Shoah.

No capítulo *Animalização e trauma em Maus, de Art Spiegelman*, a literatura de testemunho engloba os contemporâneos romances gráficos, ou *graphic novel*, as histórias em quadrinhos em formato e temática complexos, partindo de *Maus*, obra do cartunista Art Spiegelman. A primeira parte, *Art Spiegelman, o animal-homem sangra história*, apresentará o autor, seu livro e as principais características das histórias quadrinhos no exercício da memória da Shoah e do trauma. Em *A Shoah e graphic novel: a barbárie em quadrinhos*, será elaborado um panorama da produção de quadrinhos e romances gráficos que se debruçam sobre essa temática, estabelecendo-se, com *Maus*, alguns pontos de contato e de distensão. Em seguida, na parte *O animal e a animalização do homem em Maus*, serão efetuadas leituras da reconstrução da degradação do homem por Spiegelman em *Maus*: na linguagem, nos trocadilhos, nos títulos do livro e dos capítulos; a caracterização das personagens, por meio da

metáfora do gato e do rato; a figura do rato como uma metáfora dos judeus; e as quebras dessa metáfora, quando o humano se sobrepõe ao animal. Em *Trauma e memória em Maus – o testemunho do sobrevivente*, os aspectos do testemunho e do trauma serão analisados, com ênfase nos elementos de memória que se encontram em *Maus*, como recordações pessoais, fotografias, relatos. Ao fim, na última parte, *Comunicação e incomunicação: Levi e Spiegelman*, como fechamento do capítulo, o texto de Levi será novamente utilizado para estabelecer pontos de encontro com a obra de Spiegelman, enfatizando-se a ausência da condição da comunicação, um dos aspectos da animalização do homem, e do seu retorno por meio do testemunho do sobrevivente.

À guisa de conclusão da tese, espera-se responder a uma questão que surge desde o início da pesquisa e que buscará no texto de Giorgio Agamben sua inspiração. Em *O que resta de Auschwitz*, o filósofo italiano tenta sintetizar sobre as cinzas desse evento monstruoso o que resultou dele, ao fim de tudo, o testemunho, a memória, o arquivo (AGAMBEN, 2008). Na conclusão, pretende-se responder a uma importante questão para os nossos dias: “o que resta da animalização?”. A partir do testemunho da animalização do homem nessas obras literárias, é possível perceber que, para além da literatura, ainda abundam ações de desumanização do mundo contemporâneo e essas obras literárias seriam como os vaga-lumes, que, em meio à escuridão, indicam lampejos de luz. Sob a metáfora de Georges Didi-Huberman (2011), esses textos atravessados pelos momentos de exceção da humanidade, como a Shoah, restam como uma reflexão da frágil condição do homem destituído e compõem o arquivo de testemunho das catástrofes, um alerta contra a intolerância, o racismo e a discriminação que levam à redução do homem ao estado animal.

1.2 PRIMO LEVI EM PERSPECTIVA

Levi, como nenhum outro sobrevivente, narrou sua experiência na Shoah em sucinta e cortante escrita por um longo período, que se estende desde seu primeiro trabalho, publicado em 1946, até sua morte, em 1987. Nascido em Turim, Itália, em 1919, lá viveu a vida toda, exceto o tempo de prisão em Auschwitz. Ele passou pouco mais de um ano preso pelos nazistas, obrigado a trabalhos forçados, padecendo várias aflições e sofrimentos. A partir dessa experiência, ele construiu uma diversificada obra literária, como ele afirma no prefácio de *Racconti e saggi*, de 1986: “Sou um homem comum de boa memória que caiu em um vórtice, que dele saiu mais por sorte do que por virtude, e que desde então tem uma certa

curiosidade sobre vórtices, grandes e pequenos, metafóricos e materiais.” (LEVI, 2018, p. 913). Sobre esse evento, chamado aqui de “vórtice” por Levi, ele se dedicou como uma testemunha ativa e atuante, tanto literariamente, quanto em militância aberta, em palestras, depoimentos e publicações diversas em periódicos.

Levi credita o testemunho de sua experiência extrema a um desejo que ele já tinha mesmo dentro de Auschwitz. No prefácio de *É isto um homem?*, ele apresenta sua justificativa:

A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior. (LEVI, 1988, p. 8).

Os “outros” a que se refere são o seu público preferencial, aqueles que não foram presos ou que não tiveram envolvimento com os crimes nazistas. A esse público, em certo tom de denúncia, ele elaborou sua experiência em *É isto um homem?*. Como afirma Domenico Scarpa, a obra de Levi procura “[...] observar atentamente uma realidade estranha para entendê-la e depois transcrevê-la a serviço de quem não estava presente.” (SCARPA, 2021, p. 18). Esse é o serviço que ele oferece em sua obra testemunhal: dar seu atestado sobre a monstruosidade de Auschwitz para aqueles que não estavam lá, que não testemunharam. Além do tom de alerta sobre os crimes dos nazistas, que podem vir a acontecer novamente, seu primeiro livro ainda atende a uma necessidade de “liberação interior”, ou seja, ele precisava contar sua história, era urgente.

Seu segundo livro, 1963, *A trégua (La tregua)*, também memorialístico, conta a história de seu retorno a Turim, na Itália, desde sua libertação de Auschwitz (LEVI, 2010). Numa Europa destruída pela Segunda Guerra Mundial, Levi e seus companheiros passam por vários lugares pelo Leste até a União Soviética. Uma espécie de Odisseia, *A trégua* encerra essa viagem cumprindo um longo trajeto de trem de volta a Itália, de volta à vida. Levi ainda escreveu outro livro memorialístico, *A tabela periódica (Il sistema periodico)*, no qual entremeia memórias de sua infância e juventude com episódios acontecidos durante a guerra e sua prisão (LEVI, 1994). Considerado uma autobiografia, livremente estruturado de acordo com os elementos químicos da tabela de Mendeleiev, Levi enfatizou sua experiência como químico de profissão, sendo que, cada capítulo centra-se em um encontro real, fictício ou metafórico, com um elemento em um determinado momento de sua vida.

Levi também foi um grande escritor de ficção na forma do conto. Quando, em 1966, Levi publicou *Histórias naturais (Storie naturali)*, sob o pseudônimo Damiano Malabaila, ele já era um conhecido escritor da literatura de testemunho.² Nesses contos, com suas invenções espirituosas, mas muitas vezes sombrias, está pavimentado o caminho literário de Levi associado às suas memórias e aos relatos de sobrevivência. Levi, com *Histórias naturais*, começou seu trabalho de escritor de ficções curtas, tornando-se um grande mestre nesse estilo de escrita. Publicou outras coletâneas, que expandem ainda mais seu campo de ficcionista: em 1971, *Vício de forma (Vizio di forma)*, e, em 1981, *Lilith (Lilit e altri racconti)* (LEVI, 2005). Postumamente, organizado por Marco Belpoliti, foi publicado em 2000, a coletânea *O último Natal de guerra (L'ultimo Natale di guerra)*, que reúne histórias escritas entre 1977 e 1987, incluindo vários textos de *Racconti e saggi* e seis contos-entrevistas anteriormente publicados na revista *Airone*, um periódico da área de química, chamados de *Zoo immaginario* (LEVI, 2002).

Levi ainda incursionou por outros formatos de texto, como poesia, romance e ensaios, dentre eles o fundamental *Os afogados e os sobreviventes*, publicado em 1986 (LEVI, 2004). Seus dois romances, *A chave estrela (La chiave a stella)*, de 1978, e *Se não agora, quando? (Se non ora, quando?)*, de 1982, são textos ficcionais nos quais Levi procura se distanciar um pouco mais da Shoah (LEVI, 1999; 2009). A escrita do primeiro romance marca uma mudança na vida de Levi: ele se aposenta da profissão de químico e passa a se dedicar integralmente à literatura. Em *A chave estrela*, realiza-se a história de Faussonne, um montador de guindastes, e seu interlocutor, um químico, que se dedica a escrever e cogita se tornar, exclusivamente, escritor. O leitor vai logo reconhecer nesse último, que desempenha também o papel de narrador, um alter ego do próprio autor. Em *Se não agora, quando?*, o romance trata de um bando de *partisans* judeus durante a Segunda Guerra Mundial que vaga pelo leste europeu, em uma espécie de viagem. Embora a Shoah não esteja no foco desses dois livros, outros interesses temáticos recorrentes de Levi são ali encontrados, como a profissão de químico e a guerra.

Na poesia, Levi iniciou anonimamente quando publicou sua primeira coletânea. O pequeno volume, que reúne alguns de seus poemas da década de 1970, tinha capa de papel cartonado, com o texto batido a máquina, e teve tiragem de 300 exemplares. Republicado posteriormente em 1975 com o título de *Osteria de Bremen (L'Osteria di Brema)*, esses poemas são novamente reunidos a outros inéditos sob o título de *Em hora incerta (Ad ora*

² *Histórias naturais, Vício de forma e Lilith* foram publicados no Brasil sob um único volume. LEVI, Primo. 71 contos de Primo Levi. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

incerta), em 1984, num total de 63 poemas autorais e dez traduções (LEVI, 1984). No Brasil, em 2019, uma coletânea de poemas escolhidos de Levi foi traduzida por Maurício Santana Dias e publicada com o título de *Mil sóis* (LEVI, 2019). O embate entre o lembrar e o esquecer é uma constante na obra poética de Levi, principalmente, na inscrição das datas nos poemas. Os textos, todos datados, foram organizados cronologicamente, perfazendo percursos temáticos no tempo. O testemunho da Shoah, a condição de sobrevivente de Levi, é parte da memória neles inscrita. Como ressalta Maurício Santana Dias no prefácio de *Mil sóis*, os poemas que abordam diretamente esse tema estariam organizados, na coletânea, como um “hinário sombrio” composto sobre “[...] a deportação, a desumanização e a necessidade imperiosa de jamais esquecer os horrores vistos e experimentados” (LEVI, 2019, p. 12).

Outro aspecto da obra de Levi se configura no texto ensaístico, nos quais o autor deixa sua marca, opinando sobre uma enorme gama de assuntos, entre eles, a Shoah, dos temas o mais importante. Em suas últimas publicações, está o estudo fundamental da condição humana na Shoah *Os afogados e os sobreviventes (I sommersi e i salvati)*, de 1986, que é um dos textos iluminadores desta tese (LEVI, 2004). Os demais foram coletâneas de contribuições de Levi em diversos meios: em prefácios de livros, seus e de outros autores, a maioria relacionada à Shoah. E, desde 1959, ele iniciou uma longa carreira de comentarista no jornal *La Stampa*, de Turim, quando foi convidado a opinar livremente. Esses textos curtos foram recolhidos por ele em *Ofício alheio (L'altrui mestiere)*, de 1985, e alguns compõem uma parte de *Racconti e Saggi*, de 1986, que também contém contos e outras peças ficcionais (LEVI, 2016). Em 2002, saiu *A assimetria e a vida (L'asimmetria e la vita)*, organizado por Marco Belpoliti, que recolhe contribuições variadas de Levi a jornais e outros periódicos, bem como comentários de livros e traduções (LEVI, 2016).

Os textos de Primo Levi foram também reunidos em coletâneas de obras completas. *Opere complete*, com organização de Marco Belpoliti foi publicado pela Einaudi em sua língua original, em 1997 (LEVI, 2018), e somente em 2015 saiu em inglês *The Complete Works of Primo Levi* organizado e com sua tradução coordenada por Ann Godstein (LEVI, 2015). Os volumes das obras completas buscaram privilegiar sua produção literária e crítica, no entanto, muito material ainda restou fora dessas coletâneas, como entrevistas. Dentre esse material, destaca-se *La ricerca delle radici*, uma variada antologia na qual Levi mapeia alguns textos que considera fundamental (LEVI, 1981). Outra importante publicação, *Assim foi Auschwitz*, em parceria com Leonardo de Benedetti, organizado por Fabio Levi e Domenico Scarpa, constitui-se em um conjunto de textos com gêneros e origens diversas, de teor testemunhal, que cobrem um período de 41 anos, de 1945 a 1986 (LEVI; DE

BENEDETTI, 2015). Por fim, outro material, o das entrevistas, também se mostra como mais um caminho para conhecer o pensamento do autor. Entre elas, destaca-se *Conversazioni e interviste*, organizado por Marco Belpoliti, que reúne entrevistas e conversas de Levi, bem como *Dialogo*, com Tulio Regge, e a longa entrevista para Ferdinando Camon, *Conversazione con Primo Levi* (LEVI, 1994; 1997).

Por fim, é importante mencionar as publicações críticas sobre Primo Levi, que compõem o arcabouço que ampara qualquer análise ou estudo de sua obra. Uma grande quantidade de artigos foi publicada em diversas línguas. Um dos mais destacados é *Primo Levi di fronte e di profilo*, de Marco Belpoliti (2015), que realiza o mapeamento temático da obra de Levi, analisando cada um de seus livros. A fortuna crítica se constitui em uma ampla fonte de informação, discussão e análise da obra de Levi, entre as principais pode-se citar Risa Sodi (1990), Frederic Homer (2001), Stanislaw Pugliese (2004), Robert Gordon (2007), Risa Sodi e Millicent Marcus (2011), e Minna Vuohelainen e Arthur Chapman (2016). No contexto nacional, destacam-se *Primo Levi: a escrita do trauma*, de Lucíola Freitas de Macêdo (2014), produzido a partir de sua tese de doutorado defendida na Universidade Federal de Minas Gerais; *Caleidoscópio Primo Levi*, organizado por Aislan Camargo Maciera e Luciana Massi (2021); *Mundos de Primo Levi*, organizado por Rosana Kohl Bines e Renato Lessa (2022); e o número 30 “Primo Levi” da *Arquivo Maaravi – Revista de Estudos Judaicos da UFMG*, organizado pelas professoras Claudia Maia, Claudia Mauro e Lyslei Nascimento.³ Várias outras referências poderão ser encontradas no corpo do texto ou nas referências, desde artigos, teses, dissertações a matérias de jornais, entretanto, o trabalho bibliográfico deve permanecer constante, pois a produção crítica sobre Levi continua se expandindo.

³ ARQUIVO MAARAVI – Revista de Estudos Judaicos da UFMG, v. 16, n. 30, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3W7j5RC>. Acesso em: 25 set. 2022.

2 É ISTO UM HOMEM? DE PRIMO LEVI: VIOLÊNCIA, INCOMUNICABILIDADE E ANIMALIZAÇÃO

2.1 ANIMALIZAÇÃO E TESTEMUNHO

*Pensem bem se isto é um homem
Que trabalha no meio do barro,
Que não conhece paz,
Que luta por um pedaço de pão,
Que morre por um sim ou por um não.*

(Primo Levi)

Primo Levi publicou seu primeiro livro *Se questo è un uomo (É isto um homem?)* (LEVI, 1988), em 1947, pela casa editora *De Silva*, em Turim, Itália, sua cidade natal. No prefácio, ele expõe sua motivação para a escrita: fornecer um documento de estudo sobre certos aspectos da alma humana (LEVI, 1988, p. 7). O escritor lembra a urgência em revelar o sentimento de perplexidade diante da monstruosidade que foi Auschwitz e a perseguição nazista que foi além dos judeus, mas, a outras minorias que se opunham ao ideário dos perpetradores.⁴ O testemunho de Levi é, portanto, necessário e contemporâneo, uma vez que ecos dessa concepção de mundo ainda subsistem e ameaçam (LEVI, 1988, p. 7).

A primeira edição de *É isto um homem?*, de 2.500 exemplares, foi impressa com uma ilustração de capa digna de nota: a imagem de um homem estirado ao chão, como se estivesse morto, retirada de uma série de ilustrações do pintor espanhol Francisco de Goya (1746-1828). O título, em formato de uma interrogação, demonstra o assombro diante das atrocidades. Essa reprodução aponta, desde o início, para o questionamento e a perplexidade enunciados em todo o livro. A opção pelo uso da exclamação, sem o “se” condicional, como no original em italiano, foi sugerida pelo tradutor Luigi del Ré, em comparação com traduções para outras línguas, como na edição alemã *Ist das ein Mensch?* (MACIERA, 2020, p. 107). Essa opção, no entanto, mantém o assombro do título em italiano, encontrado também no verso do poema que abre o livro, como sua epígrafe. A frase “É isto um homem?” configura-se, assim, como a principal preocupação do escritor sobre a condição humana na

⁴ Auschwitz foi um complexo de campos, localizado na cidade Oświęcim, na Alta Silésia, região invadida pelos alemães no início da Segunda Guerra Mundial, tendo iniciado sua atividade em 1940. Foi a maior estrutura desse tipo construída pelos nazistas e era composto por três campos: Auschwitz I, o principal campo de Auschwitz; Auschwitz II, Birkenau, o campo de extermínio; e Auschwitz III, fábrica Buna, o campo de trabalhos forçados sob responsabilidade da indústria I. G. Farben. A palavra “Auschwitz” tornou-se uma metáfora para a Shoah, e a frase “depois de Auschwitz” passou a significar a grande ruptura histórica provocada pelo assassinato de seis milhões de judeus. Estima-se que um sexto de todos os judeus assassinados pelos nazistas foi morto nesse campo.

Shoah. Levi, em seus relatos, de alguma maneira, responde a essa grande e terrível questão. Para o autor, na falta da humanidade, resta àquele indivíduo a animalidade.

A imagem de Goya na capa da primeira edição de *Se questo è un uomo*, vista a seguir, é uma das várias lâminas da série de gravuras feitas entre 1810 e 1820, conhecidas por *Los desastres de la guerra* (COELHO, 2003). Goya nomeou essa série com um título menos sintético, porém mais explicativo: Consequências fatais da guerra sangrenta da Espanha com Bonaparte e outros caprichos enfáticos.

Figura 1 – Capa da primeira edição de *Se questo è un uomo*, 1947.



Fonte: Primo Levi (1947).

Na série, todas as gravuras estão acompanhadas de comentários ou exclamações e perfazem uma narrativa pictórica que detalha os momentos antes dos horrores da guerra, até seu fim, em descrições imagéticas da morte, da tortura, dos saques, da destruição. O olhar de Goya para a guerra é, pois, contundente, e sua obra retrata, com excelência, os elementos desumanizantes e a violência.

Levi não tratou de Goya, especificamente, em seus textos, mas a palavra “naufrágio” aproxima os dois artistas. De acordo com Jane Joseph e Anthony Rudolf, em referência aos horrores da guerra, Goya teria sido um dos artistas que mais se empenhou na crítica a esses eventos que motivaram a escrita de Levi (JOSEPH; RUDOLF, 2016, p. 240).

Essa palavra que aparece apenas uma vez em *É isto um homem?* pertence ao campo semântico daqueles “submersos” e “afogados”, que são as principais denominações de Levi para aqueles que pereceram na Shoah (LEVI, 1988, p. 88).

O espectador, diante da obra de Goya, percebe que algumas das cenas por ele retratadas lembram, quase premonitoriamente, as imagens dos horrores dos campos de concentração, como a de corpos amontoados, gravura n. 18, intitulada *Enterrar e calar*, ou a de corpos jogados em valas, como a da gravura n. 27, *Caridade*. A última parte da série de gravuras, intitulada *Los caprichos enfáticos*, manifesta o rechaço à repressão violenta iniciada pela restauração da monarquia espanhola. Goya, mesmo tendo aceitado publicamente os acontecimentos, produziu uma obra que criticava as hierarquias eclesiásticas e os ocupantes dos altos cargos civis. Eles foram representados por homens animalizados, híbridos, meio humanos, meio animais, ressaltando, desse modo, por um lado, a degradação desumanizadora imposta pelos poderosos, por outro lado, seu afã violento e destruidor (BLAS, 2019). Nessas imagens, Goya estabelece a ponte entre violência e animalização do homem, sendo ele vítima ou mesmo algoz, quando demonstram seu lado bestial. Na gravura a seguir, por exemplo, destaca-se o apelo dramático da cena representada pelo artista:

Figura 2 – Gravura 81: *Monstro feroz!*



Fonte: Francisco de Goya (1810-1820).

Na imagem, um animal semelhante a um porco, ou javali, vomita corpos humanos, numa alusão ao que seria a guerra: a desumanização do homem, tornado alimento e regurgitado por uma besta fera. A metáfora com animais empregada na figura constitui uma crítica explícita às monstruosidades das guerras e dos genocídios tão comuns tanto a Goya, quanto a Levi. Nessa perspectiva, a inscrição dos animais na obra desses artistas prefigura,

cada um em seu tempo, a violência e a destruição do homem pelo homem, sua degradação física e moral.

A imagem do homem que jaz na capa de Levi, oriunda dos desenhos de Goya, associa-se ao título do livro e estimula o leitor a uma reflexão sobre a redução do humano a outra coisa, considerada menos humana, nesse contexto, animal. Os versos em epígrafe retirados do poema *Shemá*, que abre *É isto um homem?*, iluminam também essa condição e fazem uma contraposição entre a situação dos prisioneiros no *Lager*,⁵ campo de concentração, e os homens livres, fora do ambiente concentracionário:

Vocês que vivem seguros
em suas cálidas casas,
vocês que voltando à noite,
encontram comida quente e rostos amigos,
pensem bem se isto é um homem
que trabalha no meio do barro,
que não conhece paz,
que luta por um pedaço de pão,
que morre por um sim ou por um não.
Pensem bem se isto é uma mulher,
sem cabelos e sem nome,
sem mais força para lembrar,
vazios os olhos, frio o ventre,
como um sapo no inverno.
Pensem que isso aconteceu:
eu lhes mando estas palavras.
Gravem-na em seus corações,
estando em casa, andando na rua,
ao deitar, ao levantar;
repitam-nas a seus filhos.
Ou, senão, desmorone-se a sua casa,
a doença os torne inválidos,
os seus filhos virem o rosto para não vê-los. (LEVI, 1988, p. 9).

Shemá, escuta, em hebraico, é a primeira palavra da oração considerada a profissão de fé do judaísmo, na qual se afirma, principalmente, a unicidade e a grandeza de Deus. Baseada num texto bíblico, seus primeiros versos se encontram em Deuteronômio 6:4-9:

Ouve, Israel, o Senhor nosso Deus é o único Senhor. Amarás, pois o Senhor, teu Deus, de todo o teu coração, de toda a tua alma e de toda a tua força. Estas palavras que hoje te ordeno estarão no teu coração; tu as inculcarás a teus filhos, e delas falarás assentado em tua casa, e andando pelo caminho, e ao deitar-te, e ao levantar-te. (BÍBLIA, 1997, p. 261).

⁵ *Lager* é o termo usado pelos alemães para designar um local para a permanência temporária de um número maior de pessoas e, assim, designar os campos de concentração, *Konzentrationslager*, de forma abreviada e corriqueira.

Alguns versos de Levi parafraseiam a oração, fazendo migrar o texto e o sentido religioso para o registro poético e ficcional. Originalmente intitulado *Salmo*, o poema escrito enquanto os julgamentos de Nuremberg se desenrolavam, nos anos de 1945-1946, funciona como uma abertura ao texto e fonte de inspiração (LEVI, 2015, p. 1887). No poema, como se pode observar, surge “um sapo no inverno”, que seria um dos primeiros animais citados no livro por Levi para expressar uma situação de degradação e de desamparo.

No original, em italiano, o poeta usa o vocábulo *rana*, termo indistinto para vários tipos de anfíbios.⁶ Sapos e rãs são frequentes personagens de histórias que envolvem magia, na tradição dos contos de fadas (FERBER, 2007, p. 82-83). Embora rãs e sapos sejam distinguidos em forma e tamanho, as barulhentas rãs seriam de índole benigna, enquanto os feios e venenosos sapos seriam malignos. No poema, Levi busca a imagem desse anfíbio de significado ambíguo e o integra na paisagem fria das pradarias e pântanos poloneses como os que cercavam Auschwitz. Nessa metáfora, encontra-se o retrato da prisioneira, de cabeça raspada como os homens, sem vaidade, faminta, sem esperança, despojada de tudo.

O poema configura-se, assim, como uma tentativa de criar empatia do leitor para uma situação que demanda perplexidade e assombro: o estado ao qual eram reduzidos os prisioneiros nos campos. O poeta interpela o seu leitor: “você que vive seguro”, em suas casas confortáveis, com alimento quente, observe a que foi o homem reduzido. A descrição do prisioneiro, enlameado, sem paz, faminto, que pode morrer “por um sim ou por um não”, ou seja, reduzido, desumanizado, destituído de qualquer direito ou justiça, é arrasante. Em seguida, a prisioneira, de cabeça raspada, exausta, faminta, como um sapo no inverno completa a descrição do estado de destruição até a morte. Ao fim do poema, a voz lírica ameaça, em tom bíblico, que a não reflexão sobre o que aconteceu seja punida com ignomínia, uma vez que é escandaloso que não haja empatia diante dessa destruição.

Em outro poema pertencente à coletânea reunida em *Ad ora incerta*, recentemente traduzida e publicada em *Mil sóis, O canto do corvo (I)*, o animal cumpre a tarefa de trazer ao leitor uma “má notícia”, capaz de tirar a alegria do sono e corromper o pão e o vinho, talvez a mesma do poema *Shemá*, um alerta do que já aconteceu e poderia novamente acontecer (LEVI, 2019, p. 23).

De plumagem geralmente negra, o corvo é tido, no senso comum, como uma ave de mau augúrio e possuiria poderes místicos, como um instinto especial para prever o futuro (CIRLOT, 2018, p. 180). É a ave dos românticos que paira sobre os campos de batalha para se

⁶ RANA DIZIONARIO di Italiano il Sabatini Coletti. Milano: Corriere della Sera, 2020. Disponível em: <https://dizionari.corriere.it/>. Acesso em: 30 jan. 2021.

repastar dos despojos dos soldados (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 285). A lembrança a Edgar Allan Poe e ao seu célebre poema sobre o canto de solidão do viúvo diante da morte da mulher amada e o refrão, repetido pelo corvo – “Nunca mais” – (POE, 2012), ecoam no texto de Levi. O corvo de Poe que grita “nunca mais” espelha, na repetição e nos intervalos de silêncio, as certezas de sofrimento para o amante. Os corvos nos poemas de Levi, impregnados dessa simbologia, não só anunciam o mau presságio, que faz sombra sobre os caminhos com suas asas negras, de olhar maligno, que canta com torpeza, dançando, ao anunciar a má notícia, mas prometem voltar até que sua mensagem, de desolação e de horror, a lembrança da Shoah “[...] se assente à noite em seu coração” (LEVI, 2019, p. 23). O sombrio corvo que anuncia o desastre seria, assim, uma metáfora e uma testemunha, que também alerta, mas não é compreendida. Dos desenhos de Goya à rã e o corvo dos poemas de Levi, esses animais, em oposição ou em comparação aos homens, apresentam-se como metáforas da animalização do homem nas guerras e na Shoah. O uso dessas comparações é uma das principais características do texto de Levi.

Outro aspecto característico de *É isto um homem?* pode ser observado nas justificativas do autor para escrevê-lo. Tal qual a mensagem sem esperança do corvo, o escritor é cético ao afirmar que as concepções de mundo que permitiram acontecer a Shoah subsistem e a ameaça de sua volta permanecem. No prefácio, ele se lamenta pelos “[...] defeitos estruturais” do livro, pela fragmentação do relato, resultantes, principalmente, de “[...] sua necessidade de contar, de tornar os outros participantes”, envolvendo o leitor em seu relato (LEVI, 1988, p. 7-8). A testemunha urge em contar sua história, em compartilhar sua experiência, mas nem sempre terá o destinatário desejado.

Escritores que discutem a própria obra, como o faz Levi, abrem o texto para uma leitura que também revisa e discute sentidos e significados da ficção em geral. Levi revê suas reedições e traduções, algumas vezes de forma muito acalorada, como mencionado em *Os afogados e os sobreviventes* sobre sua tradução para o alemão. Nesse livro, Levi afirma que não escreveu suas memórias para um destinatário específico, mas se tratava de “[...] gritá-las à luz do dia” (LEVI, 2004, p. 144). Durante os trabalhos de tradução de *É isto um homem?* para o alemão, o escritor foi tomado por violenta emoção, diante de a possibilidade de seu público ser composto por seus perpetradores, e não somente pelos descendentes deles, assim, seu testemunho poderia ser visto como uma espécie de acerto de contas (LEVI, 2004, p. 144). Levi afirma que havia vencido uma batalha, pois, embora tenha escrito sem um destinatário certo, por ter sido publicado 15 anos depois de sua libertação, o livro ainda teria esse alcance (LEVI, 2004, p. 143-144). Eles teriam que ouvir sua voz, o seu testemunho sobre os crimes

por eles praticados ou sobre os quais foram omissos colaboradores, assim como seus herdeiros saberiam sobre seu passado sombrio.

Uma das várias posições de Levi em relação aos seus leitores, a partir de sua expectativa sobre o retorno deles, é o apêndice adicionado à edição norte-americana de 1976, em que responde às mais comuns perguntas dos leitores sobre a obra, o autor, a Shoah, e outros questionamentos (LEVI, 2015, p. 167).⁷ O texto apresenta algumas questões que teriam ficado sem respostas, como a respeito do perdão aos alemães, sobre a ciência dos fatos da Shoah enquanto acontecia e sobre a angustiante dúvida sobre a ausência de revoltas e tentativas de fugas por parte dos prisioneiros. Pacientemente, Levi complementa seu texto tratando dessas indagações, respondendo-as o melhor possível.

Segundo Marco Belpoliti, a brevidade, a unidade do evento narrado, a conclusão que desfruta plenamente das premissas ou antecedentes e a vocação moralista, o do observador da natureza humana, são características próprias de Levi (BELPOLITI, 2002, p. 14). Nas respostas de Levi, destaca-se a brevidade, característica essa que pode ser observada em *É isto um homem?* desde a sua composição em capítulos enxutos, quase como fragmentos, que, não necessariamente, correspondem à cronologia dos fatos narrados, mas obedecem a uma ordem de urgência, “[...] com a finalidade de liberação interior”, em caráter testemunhal, posteriormente organizados pra publicação, como afiança Levi (1988, p. 8).

Observa-se, nessa declaração, a urgência testemunhal como o objetivo maior do texto. Escrito após sua liberação de Auschwitz, de dezembro de 1945 a janeiro de 1947, *É isto um homem?* foi publicado na sequência. Seu testemunho é, desde as primeiras páginas, apresentado explicitamente, como em: “Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação” (LEVI, 1988, p. 8). Nessa advertência, o escritor prepara o leitor para o que lhe espera: o relato doloroso de sua experiência.

Essa necessidade de afastar o relato do “[...] fruto da imaginação”, porque este permitiria elementos fictícios, o que poderia por em dúvida o real ali apresentado, aproxima-se, em alguma medida, do desejo de Claude Lanzman, em *Shoah*. O monumental documentário, resultado de anos de pesquisa, de nove horas e meia, é uma história oral e visual da Shoah que reúne uma ampla gama de testemunhas: os oficiais da SS que serviram nos campos de extermínio; os aldeões poloneses que cultivavam a poucos metros dos crematórios; os alemães que reassentaram na Polônia ocupada, mudando-se para as casas

⁷ Apêndice à edição especialmente publicada para escolas, em inglês, nos Estados Unidos, que visava a responder questões endereçadas por estudantes. Como os questionamentos dos adultos seriam similares, os organizadores de *The Complete Works of Primo Levi* optaram por adicioná-lo na coletânea.

cujos proprietários judeus haviam sido enviados para a morte; e, principalmente, os próprios sobreviventes: um barbeiro polonês que cortou o cabelo de mulheres que ele sabia que iriam morrer nos próximos minutos; um menino de treze anos que iria trabalhar no “esquadrão especial” do campo de extermínio; o polonês que foi levado para o gueto de Varsóvia para que pudesse relatar ao mundo exterior o que tinha visto; uma mulher que viveu escondida em Berlim durante a maior parte da guerra, angustiada com o destino de seu povo e por ter escapado dele.

Simone de Beauvoir afirma que uma das grandes habilidades de Lanzmann foi contar a história da Shoah do ponto de vista de suas vítimas, bem como dos perpetradores que o tornaram possível, mas rejeitam qualquer responsabilidade por ele (BEAUVOIR, 1985, p. vii-x). Ela acrescenta ainda que sua maior grandeza residiria no “[...] fazer os lugares falarem, em revivê-los por meio de vozes e, além das palavras, transmitir o indizível por meio da expressão das pessoas.” (BEAUVOIR, 1985, p. vii-viii). Assim, por meio de lugares, falas e expressões, o diretor francês teria realizado justiça a memória das vítimas, por meio do ato de testemunhar.

No filme de Lanzmann, de acordo com Shoshana Felman, o ato de testemunhar supera o de contar um feito ou um evento, mas se conforma como uma narrativa, o relato de um acontecimento que deixa, indelével, uma marca e que esta será lembrada (FELMAN, 2011). Ela, assim, relembra a singularidade desse testemunho – realizado por aquele que viveu a experiência, e assim se fazer responsável, tanto por sua palavra, quanto pela história, pela verdade sobre o acontecido – que, “[...] por essência, excede o que é pessoal, possui uma validade e consequências gerais.” (FELMAN, 2011, p. 75). O filme de Lanzmann oferece, desse modo, uma resposta à seguinte questão: como o testemunho, único, insubstituível e, juridicamente, impessoal, pode levar à condenação de culpados e a análises de juízes? A testemunha, a partir dessa perspectiva, seria peça fundamental para a lembrança, para a reconstrução de um relato, no presente, de um tempo passado, visando, de alguma forma, à punição e reparação.

Para Giorgio Agamben, a condição de testemunha de Levi não teria a ver com o estabelecimento dos fatos num processo, mas com a profundidade de sua experiência (AGAMBEN, 2008, p. 27). Em latim, há dois termos para “testemunha”, conforme lembra Agamben:

O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro em um processo ou um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto dar testemunho disso. É evidente que Levi não é um terceiro; ele é, em todos os sentidos, um supérstite. (AGAMBEN, 2008, p. 27).

Ou seja, o testemunho resultaria da experiência vivida, não só assistida. Assim, seu testemunho não seria suficientemente neutro, uma vez que não é um terceiro que apenas observa, mas é parte integrante da ação do perpetrador, como vítima.

Na concepção do testemunho, a partir da palavra grega *martis*, testemunha, Agamben demonstra que esse termo foi utilizado pelos primeiros padres cristãos para se referir àqueles que foram mortos por sua fé. Seria, assim, para eles, uma morte sem propósito ou razão, pois se tratava de inocentes (AGAMBEN, 2008, p. 36-37). Na Shoah, o sentido dos assassinatos, ainda que ocultado pelos perpetradores, tem pouca relação direta com religião, mas com questões econômicas, políticas e, ao fundo, o ódio pelo outro, pelo diferente.

A outra acepção do termo *martis*, de acordo com Agamben, deriva do verbo *katathéto*, “recordar”. Assim, para ele, tomando como exemplo de Primo Levi e seu, o sobrevivente teria uma “[...] vocação da memória”, não podendo, então, deixar de recordar (AGAMBEN, 2008, p. 36). Levi menciona, no prefácio de *É isto um homem?*, que a necessidade do testemunho tinha alcançado um impulso imediato e violento de participar a terceiros do que havia acontecido, mesmo antes da libertação de Auschwitz (LEVI, 1988, p. 8).

Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi discute o que seria, então, para ele, a “[...] memória da ofensa”. Para o escritor, essa memória “[...] arrasta-se no tempo, e as Erínias, em quem é preciso também crer, não atribulam só o atormentador [...], mas perpetuam a obra deste, negando a paz ao atormentado” (LEVI, 2004, p. 20). Ao evocar as deusas gregas da vingança, que seriam responsáveis por atormentar a todos, o escritor lembra que elas também não dão descanso às vítimas, renovando seu sofrimento, reabrindo feridas. Levi ainda ressalta outra característica das complexas experiências traumáticas, de sua tendência em serem filtradas inconscientemente: “[...] evocando-as entre eles mesmos ou narrando-as a terceiros, preferem deter-se nas tréguas, nos momentos de alívio, nos interlúdios grotescos, estranho ou relaxados, esquivando-se dos episódios mais dolorosos” (LEVI, 2004, p. 27).

A partir das afirmativas de Levi sobre o esquecimento e a lembrança, portanto, sobre a memória, em *Os afogados e os sobreviventes*, pode-se vislumbrar o minucioso

trabalho narrativo em *É isto um homem?*. No primeiro livro, assumindo o lugar e a condição de testemunha ocular e vítima, o escritor procura descrever momentos marcantes de sua experiência, realizando um “[...] estudo de certos aspectos da alma humana”, observando, afinal, a precariedade da condição do homem no *Lager* (LEVI, 1988, p. 7).

Um desses aspectos, que é objeto privilegiado nesta tese, advém da intenção de rebaixamento do outro por meio de atos sistemáticos de violência. Quando Levi, em *É isto um homem?*, relata a situação dos prisioneiros, ao compará-los a animais que, submetidos a todo um aparato opressor para reduzir a sua humanidade e individualidade, sofrem a ponto de sua completa aniquilação, abre-se um campo de estudo importante e necessário a todas as áreas do conhecimento. *É isto um homem?* pode ser lido como uma tentativa de compreensão de uma testemunha, de um sobrevivente, portanto de um escritor sobre um percurso de animalização do homem, nas condições do *Lager*, em diversas etapas e processos, nos quais, abrupta e forçosamente, a humanidade dos prisioneiros vai sendo retirada, sufocada, sob a ofensa padecida ou infligida a outros. Ao refletir sobre esse rebaixamento na Shoah, Levi ilumina, com propriedade, uma reflexão sobre vários aspectos da alma humana até a contemporaneidade, bem como uma literatura que dela se origina.

2.2 PRIMO LEVI, DO HOMEM AO ANIMAL

*E um homem? Não é triste um homem?
Se vive há muito em solidão,
Se acha que o tempo terminou,
Um homem também é coisa triste.
(Primo Levi)*

O título de *É isto um homem?* deixa a clara indagação ao leitor: se dentro desse volume seria possível identificar se aqueles retratados pelo livro seriam homens. Uma resposta objetiva a essa questão, necessariamente, demanda uma definição do que é o homem. Segundo Francis Wolff, não há conhecimento científico possível sem certa definição do homem, e são muitas as concepções do que ele é; cada uma delas traz certas consequências práticas e até alguns riscos éticos (WOLFF, 2009, p. 38). Possíveis definições do conceito de homem, de acordo com o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, originam-se a partir de três concepções: daquelas que se valem do confronto entre o homem e Deus, aquelas que se expressam por uma característica ou uma capacidade própria do homem; ou aquelas que expressam a capacidade de se autoprojetar como própria do homem (ABBAGNANO, 2007, p.

512-516). Sobretudo, as concepções do que é ser homem se estruturam sobre sua oposição ao que é ser animal.

Uma das concepções mais antigas e profundamente arraigadas na cultura ocidental surge nas ideias de Aristóteles do “animal racional”, um organismo vivo distinto de todos os outros, porque é dotado de *logos*, razão, linguagem (WOLFF, 2012, p. 10). O homem pertence ao gênero animal, no entanto, diferencia-se dos outros por ter essa sua propriedade essencial. Essa ideia atravessou séculos, passou pelos padres da Igreja, em especial Santo Agostinho, que a moldou em um caráter dualista: sendo a animalidade o destino do homem depois da queda e a racionalidade a marca do espírito (WOLFF, 2012, p. 10). A partir do pensamento de René Descartes, no século XVII, essa concepção passou a ser criticada, quando surge outra definição metafísica do homem, um ser pensante e, assim, também racional. Wolf esclarece a diferença entre as duas concepções:

Para Aristóteles, a racionalidade (*logos* – isto é, também a linguagem) é a realização própria do homem de seu modo de vida, de seu modo de ser *vivo*, de sua animalidade. Ora, para Descartes, a racionalidade não é uma característica *que especifique* o animal ou o vivente que sou, pois o pensamento se opõe ponto a ponto à animalidade, ou seja, ao corpo. “O homem é um animal racional” significa para Aristóteles que a razão é a maneira que o homem tem de ser animal. “Eu sou pensante e racional” significa, para Descartes, que o pensamento ou a razão é a maneira que o homem tem de não ser animal. Sou pensante enquanto não sou animal, e os animais não são pensantes justamente enquanto são animais. (WOLFF, 2012, p. 51, grifo no original).

Em ambos os casos, a definição do homem permite fundar as ciências da natureza, ao diferenciar, claramente, o homem dos demais seres, a partir da linguagem e da razão. Quando no século XIX, outras ciências que surgem passam a tomar o homem como objeto e, por consequência disso, passam a defini-lo de uma maneira diferente. Essas ciências não estudam o homem em geral, mas o que nele há de propriamente humano. Seriam exemplos dessa abordagem o estudo das instituições ou das relações sociais pela sociologia, a cultura para a antropologia, o inconsciente para a psicanálise, a linguagem articulada para a linguística. Essas ciências têm um viés antinatural do homem, assim, ele não é apenas um animal diferente dos outros, ele é um animal desnaturado, pois “[...] tudo que lhe é característico é determinável por negação ao que é característico da natureza. A natureza se caracteriza pelas leis universais, a cultura se caracteriza por regras infinitamente variáveis segundo os grupos humanos, de maneira que nenhuma delas é universal (WOLFF, 2009, p. 48). O “homem estrutural” das ciências humanas é esse ser que não pode se dar conta do que ele é, nem dominar o que ele faz, e cuja natureza própria consiste em se opor à natureza fora

dele. Essa definição se relaciona à exigência científica das novas ciências, justificando-as, complementando as concepções anteriores.

Primo Levi procurou dar sua própria definição do homem, ao estudar a condição humana; sua concepção é balizada pela experiência concentracionária. No prefácio de *É isto um homem?*, ele menciona que seu livro não foi escrito para fazer novas denúncias, mas poderia fornecer “[...] documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana.” (LEVI, 1988, p. 7). Assim, o que se espera da leitura de *É isto um homem?* são aspectos que contribuiriam para uma definição de homem, mas o que se encontra vai além, pois Levi também delimita as margens do seu contrário, o não homem, as vítimas desumanizadas na Shoah.

Em carta escrita por Levi para seus familiares refugiados no Brasil logo após seu retorno da deportação para a Itália, estão os embriões dessa noção de negação do homem para definir a sua condição na Shoah. Nessa carta, que é anterior à publicação de seu livro, Levi apresenta, rapidamente, o *Lager* e o que acontece quando se chega a esse lugar: “Raspam nosso cabelo, tatuam em nosso braço números progressivos, tiram nossas roupas e nos vestem com imundos trapos listrados: não éramos mais homens.” (MACIERA, 2019, p. 4). Nessa frase, pode-se observar o núcleo da experiência desumanizante descrita amplamente no livro, um resumo do que viria posteriormente detalhado em *É isto um homem?*. Também é importante observar o que o transforma em não homem é justamente a destituição de elementos culturais, como os cabelos e as roupas, a eliminação do nome, substituído pelos números, o uso dos uniformes listrados, que aprofunda o apagamento dos traços individuais, a deportação e a privação da liberdade compulsória.

Em outro trecho da carta, num movimento contrário, Levi nega a humanidade dos algozes, ressaltando seus aspectos negativos como justificativa: “Os alemães não são homens; seria preciso destruí-los ou reeducá-los, e ambas as coisas são impossíveis: falei com alemães prisioneiros dos russos, depois do armistício: sérios, frios e convictos, eles dizem: ‘Dessa vez também deu errado: da próxima, dará certo’.” (MACIERA, 2019, p. 5). Levi, aqui, não se refere à população alemã em geral, mas a seus carrascos diretos, muitos deles membros da SS, que foram pegos em flagrantes crimes cometidos na guerra e que estavam detidos pelos russos naquele momento. Se, de um lado, estão as vítimas desumanizadas, destituídas, do outro, estão os algozes também desumanizados, porém bestializados, seu lado feroz e violento apontado pela descrição seca, fria. A eles, falta leveza, compaixão, empatia e incertezas, características consideradas profundamente humanas.

Em *É isto um homem?*, o olhar de Levi que está sobre os outros prisioneiros no *Lager* é de um humanista. O homem está em seu foco principal, sendo o centro de sua narrativa. Imbricado pelo humanismo clássico, Levi concebe seu conceito de homem a partir da definição do não homem no *Lager*, aqui chamado de *Häftling*, interno do campo:

Não acreditamos na dedução mais óbvia e fácil: de que o homem é essencialmente brutal, egoísta e estulto, como pareceria demonstrar o seu comportamento ao ruir toda a estrutura social, e que portanto o *Häftling* é somente o Homem sem inibições. Preferimos pensar que, quanto a isso, pode-se chegar apenas a uma conclusão: frente à pressão da necessidade e do sofrimento físico, muitos hábitos, muitos instintos sociais são reduzidos ao silêncio. (LEVI, 1988, p. 88).

Levi atribui a ausência de um comportamento ético, amigável, empático às condições degradantes às quais estavam submetidos os prisioneiros. Nesse ambiente não há possibilidade do cultivo das qualidades humanas, mas a tentativa desesperada pela sobrevivência individual, em busca de pão ou de algum lugar para se proteger do frio. Ele o denomina *o Homem sem inibições*. A palavra iniciada pela letra maiúscula denota que se trata do homem como ideia, mesmo um tipo, que nesse caso, não é o ideal, mas o seu contrário. Esse não homem é o resultado do experimento social que foram os campos de concentração nazistas, seu método inovador de manipulação humana e extermínio em massa, numa escala industrial. Nesse contexto, o homem tem seus hábitos e instintos sociais “[...] reduzidos ao silêncio”, isto é, seu comportamento se torna selvagem, em uma constante luta pela sobrevivência.

Levi nega a ideia da inata maldade do homem. Alberto Cavaglioni aponta que, nessa passagem, ao definir o interno do *Lager* como um homem sem inibições, Levi demonstra que não está filiado a um darwinismo estrito, mas ressalta sua visão humanista que contrasta com o positivismo do final do século XIX, da qual sua cultura também é permeada.⁸ No conceito de não homem de Levi, o *Häftling*, o interno, assume seu comportamento “[...] essencialmente brutal, egoísta e estulto”, ao perder a inibição de agir em resposta ao ambiente no qual se insere, nesse caso, um espaço corroído e desestruturado por catástrofes humanas, como a guerra ou a Shoah. Essa concepção de homem pode ser vista em outros textos de Primo Levi, como em *A trégua* e nos contos de *Lilith* e de *O último Natal de guerra*, nos quais a memória da Shoah e o homem no ambiente concentracionário estão em foco (LEVI, 2005; 2010).

⁸ CAVAGLIONI, Alberto. Nota do Editor. “Che l’uomo senza inibizioni”. In: LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Alberto Cavaglioni (org.). Torino: Einaudi, 2012. p. 145-146.

A concepção de homem de Levi, no entanto, expande-se em uma direção menos humanista e mais naturalista em outros textos, com os contos de *Histórias naturais* (LEVI, 2005). Nesse livro, que mantém certo distanciamento temporal dos outros dois primeiros, Levi se torna um escritor de ficção, em um outro tipo de registro, o conto, diferente do relato. Para Maurício Santana Dias, essas narrativas curtas “[...] seriam representações ficcionais de um universo de dúvidas que Levi mitigara ou reprimira voluntariamente em seus relatos autobiográficos.” (DIAS, 2005, p. 15). Neles, ele experimentou uma literatura que volta para a ficção científica, numa maior liberdade criativa, que embora diferentes dos relatos da Shoah, eles retratam “[...] um mundo claustrofóbico, hiperdisciplinado e absurdo, mas de um absurdo potencialmente factível.” (DIAS, 2005, p. 15). Assim, no ambiente distópico desses contos, está inscrito um conceito de homem diferente, menos humanista.

Segundo Victor Brombert, “[...] a perspectiva científica amplificou a insignificância humana e exacerbou as impressões de inutilidade, a consciência de que não só os seres humanos, mas também a cultura e a própria civilização, eram mortais.” (BROMBERT, 2001, p. 193). A superioridade humana passou a ser questionada, com o apoio do avanço científico. Assim, o homem é entendido como um ser natural como os outros, é um animal, nem mais, nem menos, além de recolocar o homem no mundo natural, numa posição diferente, mas equivalente à dos demais animais, essa concepção de homem que se solidificou no século XXI, para dar conta de novas ciências surgidas do desenvolvimento das ciências dos seres vivos: neurociências, biologia da evolução, primatologia, etologia (WOLFF, 2009, p. 51). Não é mais possível afirmar com precisão que a linguagem é uma faculdade estritamente humana, pois outras espécies, como os macacos-verdes, dispõem de sistemas de comunicação complexos (WOLFF, 2009, p. 55). A linguagem humana tem de específico a sua capacidade ilimitada, pois, com alguns sons, é possível criar uma combinação enorme de palavras e estas podem ser organizadas em quase infinitas combinações de frases (WOLFF, 2009, p. 56).

Nessa concepção, coexistem duas imagens do homem que correspondem a dois paradigmas científicos: de um lado, o homem é um sujeito antinatural; de outro, ele é um animal como os outros, provavelmente com particularidades singulares, todas elas tão naturais quanto a de todas as demais espécies (WOLFF, 2009, p. 56). O homem não deixa de estar no centro das preocupações, mas seu *status* diante das demais espécies é menos desigual, tendo os animais voltado, nessa concepção, a estar em igualdade e equivalência. John Berger, em *Por que olhar para os animais?*, estabelece que a relação entre os animais e o homem é bem mais próxima do que parece:

Os animais nascem, são sencientes e são mortais. Nesses aspectos, assemelham-se ao homem. Já em sua anatomia superficial, não tanto a profunda, em seus hábitos, em seu tempo e suas capacidades físicas, eles diferem do homem. Eles são e não são como o homem. [...] Os olhos de um animal, quando observam o homem, são atentos e desconfiados. O mesmo animal pode olhar do mesmo jeito para outras espécies. Ele não reserva um olhar especial para o homem. Mas nenhuma outra espécie, além da humana, reconhece como familiar o olhar do animal. Os outros animais são dominados por esse olhar. O homem toma consciência de si ao devolver esse olhar. (BERGER, 2021, p. 18).

Os homens e os animais têm muitos aspectos em comum, dentre eles, a mortalidade; no entanto, preservam uma infinidade de diferenças que podem caracterizar o seu distanciamento. Os animais, quando olham o homem, não lhe reservam nada em especial, mas o homem percebe algo familiar no olhar do animal. É na troca de olhares entre um homem e um animal, na assimetria dessa relação, que reside a diferença fundamental, que impulsiona a tomada de consciência do homem. Há nessa relação a compreensão da diferença entre eles, que estaria, segundo Berger, fundado na “[...] ausência de uma linguagem comum, o silêncio do animal, garante sua distância, sua distinção, sua exclusão do homem.” (BERGER, 2021, p. 19). Assim, na impossibilidade da comunicação entre o homem e os animais, reside sua dessemelhança.

Nos contos de *Histórias naturais*, Levi inscreve os princípios dessa nova concepção do homem.⁹ Os animais passam a ocupar o mesmo papel que os homens, mediados por máquinas, novos compostos químicos e tecnologias revolucionárias, que também reduzem as exclusividades e impossibilidades do homem. Em *Censura em Bitínia*, galinhas substituem os homens numa remota república totalitária na atividade de escrutinar materiais para o governo (LEVI, 2005, p. 34). No conto *Borboleta angélica*, prisioneiros são cobaias em um experimento clandestino que os transforma em monstros, animais sem fala dotados de asas, que são confundidos com aves de grande porte e devorados pelos famintos ao fim da guerra (LEVI, 2005, p. 54).

As máquinas reduzem as limitações humanas e se torna possível, nesses contos, até mesmo sentir as sensações de outros animais e ver o mundo por meio de seus pontos de vista, como em *Regime de aposentadoria*, que propõe o mirabolante Torec, aparelho oferecido pelo representante comercial sr. Simpson (LEVI, 2005, p. 152). Esse representante comercial é personagem recorrente em outros contos da coletânea; em cada um deles, ele oferece outros grandiosos inventos da empresa NATCA, tais como, a máquina que cria

⁹ No Brasil, o volume *Histórias naturais* compõe, com outros dois livros de Primo Levi, a edição intitulada *71 contos de Primo Levi*.

versos, em *O versificador*; o aparelho Mimete, uma espécie de impressora 3D desenvolvida para criar cópias de documentos, mas que possibilita realizar clones humanos, nos contos *Ordem a bom preço* e *Algumas aplicações do Mimete*; e em *Pleno emprego*, quando Simpson realiza demonstrações de técnicas desenvolvidas para se comunicar com insetos, abelhas, libélulas e formigas, que executavam uma série de tarefas sob seus comandos.¹⁰ Nesses contos, a distância entre os homens e os animais é reduzida pelas máquinas e novas tecnologias que favorecem sua aproximação. No entanto, para Levi, são distopias, um futuro onde essas diferenças são reduzidas, mas o homem se vale delas para aumentar o seu poder e domínio. Embora revelem um aspecto sombrio sobre um possível futuro, nesses contos, Levi destaca os animais, muitos deles cobaias, por suas caracterizações humanas, equiparando-os aos homens.

A partir de *Histórias naturais*, a literatura de Levi passa a contar com vários outros animais, seres mitológicos, meio animais e meio humanos, alguns monstruosos. Mesmo a sua recriação literária é tema de reflexão de Levi, como no artigo *Inventar um animal*, publicado em *O ofício alheio*, no qual expõe as complicações dessa tarefa. Segundo o escritor, mesmo com a experiência humana de mais de três mil anos de narrativa, pintura e escultura, o exercício de “[...] inventar do zero um animal, caprichosamente, um animal sobre o qual realmente não interessa saber se existe ou não, mas cuja imagem estimule de qualquer maneira nossa sensibilidade”, não é uma tarefa fácil e está repleta de limitações (LEVI, 2016b). Desse modo, para ele, a maior dificuldade seria o fato de que, ao “[...] lacunar a originalidade”, os novos animais seriam quase sempre “[...] pot-pourris, rapsódias de traços e membros de animais conhecidos”, e dado o ainda pouco conhecimento sobre os mecanismos vitais existentes, as combinações não resultariam em animais factíveis.

O animal, para Levi, um cientista, é todo aquele ser vivo, com sensibilidade e que pode se locomover, não humano, no conceito clássico da biologia. Em sua concepção humanista, observada nos livros de relatos, *É isto um homem?* e *A trégua*, os animais são seres não humanos que compartilham o mundo com os humanos, e são base para suas metáforas. Em seus contos e ensaios, o animal, ou os animais, são todos aqueles seres que, ainda que muito diferentes do homem, compartilham com ele algum aspecto. Em afinidade com as concepções contemporâneas, os animais não têm nenhum grau de superioridade ou inferioridade ao homem, eles são apenas diferentes.

¹⁰ Levi (2005): *O versificador*, p. 36-54; *Ordem a bom preço*, p. 65-72; *Algumas aplicações do Mimete*, p. 77-82; *Pleno emprego*, p. 127-136.

Os animais também estão entre as preocupações de Levi e povoam sua obra. Embora aponte as implicações e dificuldades de se inventar um animal, ele se lançou a essa tarefa com afinco. Segundo Marco Belpoliti, o animal mais citado por Levi é o cachorro, seguido do cavalo, o gato, o coelho e outros que estão em todos os seus livros, desde os primeiros, os relatos de sobrevivência, até suas últimas contribuições para revistas e periódicos (BELPOLITI, 2015, p. 346), como a série de entrevistas publicadas em seu último ano de vida, que apareceram na revista *Airone*, no qual recolhe conversas com a aranha, a girafa, a gaivota, a formiga e a toupeira.¹¹

Nesse bestiário de Levi, os animais poderiam ser classificados em várias e diferentes categorias, de acordo com pares de opostos: animais sociais e animais individualistas, animais que amam espaços abertos e animais que estão escondidos, visíveis e invisíveis, reais e inventados, positivos e negativos (BELPOLITI, 2015, p. 346). O interesse de Levi pelos animais, manifesto pela temática recorrente, caracteriza sua obra como uma zoopoética, termo cunhado por Jacques Derrida, que “[...] abarca o conjunto de obras literárias de um escritor ou de vários escritores, nas quais se privilegia o enfoque de animais” (MACIEL, 2016, p. 15). Segundo Maria Esther Maciel, além do termo “zoopoética”, que engloba tanto o estudo teórico de obras literárias e estéticas sobre animais, quanto a produção poética, alguns escritores ainda poderiam ser chamados de “animalistas”, pois

[...] incluem em suas obras diferentes categorias do mundo zoo, como as das feras enjauladas nos zoológicos do mundo, dos bichos domésticos e rurais, dos cães de rua, dos animais classificados pela biologia, das cobaias das espécies em extinção. E que privilegiam os animais como sujeitos, seres dotados de inteligência, sensibilidade e saber sobre o mundo, como também exploram literariamente, e sob diversas perspectivas, as relações entre humanos e não humanos, humanidade e animalidade (MACIEL, 2016, p. 23).

Levi, assim, nessa perspectiva, enquadra-se com sua produção, pelos contos com animais em *Histórias naturais* e nas outras coletâneas *Vício da forma* e *Litith*, bem como nos poemas publicados em *Mil sóis* e em sua contribuição variada em jornais, revistas, depoimentos: em todos, os animais estão presentes como acompanhantes do homem, seus semelhantes, seus espelhos. Damiano Benvegnù, em um estudo sobre os animais na obra de Levi (BENVEGNÙ, 2018), propõe que sejam organizados sob três eixos temáticos, por ele designados: sofrimento, *techné* e criação (BENVEGNÙ, 2018, p. 30): a abordagem de Levi aos animais não humanos e à animalidade parte de uma inquestionável origem bioética, passa

¹¹ Os contos dessa série de entrevista ficcionais chamada de *Zoo immaginario* foram publicados no Brasil no volume *O último Natal de guerra* (LEVI, 2002).

por uma profunda e ampla investigação das relações entre escrita, tecnologia e animalidade, para então entrar em um projeto intelectual criativo em que a imagem animal contrabalança o sofrimento inevitável de animais humanos e não humanos e propõe uma compreensão nem linear nem dualista do cosmos (BENVEGNÙ, 2018, p. 31). As representações de animais criadas por Levi têm a característica de desafiar qualquer ideia consolidada sobre os limites entre humanidade e animalidade, sem negar a compaixão e o respeito pelos animais.

A animalidade, como observada por Benvegnù em muitos escritos ficcionais de Levi, surge nos seus livros de relatos testemunhais, em especial, o primeiro, *É isto um homem?*, como uma característica da ausência da humanidade. Levi se refere a essa condição de brutalidade e crueza da animalidade utilizando repetidamente o termo *bestie* (bestas), e suas variações: *bestialità*, *bestialmente*, *bestiale*, *bestializzazione*.¹² A palavra “besta”, de origem latina, tem como sentido literal “[...] animal quadrúpede, em geral doméstico; cavalgadura, alimária”; no sentido figurado, quase todos pejorativos, “[...] lado animal do homem, o dos instintos, da sensualidade, da violência”, “indivíduo brutal, grosseiro para com outrem; indivíduo desumano, bárbaro, sanguinário”, “indivíduo pouco inteligente ou ignorante” e “indivíduo que se julga superior; pretensioso”.¹³

Na Bíblia, a palavra “besta” pode apresentar dois sentidos, ambos literais. Nas primeiras ocorrências do termo, ele é um sinônimo de animais selvagens em geral, como pode ser visto em Gênesis, na história da criação do mundo e na relação dos primeiros seres humanos com os animais. Nessa concepção, a palavra pode ser substituída por feras em algumas versões do texto bíblico. O outro sentido, especificamente em Apocalipse, tem o significado de monstro, está relacionado com o anticristo, e é figurada com várias cabeças, chifres, constituída com partes de outros animais. No Apocalipse, a besta é a representação máxima do inimigo de Deus e dos homens, a manifestação definitiva do mal. Esse último sentido, é utilizado, frequentemente, na historiografia e na literatura da Shoah para alcinhar personagens que ficaram famosos por sua torpeza, violência e crimes, como, Reinhard Heydrich, um dos comandantes da SS, era conhecido como a “besta loura”, e Irma Grese, a “Besta de Auschwitz,” foi uma das mais sádicas e violentas guardas desse campo (HEYDRICH *et al.*, 2020, p. 38; 146; 210; 333).

Levi utiliza o termo “besta” e suas variações para se referir aos prisioneiros dos campos, em frases como “[...] astúcia elementar das bestas de carga”, ao descrever a

¹² LEVI, 2012; p. 63; 67; 75; 114; 129; 153; 159; 162; 195; 197; 201; 225; 245; 270.

¹³ BESTA. HOUAISS, Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2001. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 20 set. 2022. Em italiano, os vagões para transporte de gado nos quais os prisioneiros foram enviados para os campos de concentração são denominados *vagone bestiame*.

personagem Null Achtzehn, e “[...] somos apenas uns animais cansados”, quando fala das noites no *Lager*.¹⁴ Ao se referir às condições de Auschwitz, “[...] o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais”, ele se vale desse termo para caracterizar os *Kapos*, “[...] é natural que fossem broncos e bestiais; basta pensar que em sua maioria eram criminosos comuns”, e ao descrever o seu modo de trabalho: “[...] nos surram por pura brutalidade” (LEVI, 1988, p. 39; 67; 93).¹⁵ Nos sentidos e referências que se entrecruzam nessas frases, Levi deixa suas pistas a respeito de um conceito de animalidade. Segundo Tim Ingold, a animalidade está em uma condição oposta à da humanidade, e ela

[...] transmite uma noção da qualidade de vida no estado de natureza, onde se encontram seres “em estado cru”, cuja conduta é impelida pela paixão bruta em vez da deliberação racional e que são totalmente livres dos constrangimentos da moral ou da regulação dos costumes. (INGOLD, 1994, p. 21).

Esse conceito, que institui a animalidade como uma negação da humanidade, estabeleceu-se como fundamental para todo o debate científico sobre o mundo animal e o comportamento humano (INGOLD, 1994, p. 21). É esse o estado de animalidade que se colocam os prisioneiros em reação à violência no *Lager*.

Em *O canto de Ulisses*, ao citar o texto da *Divina Comédia*, Levi exorta Pikolo, seu amigo, que é importante compreender uma lição, que, em oposição à brutalidade, à violência e à animalidade, eles devem procurar a virtude e o conhecimento:

Cuidado, Pikolo, abre os ouvidos e a mente, eu preciso que compreendas:

“*Considerate la vostra semenza:
Fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtude e conoscenza.*”

É como se eu também ouvisse isso pela primeira vez: como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou. (LEVI, 1988, p. 116).¹⁶

Na aula de italiano que Levi concede a seu colega de *Kommando*, ao comentar esses versos, ele busca no texto de Dante uma esperança naquele lugar criado para a desumanização. Ao lembrar essa essência, Levi demonstra para Pikolo que aquele lugar

¹⁴ LEVI (1988, p. 42-43). No original, em italiano, nessas frases, Levi usa os termos “*cavalli da traino*” (cavalos de tração) e “*bestie stanche*” (LEVI, 2012, p. 73; 75).

¹⁵ No original: “*una gran macchina per ridurci a bestie, noi bestie non dobbiamo diventare*”, “*Che siano stati stolidi e bestiali è naturale*” e “*alcuni ci percuotono per pura bestialità e violenza*” (LEVI, 2012, p. 67; 114; 153).

¹⁶ “Relembrai vossa origem, vossa essência: /vós não fostes criados para bichos, /e sim para o valor e a experiência.” Tradução de Luigi del Ré.

onde eles se encontravam foi criado para eles se tornarem brutalizados, e que, no entanto, eles devem buscar a sua origem, sua profunda essência, que é perseguir a virtude e o conhecimento. Nesses versos, está contida a noção da animalidade de Levi que perpassa seus relatos de sobrevivente, principalmente, *É isto um homem?*: o estado do homem animal aprisionado na máquina de desumanizar, fabricado pela Shoah, está em oposição ao homem livre, pleno de vida, idealizado, e esse ideal de liberdade, de virtude e conhecimento.

Os conceitos do homem, da humanidade, em Primo Levi, assim, constituem-se como oposições ao do animal e da animalidade em *É isto um homem?* e em outros de seus textos nos quais a Shoah é a temática. Embora para Levi, com sua formação e atuação como químico e seu apreço pela ciência, o homem esteja em pé de igualdade aos animais, como pode ser visto em seus contos em *Histórias naturais*, ao tratar da condição humana na Shoah, o animal e a animalidade surgem em um sentido negativo para caracterizar o estado desumanizado das vítimas, do *Homem sem inibições*, em busca da sobrevivência.

2.3 UM PROCESSO ANIMALIZANTE: *É ISTO UM HOMEM?*

*Pensem bem se isto é uma mulher,
Sem cabelos e sem nome,
Sem mais força para lembrar,
Vazios os olhos, frio o ventre,
Como um sapo no inverno.
(Primo Levi)*

Desde os primeiros capítulos de *É isto um homem?*, pode-se observar como, num crescendo, a violência e a aniquilação são praticadas contra os prisioneiros. O relato de Primo Levi se inicia com sua prisão, ainda na Itália, e o envio para o campo de trânsito de Fòssoli.¹⁷ Levi destaca que, com um forte sentimento de rebelião, nascido sob as leis racistas do regime fascista italiano, às quais já havia sido submetido e considerado sub-humano, restou-lhe pegar em armas, mesmo que de forma amadora e sem nenhuma estrutura. Ao ser capturado pelos milicianos fascistas, ele se identifica como “[...] cidadão italiano de raça judia”, para evitar uma punição capital por se juntar à atividade política da resistência, porém, com essa declaração, é encaminhado para Fòssoli (LEVI, 1988, p. 12). Em finais de 1944, oficiais da SS chegam a esse campo e informam que os judeus ali recolhidos seriam deportados e, caso

¹⁷ Tipo de campo de concentração no qual eram reunidos grupos de prisioneiros, provenientes de centros menores de detenção, que logo eram enviados em comboios de trem para os campos de trabalho ou extermínio no leste europeu. Os maiores e mais conhecidos foram o de Westerbork, na Holanda, o de Drancy e Gurs, na França, e os de Bolzano e Fòssoli, na Itália (DRANCY; GURS; WESTERBORK, 2008, p. 217; 276; 509).

algum deles fugisse, seriam todos castigados: para cada prisioneiro fugitivo, dez outros seriam fuzilados (LEVI, 1988, p. 13).¹⁸

A prisão e a deportação foram um dos primeiros atos de desumanização sofridos pelos diversos grupos de perseguidos pelos nazistas, que foram conduzidos ao encarceramento em campos de concentração. Na remoção compulsória, os direitos civis foram sumariamente abolidos, suas vítimas assinaladas por uma sanha xenófoba contra, por exemplo, judeus e ciganos. Estes, de diversas nacionalidades, foram capturados em território alemão, ocupado pelos alemães ou por seus aliados. Antes de 1938, o governo pressionou a população judia ao exílio, mas enquanto as conquistas militares proporcionavam novos territórios, milhões de judeus estiveram sob seu domínio, o que demandou medidas mais agressivas, como a deportação que deixou de ser um fim para se converter em meio, ou seja, quando se iniciou o envio em massa para os centros de extermínio (ROTH, 2001, p. 470). A partir de 1941, começaram as deportações por trem dos judeus poloneses. Depois, os oriundos de outros países da Europa também foram encaminhados para campos instalados pelos nazistas no leste europeu.¹⁹

Levi relata que, mesmo sob a forte pressão psicológica, da deportação à prisão, as pessoas procuraram manter sua dignidade. Um exemplo é o dos professores que, na pequena escola instalada no campo, ainda deram aulas na noite anterior à remoção para o outro campo, o de extermínio, não deixando lições para o dia seguinte. Houve ainda as mães, que prepararam com esmero provisões para a viagem e deram banho nas crianças; nesse sentido, algo que marca essa remoção é a imagem do arame farpado cheio de roupinhas penduradas para secar (LEVI, 1988, p. 13), Levi, então, chama a atenção do seu leitor com o questionamento contundente: “Se estivessem para ser mortos, amanhã, junto com seus filhos, será que hoje não lhes dariam para comer?” (LEVI, 1988, p. 14). Inquirir o leitor é um recurso recorrente no texto de Levi, desde o título. Com essa estratégia, ele inscreve o leitor na cena, deslocando-o de um provável lugar de conforto. O tempo do testemunho, o passado, é distinto do tempo da narrativa, por isso a interrogação presentifica o leitor diante dos fatos narrados.

¹⁸ A SS, ou *Schutzstaffel* (Tropa de Proteção), foi uma organização paramilitar ligada ao Partido Nazista e a Adolf Hitler. Seu lema era *Meine Ehre heißt Treue* (Minha honra chama-se lealdade). Inicialmente, era uma pequena unidade paramilitar, posteriormente, agregou quase um milhão de pessoas e conseguiu exercer grande influência política no Terceiro Reich. Construída sobre a ideologia nazista, a SS, sob o comando de Heinrich Himmler, foi responsável por muitos dos crimes contra a humanidade perpetrados pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

¹⁹ Os campos de concentração foram instalados pelos nazistas em todo o território do Reich, bem como nos territórios de aliados, como a Itália, e nos territórios ocupados, como Polônia e URSS. Os campos de extermínio foram instalados onde se encontram os territórios atuais da Polônia e da Croácia.

Os primeiros momentos em Auschwitz são, de acordo com Levi, de profundo assombro com a violência gratuita e com a recepção desumanizada. Ele lembra que, ao saírem do trem, o sargento utiliza a expressão “*Wieviel Stuck?*” (“Quantas peças?”), para se referir aos ocupantes do vagão de carga, agora denominados “peças” (LEVI, 1988, p. 14).²⁰ Logo em seguida, já se inicia o tratamento violento com as primeiras pancadas, o que novamente suscita em Levi, a pergunta reflexiva: “como é que, sem raiva, pode-se bater numa criatura humana?” (LEVI, 1988, p. 15). A violência no *Lager* é uma das origens do contínuo sentimento de perplexidade que se lê nos primeiros capítulos de *É isto um homem?*.

Levi afirma que apenas 96 homens e 29 mulheres, entre, aproximadamente, 650 pessoas, ingressaram no complexo de Buna-Monowitz e Birkenau, respectivamente, tendo os demais ido diretamente para a câmara de gás (LEVI, 1988, p. 18). Com essa realidade e choque, logo perceberam, ao observar os demais prisioneiros, nesse ambiente incompreensível, qual seria o tratamento, a metamorfose, que os esperava (LEVI, 1988, p. 19). O uso da palavra “metamorfose” no texto não só denota o estado em que se encontravam os prisioneiros antigos, que já teriam sofrido um processo de desumanização, mas lembra, em primeiro lugar, *Metamorfoses*, de Ovídio, que encena, liricamente, a transfiguração dos homens e dos deuses mitológicos em animais, árvores, rios, pedras (OVÍDIO, 1983). Outra referência remete o leitor contemporâneo à possível premonição de Franz Kafka dos tempos difíceis que seguiriam à publicação de *A metamorfose*. Nesse livro, ele narra a transformação de um humano, Gregor Samsa, num inseto monstruoso, de alguma forma também vítima de opressão (LANGER, 2019). A transformação a que se refere Levi é a do homem em algo inferior, desumanizado, resultado dos tratamentos violentos e da exaustão causada pelos trabalhos extenuantes.

Levi narra o assombro diante das estranhas figuras no campo, de “[...] andar esquisito, atrapalhado, a cabeça baixa, os braços rígidos. Um boné ridículo, uma longa túnica listrada que, apesar da escuridão e da distância, adivinhava-se esfarrapada e imunda.” (LEVI, 1988, p. 19). Adicionalmente às referências literárias, que ampliam o significado da palavra, a metamorfose a que eles foram submetidos entrelaça, no texto de Levi, de forma implícita, àquela observação de que “[...] nenhum dos episódios narrados foi fruto de imaginação”, na medida em que fornecem ao leitor outras possibilidades de leitura e de compreensão do

²⁰ A palavra “peça”, nesse contexto, pode ser compreendida a partir de Victor Klemperer, para quem ela seria empregada para “fazer da pessoa uma coisa” (KLEMPERER, 2009, p. 238). Também era utilizada no contexto escravocrata brasileiro vigente até o final do século XIX para designar os escravos no trato do tráfico e do comércio: “Uma peça equivalia a um rapaz entre quinze e vinte e cinco anos de idade, alto, atlético, mas podia ser um escravo e meio, ou dois, dependendo da idade, da estatura, da musculatura.” (SANTOS, 2013, p. 49).

testemunho (LEVI, 1988, p. 8). Embora o peso do testemunho constitua a base do texto de Levi, por meio do qual buscou apresentar alguns dos fatos ocorridos com ele no *Lager*, as várias referências literárias revelam sua erudição e imaginação no relato.

O segundo capítulo de *É isto um homem?, No fundo*, narra o ciclo de vida no campo. Essa descrição é concluída nos dois capítulos seguintes, *Iniciação* e *Ka-Be*, e pode ser sintetizada na frase: “*Ausrücken* e *Einrücken*, sair e voltar; trabalhar, dormir e comer; adoecer, sarar ou morrer” (LEVI, 1988, p. 34). Esse ciclo trata do cotidiano dos prisioneiros, seus processos de sujeição às regras expressas e tácitas do campo, que, para Levi, visavam à destruição da individualidade e de qualquer tentativa de sobrevivência. De acordo com o escritor,

[...] justamente porque o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este, pode-se sobreviver, para relatar a verdade, para dar nosso depoimento; e para viver é essencial esforçar-nos por salvar ao menos a estrutura, a forma da civilização. (LEVI, 1988, p. 39).

Assim, a ideologia implantada no *Lager* era a do controle total sobre o corpo do prisioneiro, em todos os aspectos físicos, psicológicos, sociais, visando à sua conseqüente destruição, embora com a preservação mínima da vida, como no caso dos campos de trabalho forçado, como Auschwitz-Buna, por exemplo, onde Levi foi mão de obra. O escritor vai, aos poucos, descortinando o processo de animalização do indivíduo, até sua destruição total, ao mesmo tempo em que procura apresentar, em algumas situações, episódios decisivos, nos quais esse processo é interrompido, ou seja, quando o prisioneiro consegue, de alguma forma, driblar a violência e a morte.

Esse controle, sobretudo, a partir de uma ordenação marcial que, com um complexo de proibições, de ordens, de uma hipócrita obsessão pela higiene, visavam à desorganização social dos indivíduos. Os prisioneiros foram, assim, submetidos à nudez constante, pública e vexatória, em várias situações, como no momento da chegada ao campo, nas primeiras desinfecções, nas inspeções diárias de controle de sarna e de piolhos e no lavatório coletivo (LEVI, 1988, p. 21; 32; 38). Desse processo de higienização, Levi afirma que pouco adiantava se lavar na água turva da pia imunda, porém “[...] como sintoma de residual vitalidade, e essencial como meio de sobrevivência moral”, esse hábito restaurava, paradoxalmente, um pouco da humanidade do prisioneiro, um ato de resistência (LEVI, 1988, p. 38).

Ao ingressar no campo, o prisioneiro perde o nome próprio e passa a responder por um número. Após o banho, tosquiados de todos os pelos corporais, desinfetados com pós, sob a justificativa de que era para matar piolhos e sarna, os prisioneiros eram encaminhados à sala de tatuagem, para a gravação do número no braço esquerdo. O narrador se alarma e relembra a dificuldade de compreender esse procedimento: “[...] fomos batizados, levaremos até a morte essa marca tatuada no braço esquerdo [...] necessitamos de vários dias e de muitos socos e bofetadas, até criarmos o hábito de mostrar prontamente o número” (LEVI, 1988, p. 25-26). Esse batizado em Auschwitz inscreve no prisioneiro a sua marca da desumanização, ela representa essa passagem para o universo concentracionário e a progressiva destituição de sua humanidade. Sobre a inscrição no braço com o número de registro no *Lager*, Zigmunt Bauman, em *Modernidade e Holocausto*, afirma que a redução de seres humanos a cifras, como objetos de gerenciamento burocrático, como coisas numeradas, rouba-lhes sua identidade, substituindo seus nomes por números. Os humanos, marcados como gado, são vistos, portanto, como animais, autômatos sem identidade (BAUMAN, 1998, p. 127).

A violência era agravada pela incapacidade comunicacional, uma vez que o alemão foi a principal das línguas usadas nos campos de concentração, e nem sempre conhecida pelos deportados de vários países: “[...] se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão”, como afirma Levi, acrescentando que até o nome próprio, também substituído por um número, sempre verbalizado em alemão, garantia a incomunicabilidade e o isolamento (LEVI, 1988, p. 24-25).

De forma semelhante, as regras eram expressas em alemão e aprendidas na base da brutalidade física. Os *Kapos*,²¹ os chefes dos grupos de trabalho, sabiam bem como fazê-lo, conforme lembra Levi. Quando “[...] alguns deles nos surram por pura brutalidade; outros, porém, surram-nos quando estamos debaixo da carga quase carinhosamente, acompanhando os golpes com exortações e incitamentos, assim como fazem os carroceiros com seus esforçados cavalos”, relata (LEVI, 1988, p. 67). Mark A. Drumbl oferece uma definição da complexa posição dos *Kapos*:

Os nazistas coagiram e alistaram detidos para a administração dos campos de trabalho e morte. Esses detidos eram chamados de *Kapos*. Os *Kapos* constituem um elemento da lembrança do Holocausto particularmente contestado e, às vezes, envolta em tabu. Alguns *Kapos* empregaram sua autoridade situacional para aliviar as condições de outros prisioneiros, enquanto outros agiram cruelmente e cometeram abusos. (DRUMBL, 2018, p. 229).

²¹ A origem do termo *Kapos* seria alternadamente atribuída à palavra italiana *capo*, cabeça, ou à contração do termo alemão *Kameradschaft polizei*, camarada policial (DRUMBL, 2018, p. 229).

Levi lista os *kapos* entre os que mais sobreviveram, principalmente devido a suas características animais: “[...] indivíduos especialmente cruéis, fortes e desumanos [...] demonstravam possuir um conhecimento satânico dos homens” (LEVI, 1988, p. 90). Sua brutalidade, a forma mais vil possível no tratamento de seus comandados era vista como uma qualidade pelos diretores dos campos que designavam entre os mais violentos prisioneiros, com a condição moral mais rebaixada para comandar os demais internos. Drumbl detalha a escolha sistemática dessas pessoas entre:

[...] as fileiras dos Kapos inicialmente eram preenchidas por presos detidos por causa de comportamento criminoso (marcados com triângulos verdes invertidos), presos políticos (triângulos vermelhos) e associas (triângulos pretos) [presos por vadiagem, em geral e ciganos da etnia Roma]. Com o tempo, para esta função foram empregadas outras categorias de prisioneiros, incluindo internos judeus (dois triângulos amarelos). (DRUMBL, 2018, p. 231).

A brutalidade é um dos meios pelos quais os prisioneiros eram desumanizados, numa violência contínua e sem razão. Os abusos eram físicos, mas também psicológicos, como as contínuas comparações com animais para humilhar, como o uso do verbo *fressen* (“devorar”) (LEVI, 1988, p. 76).²² Levi afirma que a utilização desse verbo se aplicava a: “[...] comer assim, de pé, a toda a pressa, prendendo o fôlego, queimando-nos a boca e a garganta”, uma vez que não era possível se alimentar normalmente, mas sempre sob pressão, com medo do outro comer sua parte da ração (LEVI, 1988, p. 76). Daí a diferença entre os que foram animalizados, porque sofreram violências arbitrárias, e os que se tornaram impiedosos e bestializados pela violência que exerceriam, os *kapos* e os demais funcionários dos campos, que tinham sua bestialidade valorizada (TODOROV, 1995, p. 199).

Levi destaca as regras de higiene pintadas nas paredes do lavatório imundo. O local, pouco iluminado, enlameado, com água não potável, malcheirosa e infrequente, comportava os lavatórios com instruções em afrescos didáticos (LEVI, 1988, p. 37-38). No prefácio, ele acrescenta que, em 1944, o governo alemão, devido à crescente escassez de mão de obra, resolveu prolongar a vida média dos prisioneiros a serem eliminados, concedendo sensíveis melhoras em seu nível de vida e diminuindo as matanças arbitrárias (LEVI, 1988, p. 7).

²² O verbo *fressen* é utilizado para se referir ao ato de comer dos animais, ou tão somente devorar, significando: “[...] comer desordenadamente, comer avidamente, engolir.” Emprega-se esse verbo em detrimento de *essen* que significa comer, para denotar um uso figurativo negativo, quando utilizado em relação a pessoas. FRESSEN. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache – DWDS. Berlin, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Disponível em: <https://www.dwds.de/wb/fressen>. Acesso em: 19 mar. 2021.

Essa obsessão pela limpeza se destaca no ambiente insalubre e que também pode ser observada na organização das camas e dos dormitórios, no aspecto físico em geral dos prisioneiros, como a manutenção dos seus uniformes, “[...] dos botões do casaco, que devem ser cinco”, na obrigação em se barbear e raspar o cabelo semanalmente, ao “controle” de sarna e de piolhos, e o frequente uso do lavatório (LEVI, 1988, p. 32).

Entre as imagens ilustrativas que cobriam as paredes do lavatório, havia a pintura de um piolho, o transmissor do tifo, a terrível doença que foi altamente letal para os debilitados prisioneiros: “*Eine Laus, dein Tod*” (“Um piolho é tua morte”) (LEVI, 1988, p. 38). Embora muitas regras parecessem esdrúxulas, como cerzir infinitamente os farrapos dos uniformes e sempre ter o número certo de botões no casaco, Levi relata a exortação recebida de um companheiro, o ex-sargento Steinlauf, do exército austro-húngaro, como justificativa para o cumprimento das regras: “Devemos engraxar os sapatos, não por que assim reza o regulamento, e sim por dignidade e alinho. Devemos marchar eretos, sem arrastar os pés, não em homenagem à disciplina prussiana, e sim para continuarmos vivos, para não começarmos a morrer” (LEVI, 1988, p. 39). Seguir essas regras tácitas ou explícitas do campo seria, assim, uma vacina, ou seja, uma tentativa de se imunizar em relação ao ambiente inóspito e duro do campo, lugar planejado para a degradação e para a morte.

No capítulo *Ka-Be*, Levi apresenta o *Krankenbau, Ka-Be*, o pavilhão da enfermaria, um lugar organizado em um regime próprio, onde os enfermos deveriam recuperar sua saúde, tarefa quase impossível no *Lager*. Ao se recolher ali, o internado tinha, de acordo com o escritor, uma breve pausa na violência cotidiana e na brutalidade dos trabalhos forçados, o que seria um alento, um fôlego aos que se afogam.

Certo dia, em seu grupo de descarregadores de carvão dos vagões, ele relata, acontece um acidente: uma quina de ferro golpeia seu pé esquerdo, que incha dentro do tamanco de madeira e dos farrapos que envolvem o pé (LEVI, 1988, p. 44). Constatado a gravidade do acidente pelo *Kapo*, o prisioneiro é autorizado a comparecer ao *Ka-Be* após o jantar, quando deve enfrentar uma fila para ser examinado pelo enfermeiro e mandado de volta ao alojamento. No dia seguinte, ele deve voltar, para novos exames e mais tempo de espera. Esse processo dura o dia todo com várias situações humilhantes, como ficar em pé nu por horas.

Na enfermaria, o cotidiano do interno é atenuado em seus sofrimentos, excluída a fome contínua e as dores da doença, “[...] não há frio, não se trabalha, não se apanha”, ele conclui (LEVI, 1988, p. 49). Levi ressalta ainda os momentos de descanso, os únicos que teve, até então, não tendo de compartilhar a cama, como de praxe nos demais alojamentos. Há

certa tranquilidade na rotina do *Ka-Be*, na qual todas as tarefas de manutenção, organização e limpeza são feitas sem pressa, o que deixa algum tempo para descansar e até mesmo para questionar: “É verdade, então, o que se ouve dizer, de seleções, de gás, de forno crematório?” O assunto entra em pauta pela primeira vez quando muitos prisioneiros questionam para onde são encaminhadas as pessoas selecionadas, aquelas mais eclipsadas pelo *Lager* (LEVI, 1988, p. 51).

O assunto da *Selektions*, seleções, cria desconforto entre os enfermos e, aos poucos, eles vão respondendo às perguntas de Levi. O escritor descreve uma dessas, um julgamento para a morte ou para a vida. Numa noite, um oficial, seguido por um médico, inspeciona os internados, fazendo anotações dos números dos prisioneiros. No dia seguinte, há dois grupos: aqueles que foram liberados e tiveram alta, assim sendo barbeados, tosquiados e tomando banho. Os do outro grupo ficam sem cuidados, tristes, sabem o que vai acontecer e “[...] ninguém se despediu deles, ninguém lhes deu recados para os companheiros são” (LEVI, 1988, p. 52-53). O seu destino é conhecido de todos, eles não estão voltando para seus blocos de origem, mas indo em direção às câmaras de gás ou ao fuzilamento sumário.

Embora Levi afirme que o “[...] Ka-Be é o campo livre do sofrimento físico”, a tortura psicológica é contínua, como a sofrida durante as seleções, quando, muitas vezes, os critérios são incompreensíveis, ou mesmo, no período do sono, quando a brutalidade “[...] transforma-se, à noite, em pesadelos disformes de inaudita violência, como, na vida livre, só acontecem nas noites de febre” (LEVI, 1988, p. 54; 62). Nessa comparação entre os sonhos da vida livre e os do *Lager*, Levi registra a magnitude do trauma das vítimas, que mesmo ali ainda presos, já se realiza na intranquilidade do sono. Ali no Ka-Be, na pequena pausa no sofrimento físico, restava o emocional, transformado em pesadelos. Em *É isto um homem?*, Levi demonstra a alternância entre os momentos de violência – em que os prisioneiros são ainda mais reduzidos a um estado de animalização – e os momentos nos quais um pouco de sua dignidade é restaurada, como nos capítulos *O canto de Ulisses*, *Um dia bom*, e *Prova de Química*, que serão estudados a seguir.

A dicotomia entre a vida e a morte, os são e os doentes, o homem e o animal estrutura a narrativa. Em *Os submersos e os salvos*, quase homônimo de *Os afogados e os sobreviventes*, Levi faz a primeira alusão ao termo “animal-homem”, ao explicar a situação dos chamados “muçulmanos”, e debate sobre o sucumbir e o sobreviver ao campo (LEVI, 1988, p. 88). A palavra alemã *Musselman* (muçulmano) designava em Auschwitz, principalmente, indivíduos muito debilitados pelos sofrimentos, que eram aqueles “[...]”

homens próximos do fim” (LEVI, 1988, p. 90). Esses homens formavam a grande maioria dos prisioneiros no *Lager* e, segundo Levi:

[...] 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 a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar “morte” à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la. [...] Um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento. (LEVI, 1988, p. 91).

Levi, assim, descreve o estado a que se reduziram muitos prisioneiros, homens que estavam próximo da morte, débeis devido à inanição e ao esgotamento físico e psicológico.²³ Esses “não-homens” são os submersos, como define Levi, pois “[...] acompanharam a descida até o fim”, e estariam no fundo, num estado muito mais próximo da morte que da vida. Para Agamben, o estado do “muçulmano” não “[...] é não só, e nem tanto, um limite entre a vida e a morte; ele marca, muito mais o limiar entre o homem e o não-homem” (AGAMBEN, 2008, p. 62). Esse limiar entre o homem e o animal, um ser destituído de suas qualidades, um não homem, é uma das primeiras categorias que, no *Lager*, Primo Levi estabelece.

Essas categorias de “[...] os bons e os maus, os sábios e os tolos, os covardes e os valentes, os azarados e os afortunados”, no contexto da Shoah, apresentam gradações e são extremamente complexas. Para Levi, no mundo exterior da vida, há mecanismos sociais e legais que coíbem as pessoas, evitando que se destruam, “[...] impedem ao miserável ser miserável demais, e ao poderoso ser poderoso demais”, ou seja, as regras mínimas do Estado de bem-estar social, o que se realiza na Europa no pós-guerra (LEVI, 1988, p. 89). No *Lager*, no entanto, não há esses limites, isto é, nesse espaço de violência desmedida, uma lei iníqua vigora abertamente, a da sobrevivência (LEVI, 1988, p. 90). Assim, aconteceram duas possibilidades de experiência ali: a daqueles que conseguiram alguma vantagem pessoal e a dos que eram destinados a sucumbir, como os “muçulmanos”, a cumprir o objetivo final do *Lager*, a eliminação. Essas vantagens pessoais poderiam ser diversas, como possuir uma profissão útil ao campo, tais como, os cozinheiros, os médicos, os alfaiates, ou ter a força física, a crueldade e a desumanidade necessárias para ser *Kapos*, ou ainda os que conseguiam exercer alguma função especial, como os fornecedores de material contrabandeado, e aqueles

²³ “Alguns pesquisadores acreditam que se originou da semelhança entre um moribundo em um campo de concentração e a imagem de um muçulmano orando prostrado no chão.” (MUSELMANN; ZADOFF, 2008, p. 356).

que conseguiam “[...] ajeitar as coisas”. Aqueles que não pertenciam a nenhum desses grupos eram os prisioneiros que se tornariam “[...] em breve ‘muçulmano’”, ou seja, aqueles que estavam destinados ao fim (LEVI, 1988, p. 91).

Das duas possibilidades de trajetória no campo para Levi, a principal é a do *Prominenz*, o proeminente, prisioneiro destacado que exercia uma função como funcionário do campo, e que gozava de alguma vantagem por isso (LEVI, 1988, p. 91). A outra seria a daqueles os quais ele denomina de “submersos”, que, ao contrário do proeminente, não tinham qualquer vantagem, são aqueles que não têm uma história. Esse grupo constituído pelos “muçulmanos”, a força do *Lager*, configura-se como uma multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, pois, a cada novo carregamento, novas levas assomavam entre os prisioneiros. Por isso, são vistos com “não homens” ou os que marcham e se esforçam em silêncio. Para Levi, a centelha divina, atributo da humanidade, já teria sido apagada nessas pessoas, de tão vazias de emoções e sentimentos que nem poderiam sofrer mais (LEVI, 1988, p. 91). Sucumbir é o que se espera dos prisioneiros, uma vez que o *Lager* é construído para a destruição, bastando “[...] executar cada ordem recebida, comer apenas a ração, obedecer à disciplina do trabalho e do Campo” (LEVI, 1988, p. 91).

Um estado de renúncia, de desistência, como lembra Agamben, aponta para “[...] alguém que abriu mão da margem irrenunciável de liberdade e que, conseqüentemente, extraviou qualquer traço de vida afetiva e de humanidade” (AGAMBEN, 2008, p. 63). A ausência de sentimentos considerados humanos seria uma das suas principais características, como uma constante apatia e indiferença ao sofrimento. Esse prisioneiro seria “[...] um ser em que a humilhação, horror e medo haviam ceifado toda consciência e toda personalidade” (AGAMBEN, 2007, p. 191). O homem destituído de sua humanidade, o “muçulmano”, seria o resultado da sanha nazista, a materialização dos *Untermenschen*, os sub-homens ou hominídeos que, por não serem considerados homens, estavam naquela situação (SORLIN, 1974, p. 80; KLEMPERER, 2009, p. 216).

Em *Os submersos e os salvos*, Levi relata o exemplo de quatro prisioneiros que, a seu modo, conseguem sobreviver entre situações degradantes: Schepschel, Alfred L., Elias e Henri. Levi demonstra, com a referência a elas, o que poderia ser visto como uma noção da ideia de “animal-homem”. Isso acontece em pequenos trechos, revelando o estado animalizado e, portanto, desumanizado do prisioneiro. Essa condição despertaria o pior do humano, mas poderia também promover sua sobrevivência. O estado animalesco dos homens não se daria, nesse contexto, somente pela aparência, mas por atitudes frias, sem compaixão,

embrutecidas, uma vez que a desumanização, como se verá adiante, atinge tanto as vítimas, quanto os algozes.

Schepschel sobrevive fazendo suas *kombinacjes*, combinações, jeitinhos, roubando e contrabandeando objetos; embora sua figura triste possa provocar alguma empatia, não pensa duas vezes antes de se eximir de culpa, deixando seu comparsa, Moischl, ser açoitado por um crime que cometeram juntos (LEVI, 1988, p. 94). Alfred L. procura manter sua aparência a mais limpa possível, esforçando-se “[...] para não ser misturado ao rebanho.” (LEVI, 1988, p. 95-96). Ele consegue ser recrutado para o Comando Químico, onde exerce suas funções com extremo rigor, em especial quando “[...] fareja possíveis concorrentes”. Segundo Levi, ele foi um dos *Kapos* que o teria supervisionado quando prisioneiro. O escritor conclui esperando que ele tenha sobrevivido com sua “[...] vida fria de dominador, resoluto e sem alegria” (LEVI, 1988, p. 96). Elias Lindzin, descrito como corpulento e bruto, “[...] serviria de modelo para um Hércules”, acrescenta Levi, “[...] um ladrão, natural e inocentemente, com a astúcia instintiva dos animais” (LEVI, 1988, p. 96-97). A fome e o completo abandono pelo qual experimentaram os prisioneiros desperta esse instinto animal, da sobrevivência, quando eles sempre esfaimados estão à procura de algo para roubar e, assim, trocar por alimento.

Por fim, Levi narra a história de Henri que, após a morte do irmão, fecha-se em si mesmo, criando seu próprio método de sobrevivência: o “jeito”, a compaixão e o roubo (LEVI, 1988, p. 100). Embora seja agradável conversar com Henri, Levi argumenta que, ele logo se distancia e sai à caça, “[...] na sua luta, duro e distante, fechado em sua carapaça, inimigo de todos, desumanamente astucioso e incompreensível como a Serpente da Gênese.” (LEVI, 1988, p. 101). A referência à serpente se dá por conta do caráter traiçoeiro e manipulador que Henri demonstrava. A animalidade representada nessa metáfora da serpente é uma característica comum entre os *Kapos* e os *Prominenten*, e com ela eles se valem para sobreviver e ganhar algum tipo de vantagem.

Esses quatro prisioneiros possuem, para o escritor, uma humanidade distorcida, ou seja, eles se tornaram como animais selvagens, porque lutam, sem humanidade, por sua vida e, quando menos se espera, podem dar o bote e picar. Outras narrativas constituem o substrato da noção de “zona cinzenta” utilizada por Levi.²⁴ Essa noção não se refere a algum tipo de apagão de memória ou confusão com suas lembranças, mas uma postura moral conflituosa na qual se encontravam vários prisioneiros, como os *Kapos* e os *Prominenten*, e será estudada no

²⁴ Levi desenvolve a noção de “zona cinzenta” no capítulo homônimo de *Os afogados e os sobreviventes* (LEVI, 2004, p. 31-59).

próximo capítulo. De acordo, então, com essa reflexão de Levi, não é possível reduzir os envolvidos a dois blocos, o das vítimas e o dos opressores, de forma diametralmente opostas.

O processo de desumanização é entremeado por pausas, isto é, há momentos em que o pouco que ainda resta de humanidade, leia-se, dignidade, dos prisioneiros sobressai no ambiente desfavorável em que vivem. No capítulo *A prova de Química*, por exemplo, um prisioneiro se candidata a uma vaga no recém-criado Comando Químico. Ao descobrir que quem seria o novo *Kapo* não tem formação na área e era um criminoso comum alemão, Levi candidata-se (LEVI, 1988, p. 103).

Nesse momento, ele tem consciência de sua situação no campo, de sua aparência debilitada e começa a se questionar se teria condições para exercer a função. O texto revela, nessas dúvidas, o sofrimento psicológico, a autoestima abalada, principalmente, por sua aparência maltratada pelos meses de trabalhos exaustivos, a má alimentação e os padecimentos físicos diversos. O escritor se pergunta: “[...] com estas nossas caras chupadas, com esses crânios raspados, com esta roupa que nos envergonha, prestar um exame de Química? É claro, em alemão.” (LEVI, 1988, p. 104-105). A condição deplorável é ainda mais aprofundada com os ataques dos *Kapos*, na tortura aos prisioneiros, em especial, aos judeus, *pour faire chier les Juifs* (para “encher o saco” dos judeus) (LEVI, 1988, p. 105). Trabalhar nesse comando resultaria em uma oportunidade de sobrevivência, uma vez que seria um serviço mais especializado e menos penoso em comparação aos demais, extremamente braçais e exaustivos. O *Kapo* recebe Levi, chamando-o de “muçulmano”, e o apresenta ao avaliador como alguém já meio *kaputt*, acabado (LEVI, 1988, p. 107).

Levi descreve a cena: “Eu, *Häftling* 174.517, estou de pé em seu escritório, que é realmente um escritório, reluzente, limpo, bem arrumado; tenho a sensação de que, se tocasse em qualquer coisa, deixaria uma marca de sujeira” (LEVI, 1988, p. 107). Ao se assumir *Häftling*, prisioneiro, sentir-se sujo diante do oficial, ele atinge o estado de destruição para o qual os campos foram criados: destruir a individualidade e, com isso, sua humanidade. No entanto, surpreendentemente, o oficial *Doktor Ingenieur*, doutor engenheiro, Pannwitz se dirige ao prisioneiro tratando-o por *Sie*, “o senhor”, além de utilizar um vocabulário complexo, refinado, muito diferente do qual o escritor estava acostumado no dia a dia do campo (LEVI, 1988, p. 108).²⁵

A questão da comunicação é destacada por Levi desde o início. Quando chegam aos campos, como o de Auschwitz, os prisioneiros eram recebidos aos gritos em alemão,

²⁵ O uso do pronome pessoal “Sie” é considerado um tratamento formal ao se dirigir a autoridades e a pessoas que não se conhece bem.

língua, muitas vezes, estranha a eles. Essa impossibilidade de compreensão do idioma provoca incomunicabilidade e vai, aos poucos, sendo arrefecida com o aprendizado da língua do opressor, porém se mantém no nível da sobrevivência. Para o escritor, o idioma que acaba por aprender é grosseiro:

Vacilo um instante, à procura de uma fórmula correta de despedida; em vão. Em alemão sei dizer comer, trabalhar, roubar, morrer; também sei dizer ácido sulfúrico, pressão atmosférica, gerador de ondas curtas, mas não sei como despedir-me de uma pessoa respeitável. (LEVI, 1988, p. 109).

Durante a entrevista, Levi vai se sentindo menos animalizado, por ter sido tratado formalmente e discutido sobre o argumento central de sua tese, mas, logo em seguida, ele é lembrado, pelo *Kapo* Alex, de sua condição inferiorizada, ao limpar suas mãos sujas de graxa na camisa do prisioneiro (LEVI, 1988, p. 110). Na aparente pausa no sofrimento, a humanidade é também aparentemente restaurada quando se tem a individualidade do prisioneiro, de forma precária, mas reconhecida. Ele trata, assim, de suas experiências e de seus conhecimentos, é avaliado e, tem, por pouco tempo, uma interação polida. Em outros momentos, essa humanidade é restaurada pela arte ou pela compaixão e companheirismo.

No capítulo *O canto de Ulisses*, Levi recorda o episódio em que ensina italiano a Jean, o *Pikolo* do *Kommando* (o caçula do comando), espécie de faz-tudo auxiliar do *Kapo* (LEVI, 1988, p. 114). Jean era fluente em alemão e francês e já havia estado na Ligúria, região da Itália vizinha ao Piemonte, onde se localiza Turim, a cidade natal de Levi. Entusiasmado, o escritor busca, na *Divina comédia*, de Dante Alighieri, sua inspiração e traz, de memória, trechos do Canto XXVI, no qual Ulisses narra sua própria morte. O prisioneiro passa, em seguida, a ensinar quem é Dante, o que é a *Divina comédia*, quem são Virgílio e Beatriz. Jean escuta atentamente. Fragmentos de versos são, então, entoados pelo escritor, que usa o francês como ponte para ensinar italiano a Jean. Segundo Lyslei Nascimento, nesse trecho, haveria duas tentativas de sobrevivência, uma pela cultura e outra pelo aprendizado: “[...] sobreviver é antes de qualquer coisa aprender” (NASCIMENTO, 2009, p. 107). Ao tentar buscar de cor esses fragmentos, essa recordação seria uma estratégia de sobrevivência “[...] da cultura que ali se tenta silenciar” (NASCIMENTO, 2009, p. 109).

Levi chama a atenção para o verso: “*Considerate la vostra semenza: Fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtude e conoscenza*”, isto é, “Relembrai vossa origem, vossa essência; vós não fostes criados para bichos, e sim para o valor e a experiência” (LEVI, 1988, p. 116). Após recitar, ele afirma: “É como se eu também ouvisse isso pela

primeira vez: como um toque de alvorada, como a voz de Deus. Por um momento, esqueci quem sou e onde estou.” (LEVI, 1988, p. 116) Os versos de Dante, assim, por alguns poucos instantes, restaurariam, mesmo que precariamente, a humanidade daqueles prisioneiros. Por meio da arte e da troca de conhecimentos, eles são transportados para outro lugar, onde não se vive como animais, mas como homens livres, em plenitude.

A aula de italiano continua, em meio à caminhada para a cozinha, para a distribuição cotidiana da sopa rala de couve e nabos. Outros versos se seguem, alguns esquecidos são substituídos pelos próximos da sequência. O senso de urgência comanda a lição de Levi. Jean não compreende “*como altrui piacque*”, e Levi tenta traduzir a expressão para ele “antes que seja tarde demais”, a esperada morte, o destino dos prisioneiros (LEVI, 1988, p. 117). A urgência é delimitada pela inconstância do *Lager*, pois a qualquer momento naquele lugar, “[...] por um sim ou por um não”, a morte poderia alcançá-los.

A todo custo, a máquina do campo de concentração executa o apagamento da individualidade dos prisioneiros, mas, quando o sobrevivente se põe a escrever, ele recupera, com seu testemunho, sua identidade. Outro episódio que pode deixar vislumbrar essa humanidade reparada, no texto de Levi, se dá no relato de amizade com Lourenço, um trabalhador italiano. O prisioneiro não traz para o amigo pedaços de pão e restos de refeições, mas dá-lhe uma camisa esfarrapada. Ele também consegue enviar, por Lourenço, um cartão-postal para a Itália (LEVI, 1988, p. 121). O alívio em meio à violência acontece com a compaixão de Lourenço, que fez o que pode, durante aproximadamente seis meses, sem exigir nenhum tipo de compensação em troca, para ajudar Levi. A camisa e o cartão-postal são símbolos de uma amizade impossível, na qual o ato de doar esses objetos para o prisioneiro vai além de uma relação de amizade entre os dois, mas um ato de reumanização.

A inexplicável compaixão de Lourenço enche a narrativa de perplexidade, afinal, a barreira da “casta” – termo usado por Levi para designar a divisão das classes dentro do *Lager*, entre os *Kapos* e *Proeminten* e os de baixo, os prisioneiros – havia sido, de alguma forma, arrefecida (LEVI, 1988, p. 123). Levi lembra a condição de intocáveis dos *Häftlinge* diante dos trabalhadores livres externos que compunham a força de trabalho do campo:

Eles nos ouvem falando muitas línguas diferentes, que não compreendem e que lhes soam grotescas, como gritos de bichos; veem-nos escravizados ignobilmente, sem cabelo, sem honra nem nome, a cada dia espancados, a cada dia mais abjetos, e nunca leem em nosso olhar uma luz de revolta, de paz, ou de fé. Sabem que somos ladrões e indignos de confiança, sujos, esfarrapados, esfomeados, e, trocando o feito pela causa, julgam-nos merecedores da nossa abjeção. Quem poderia distinguir nossos rostos? Para eles, somos *Kazett*: substantivo neutro singular. (LEVI, 1988, p. 123).

O trecho expressa o estado dos prisioneiros, sua desumanização. Sem nome, sem honra, vestindo trapos, todos são *Kazett*, interno, indistintos prisioneiros do campo de concentração.²⁶ O desespero causado pela sujeira, pela fome e pela miséria é, muitas vezes, estimulado por esses trabalhadores livres que se dignam a jogar um naco de pão para os prisioneiros, talvez para vê-los “[...] disputando um com o outro o naco de comida como bichos, sem pudor, até que os mais fortes engulam e os demais vão embora frustrados, claudicantes” (LEVI, 1988, p. 123). A relação com Lourenço, porém, foi construída sobre outros parâmetros. Com a ajuda dele, Levi sobreviveu não apenas pela presença material, mas por seu compadecimento; graças a ele, sua humanidade teria sido preservada.

O que se pode depreender do relato de Levi é que um processo animalizante foi instaurado e permeia a narrativa. Mesmo com a libertação, com a fuga dos alemães e a chegada dos russos ao campo de concentração, este não se interrompe de imediato. Ao se aproximar o fim da guerra, os nazistas iniciam uma evacuação massiva de Auschwitz, levando prisioneiros consigo, aqueles que tinham condição de seguir a pé. A maioria morre congelada, esgotada e devido aos maus-tratos durante o caminho. Episódios como esse ficaram conhecidos como Marchas da Morte.²⁷ Logo, os russos chegariam a Auschwitz, liberando o campo. No entanto, Levi afirma categórico que a obra dos nazistas estava concluída:

Aos pés da forca, os SS nos olham passar, indiferentes. A sua obra foi concluída, e bem concluída. Os russos já podem vir: já não há homens fortes entre nós, o último pende por cima de nossas cabeças e, para os outros, poucas laçadas de corda bastaram. Os russos podem vir: só encontrarão a nós, domados, apagados, já merecedores da morte inerme que nos espera. (LEVI, 1988, p. 152).

Vitimados pela máquina de morte de Auschwitz, muitos presos, extremamente exaustos e desnutridos, morrem, mesmo após a liberação do campo e início de seu socorro pelos russos e pela Cruz Vermelha. Esses acontecimentos estão narrados no capítulo final, *História de dez dias* (LEVI, 1988, p. 153), Levi estava no *Ka-Be*, pois havia adoecido. Um fato assinala, de forma indelével, o fim do sofrimento imposto no *Lager* e o início do que seria uma possível restauração. Um dos doentes sugere que cada um dos internos dê uma fatia de pão, como forma de agradecimento, aos três outros prisioneiros que organizaram o reparo

²⁶ O vocábulo *Kazett*, interno, deriva das letras KZ, uma abreviatura para *Konzentrationslager*, campo de concentração (KLEMPERER, 2009, p. 287).

²⁷ Marchas forçadas de prisioneiros por enormes distâncias, em condições insuportáveis, durante as quais foram punidos pelos guardas que os guardavam e, em muitos casos, mortos por eles. Os nazistas realizaram várias dessas marchas durante a Shoah, a maioria delas perto do fim da Guerra, durante a evacuação dos campos de concentração (ZADOFF, 2008, p. 341-342).

de uma janela quebrada para melhorar o aquecimento improvisado do quarto da enfermaria (LEVI, 1988, p. 161). O ato, porém, vai de encontro a uma das “leis do Campo”, que mandava “[...] come teu pão e, se puderes, o do teu vizinho”, numa ironia à degradação moral forçada pela fome à qual estavam submetidos (LEVI, 1988, p. 161-162). Essa é uma das leis informais dos campos, como uma paródia da lei mosaica de “Olho por olho, dente por dente” (BÍBLIA, 1997, p. 104-105). De acordo com Levi, o campo estaria finalmente acabado, pois “[...] foi o primeiro gesto humano entre nós” (LEVI, 1988, p. 162). Assim, inicia-se outro movimento ou processo, um lento retorno à humanidade.

No processo de animalização, o que é próprio do humano, ou seja, a civilidade, por exemplo, vai sendo minado. As situações desumanizantes sofridas pelos prisioneiros, como a deterioração da comunicação, da saúde mental e física, destituem-lhes de suas individualidades, até a morte. Levi relata essa transformação violenta e rápida, tornando o prisioneiro o que ele denominou de “animal-homem”, da humanidade para o não homem. O termo evoca, nesse sentido, ausência e negação, o esvaziamento do que vem a ser o homem, dando espaço para o que resta, a animalidade.

No capítulo seguinte, o texto de Primo Levi continuará em análise. Em *A trégua*, o escritor narra seu retorno à Itália após sua libertação de Auschwitz. Após essa abordagem, a tese se voltará para uma reflexão sobre as bases para a animalização do homem na Shoah, com apoio dos relatos de Levi, em *Os afogados e os sobreviventes*, no qual ele constrói reflexões importantes, na esteira do que ele afirmou sobre seu desejo de empreender um estudo da alma humana, sobre o universo concentracionário. Estarão também no horizonte o pensamento teórico de Tzevtan Todorov, Hannah Arendt, Zygmunt Bauman e Victor Klemperer.

3 HAVERÁ UM RETORNO À HUMANIDADE? O ANIMAL-HOMEM

3.1 AS BASES PARA A ANIMALIZAÇÃO

*Ó filho da morte, não lhe desejamos a morte.
Que você viva tanto quanto ninguém nunca viveu:
Que viva insone cinco milhões de noites,
E que toda noite lhe visite a dor de cada um que viu
Encerrar-se a porta que barrou o caminho de volta,
O breu crescer em torno de si, o ar carregado de morte.*
(Primo Levi).

Os versos, em epígrafe, compõem um poema dedicado a Adolf Eichmann, que reflete o anseio por alguma coisa que supere a simples justiça secular (LEVI, 2019, p. 47). Trata-se de uma maldição, com o chamado da “dor de cada um que viu”, para que a memória do sofrimento seja reavivada e, assim, haja um possível reparo nos danos.²⁸ Eichmann, um dos responsáveis pela Shoah, foi julgado em Jerusalém em 1961, após ter sido capturado pelo serviço secreto israelense na Argentina, onde havia se refugiado após a guerra, acobertado por antigos simpatizantes locais do nazismo. O poema de Levi foi escrito à época em que o nazista foi capturado e levado secretamente para Israel, quando houve ampla divulgação e comoção internacional por sua prisão.²⁹ Levi escreveu também dois outros textos contra Eichmann, que foram enviados a Jerusalém e que compuseram o enorme processo do julgamento. Nos três textos, Levi destaca o modo frio como o nazista operava, denunciando a violência infligida aos prisioneiros.

Em *Testemunho para Eichmann*, Levi detalha o que chama de “técnica totalitária”, os empreendimentos destacados para “[...] humilhar, degradar, reduzir o homem ao nível das vísceras”, e o “contágio do mal”, a seleção totalmente inversa dos *Kapos*, escolhidos entre os mais torpes, mais violentos, os piores, indivíduos especialmente “[...] cruéis, fortes e desumanos.” (LEVI, 2015, p. 89-90). Esses homens teriam o rebaixamento moral condizente à tarefa para qual estavam sendo recrutados, assim como Eichmann e os membros da SS.

²⁸ Otto Adolf Eichmann (Solingen, 19/03/1906 – Ramla, 1/06/1962) foi um SS-Obersturmbannführer (tenente-coronel) da Alemanha Nazista e um dos principais organizadores do Holocausto. Eichmann foi nomeado para gerir a logística das deportações em massa dos judeus para os guetos e campos de extermínio das zonas ocupadas pelos alemães no Leste Europeu durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1960, foi capturado na Argentina pelo Mossad, o serviço secreto de Israel. Após um julgamento de grande publicidade em Israel, foi considerado culpado por crimes de guerra e enforcado em 1962 (ARENDETT, 1999, p. 32-33).

²⁹ “Per Adolf Eichmann”, datado em 20/06/1970. Publicado em suas três coletâneas de poemas: em caráter privado, em 1970, no volume *L’osteria di Brema* (Milão: Scheiwiller, 1975) e em *Ad ora incerta* (Milão: Garzanti, 1984).

Tzvetan Todorov, em *Em face ao extremo*, afirma que Eichmann desenvolve mecanismos para a despersonalização, inclusive de sua própria pessoa, de maneira a se eximir de responsabilidades. Para além do seu prazer em tão-somente obedecer, a iniciativa pessoal lhe amedrontava, buscando ser protegido pelo sistema de ordens e hierarquias nazistas (TODOROV, 1995, p. 213). Ele foi acusado por diversos delitos, como crimes de guerra contra o povo judeu e contra a humanidade, e a todos se declarou inocente, pois, para o sistema legal nazista então vigente, ele não fizera nada errado, não sendo possível considerá-las crimes, mas “atos de Estado”, ou seja, ações deliberadas do governo (ARENDDT, 1999, p. 32-33).

Hannah Arendt acompanhou o julgamento e, em *Eichmann em Jerusalém*, relata seu ponto de vista sobre os acontecimentos e sobre o réu. Este, sob o argumento que sempre utilizava de estar seguindo a lei, as regras, a hierarquia e sobre sua consciência, afirma: “[...] ele se lembrava perfeitamente de que só ficava com a consciência pesada quando não fazia aquilo que lhe ordenavam – embarcar milhões de homens, mulheres e crianças para a morte, com grande aplicação e o mais metucioso cuidado”, assim, demonstrando sua noção de servilismo e obediência, procurando sua absolvição (ARENDDT, 1999, p. 37).

A observância cega às regras e às tarefas é resultado de um complexo sistema burocrático desenvolvido pelos nazistas, por meio de seu aparato legal, desde sua tomada de poder, instaurando progressivamente a segregação, o primeiro passo para o extermínio. Bauman afirma que a Shoah surge por meio de um “[...] veículo de produção industrial, empunhando armas que só a ciência mais avançada poderia fornecer e seguindo um itinerário traçado por uma organização cientificamente administrada” (BAUMAN, 1998, p. 32). A civilização moderna foi, assim, a condição necessária, em todos os sentidos, quer técnico-científicos, quer ideológicos, para que essa catástrofe acontecesse. O aspecto da organização das instituições nazistas, por meio da burocracia que despersonaliza, nessa perspectiva, esse modelo de administração, favoreceu a “[...] precisa divisão do trabalho, da manutenção de um fluxo suave de comando e informação ou de uma coordenação impessoal e bem sincronizada” (BAUMAN, 1998, p. 34). O modelo de administração burocrática, teorizado por Max Weber, sobre as estruturas de autoridade, foi adotado pelo Estado alemão:

A razão para a eficiência burocrática reside em sua forma organizacional. Como os meios utilizados são determinados pelos fins, a burocracia está livre tanto dos caprichos do líder quanto dos procedimentos tradicionais inadequados. As burocracias representam o estágio final da despersonalização. Tais organizações são compostas de cargos e funcionários distribuídos em hierarquias e com funções e autoridades definidas em regras escritas. [...] Nas organizações burocráticas, a

autoridade é dada pelo cargo e as ordens são obedecidas porque as regras definem está incumbido de emití-las e quem está incumbido de atendê-las. (PUGH, 2004, p. 43-44).

O sistema burocrático utiliza-se, portanto, de um evidente princípio de despersonalização, inicialmente para seus agentes, de forma que seus interesses pessoais não sobressaiam, e sejam protegidos com suas regras e hierarquias. No caso do nacional-socialismo, essa organização visava à desresponsabilização dos indivíduos, como se justifica Eichmann. No entanto, como Sofia Débora Levy lembra, ao analisar o texto de Arendt sobre a imputabilidade factível dos culpados, “[...] o sistema não é um organismo em si, mas constituído por pessoas, às quais cabem as responsabilidades por suas ações e escolhas.” (LEVY, 2019, p. 157). Enquanto a desumanização esvazia os indivíduos de sua humanidade, a despersonalização permite a impunidade, pois os agentes se eximem da responsabilidade culpando seus superiores e a ordem hierárquica.

No caso do nazismo, essa estratégia da impessoalidade serviu também para dar a eficiência necessária para o extermínio dos indesejáveis. Bauman afirma que seu efeito mais importante é a “[...] desumanização dos objetos da operação burocrática, a possibilidade de expressá-los em termos puramente técnicos, eticamente neutros”, ou seja, a destituição do indivíduo de sua humanidade acontece, em primeiro lugar, pelo distanciamento, quando as pessoas são transformadas em números e cifras. Para os administradores de ferrovias, por exemplo, “[...] a única formulação significativa do seu objeto é em termos de toneladas por quilômetro. Eles não lidam com seres humanos, ovelhas ou arame farpado; só lidam com a carga [...]” (BAUMAN, 1998, p. 127). Assim, reduzidos a objetos de gerenciamento, a meros números, os humanos perdem a sua identidade, são vistos como carga, milhares, ou milhões, não mais pessoas.

Todorov analisa, minuciosamente, esse processo, que começa, certamente, pelos perpetradores que se utilizaram de várias técnicas para tal objetivo:

A transformação das pessoas em não-pessoas, em seres animados, mas não humanos, nem sempre é fácil. Apesar dos princípios ideológicos, diante de um indivíduo concreto pode-se ter dificuldade em superar uma resistência interior. Uma série de técnicas de despersonalização entra em ação, cuja finalidade é auxiliar o guarda a esquecer a humanidade do outro. (TODOROV, 1995, p. 199).

O desaparecimento da humanidade alheia, assim, perfaz um caminho que comporta uma série de violências sobre os prisioneiros, a fim de facilitar o trabalho dos

perpetradores, uma vez que suas vítimas se tornam algo aquém do humano, subjulgadas à nudez, fome e desnutrição, violência extrema.

Os prisioneiros, ao serem privados de suas vestes, são aproximados a animais, uma vez que as roupas podem ser vistas como uma característica da civilização. A exposição em massa dos corpos nus produz um efeito de desidentificação a tal ponto que as vítimas não se veem mais do que corpos. De forma análoga, a má alimentação, que produz uma fome constante, obriga-os a estar sempre à procura de comida, prontos para devorar qualquer coisa, como ressaltou Levi ao falar sobre a relação com os trabalhadores externos no *Lager*. Nessa ocasião, eles ofereciam algo para comer pela simples curiosidade de assistir à disputa pelos nacos de comida. Levi acrescenta: “[...] como bichos, sem pudor, até que o mais forte engula e os demais vão embora frustrados, claudicantes.” (LEVI, 1988, p. 123). Essa afirmação vai de encontro a um comentário do criminoso confesso Rudolf Hoess, citado por Todorov, o ex-oficial da Schutzstaffel, comandante-diretor de Auschwitz, que resume a intenção das engrenagens assassinas do nazismo: “Já não eram homens. Haviam se transformado em animais que não pensavam senão em comer”. (TODOROV, 1995, p. 199). O estado famélico dos prisioneiros os prendia a uma condição de constante busca por saciedade, tornando-os obsessivos em busca de comida.

Outra estratégia de despersonalização descrita em *É isto um homem?* é a tatuagem dos números no prisioneiro no braço esquerdo, um sinal que seria levado até a morte (LEVI, 1988, p. 25). Todorov inclui essa técnica numa categoria menos violenta, talvez fisicamente, mas não menos eficaz e desumanizante. Escapa, talvez, ao crítico que a violência, ou tortura de se impingir a tatuagem, que é obrigatória, elimina a individualidade do nome próprio, tentando reduzir o sujeito a um número, a marca aproxima o prisioneiro a gado e, por fim, infringe uma lei religiosa. Portanto, ao judeu, religioso, principalmente, a técnica monstruosa é mais do que uma traço despersonalizante, é uma profanação do corpo (RAMOS, 2006, p. 14).

A tatuagem com o número de registro no *Lager* foi empregada em alguns dos campos, incluindo Auschwitz. De acordo com Celia Antonacci Ramos, as tatuagens concentracionárias nazistas seriam o exemplo da dominação político-cultural do corpo levada às últimas consequências, uma vez que estavam carregadas de uma violência física e simbólica, “[...] o que por si só já significava uma forma de marca permanente na memória dos deportados” (RAMOS, 2006, p. 11). Essa violência simbólica, que objetiva obliterar a identidade do indivíduo, agrava-se, para os judeus, ao reduzir o homem a um animal marcado, como gado. No contexto religioso, seria uma violação do corpo considerado sagrado,

conforme a proibição talmúdica, pois seriam uma “[...] mácula, um símbolo de contaminação, que exclui o corpo do convívio social.” (RAMOS, 2006, p. 14).³⁰ Na Shoah, a tatuagem no braço é um dos símbolos da destruição da individualidade, a desumanização dos prisioneiros, uma redução a um estado animalizado.

As tatuagens obrigatórias são evidências de uma situação de hierarquia e poder, de domínio absoluto, uma vez que impõe à vítima um contato forçado. Ramos afirma que esse ato envolveu uma série de consequências nefastas: “[...] os toques injuriosos comunicam a dominação do corpo do outro, a exclusão, a perda da privacidade, da autonomia, do direito ao corpo; por conseguinte, a confiança no mundo – a dignidade.” (RAMOS, 2006, p. 30). A redução ou perda da dignidade é uma dessas consequências sobre os prisioneiros que iriam permanecer no campo sob trabalho escravo. Essa inscrição na pele era considerada como o símbolo do ingresso “[...] doravante perpetuado no corpo, como um sinal ‘indelével’, ‘daqui não sairão mais’” (RAMOS, 2006, p. 41). Como um alerta visual, essa tatuagem perpetuava em suas peles a condição concentracionária enquanto viverem (RAMOS, 2006, p. 41).

Para Todorov, todo o esforço era para evitar o “face a face”, para impedir que o algoz visse o olhar da vítima pousar sobre ele, além da criação de um distanciamento entre os dois, assim, psicologicamente, seria mais fácil o massacre, uma vez evitada a empatia com as vítimas. Advém dessa necessidade o esforço da despersonalização (TODOROV, 1995, p. 201-202). Ao falar dos prisioneiros, chamados de *Kazett* (interno), como lembra Levi, não se emprega termos como “pessoas”, “indivíduos”, “homens”, para, assim, “[...] impedir que o algoz veja o olhar da vítima pousar sobre ele”, sendo mais facilmente ignorado, e, conseqüentemente, eliminado (TODOROV, 1995, p. 200-201).

Os grandes números da Shoah também produzem essa insensibilidade diante de tal atrocidade, como assertivamente lembra Todorov: “[...] todos nós continuamos a reagir desse modo diante das notícias de milhares de mortos; a quantidade despersonaliza as vítimas e subitamente nos insensibiliza: uma morte é uma dor, um milhão de mortos, uma informação” (TODOROV, 1995, p. 200). A proximidade da morte a torna mais relevante, uma vez que a distância e quantidade, a anulação dos nomes substituídos por números, tornam essas mortes apenas dados, registros.

Esse processo de atenuação dos crimes, devido aos números, é resultado de todo um arcabouço criado para a despersonalização ideológica, atrelada a uma pedagogia perversa, que reforça valores violentos, como a exaltação dos castigos corporais a crianças. Todorov

³⁰ No livro de Levíticos, capítulo 19, versículo 28, a determinação: “Pelos mortos não ferireis a vossa carne; nem fareis marca nenhuma sobre vós. Eu sou o Senhor.”

liga essa ideologia do culto da “dureza” e da depreciação sistemática ao antigo recrutamento para o exército prussiano, quando se impunha aos recrutas exercícios extenuantes, marchas forçadas com grandes pesos às costas, “[...] em nome da ideia de que cada sofrimento a mais é para o seu bem” (TODOROV, 1995, p. 202). De forma semelhante, o recrutamento dos SS garantiria uma ação incorruptível à piedade espontânea e ocasional. Gérard Rabinovitch denomina essa ideologia de “[...] uma cultura da corja”, com a heroificação da violência:

[...] as regras de astúcia, de ferocidades, de práticas de roubo e de embuste, a concepção real de ‘honra’ baseada na aptidão para a violência homicida, a prática do duplo discurso, do logro do imperativo de subordinação, da hierarquia fundamentada na predominância do mais forte, da livre disposição sádica sobre os fracos e os “sem-defesa”, da fanfarronada (RABINOVITCH, 2004, p. 44).

Essa cultura da morte, da hierarquia baseada na agressividade e na ferocidade, tradicionalmente associada aos animais, constitui-se por meio de uma *téchné* de gangsters:

[...] a intimidação, a corrupção, a chantagem, a burla, a extorsão, o comprometimento, a falsificação, o assassinato são seus padrões combinados. [...] o gangsterismo dos nazistas (é) sua marca sociológica e polemológica. É ele que se encontra no centro da realização efetiva da Schoá (RABINOVITCH, 2004, p. 47).

Rabinovich afirma que essas técnicas criminosas empregadas para ludibriar e violentar eram intrínsecas ao comportamento violento dos membros da SS que comandavam os campos de concentração e a matança em geral da população perseguida. Todorov acrescenta que, para Hitler, a necessidade do reforço dessas ideologias violentas se fazia necessária para minar a cultura cristã na Alemanha, que valorizaria a piedade pelos fracos, a compaixão (TODOROV, 1995, p. 203). Rabinovitch, por sua vez, afirma que o “método”, inédito e esmerilhado do gangsterismo nazista, está intimamente ligado a corrupções e embustes. Ele aponta para os muitos ganhos que servidores públicos tiveram nas desapropriações dos judeus perseguidos pelo Estado, os industriais que lucraram com o trabalho escravo, bem como permitiu o controle dos SS nos campos de concentração, que eram sua base do autofinanciamento (RABINOVITCH, 2004, p. 48).

Os casos das empresas que se enriqueceram com essa farta mão de obra escrava composta pelos perseguidos pelo nazismo foram notórios, como exemplificado no filme *A lista de Schindler*, 1993, de Steven Spielberg.³¹ Diversas organizações alemãs, algumas delas ainda existentes, colaboraram ativamente com o nazismo e lucraram ao utilizarem a força de

³¹ LISTA de Schindler, A. Direção de Steven Spielberg. Universal City: Amblin Entertainment, 1993.

trabalho dos prisioneiros, como I. G. Farben e Siemens. Tema do livro de Edwin Black, publicado em 2001, que revelou um grande escândalo à época de sua publicação, a empresa norte-americana IBM e suas subsidiárias que, com os cartões perfurados ajudaram a criar tecnologias facilitadoras, desde os programas de identificação e catalogação da década de 1930 até as seleções da década de 1940.³² Somente depois que os judeus foram identificados – uma tarefa enorme e complexa que Hitler queria que fosse feita imediatamente –, eles poderiam ser alvos de confisco de ativos, guetização, deportação, trabalho escravo e, finalmente, aniquilação.

Associada à corrupção, havia ainda uma estratégia no uso bem escolhido de um vocabulário preparado para enganar, partindo do Estado, que deveria ter para si um princípio da verdade, “[...] um arsenal de embustes e mistificações, como dispositivos de sideração das consciências e neutralização das revoltas acompanhar o conjunto do processo de extermínio do início ao fim.” (RABINOVITCH, 2004, p. 48-49). Esse arsenal linguístico era composto não só por placas e avisos mentirosos nos campos, mas por toda uma linguagem despersonalizante, muitas vezes animalizantes, usada também pela burocracia do Estado e, correntemente, pelas pessoas alinhadas com essa ideologia.

Ao analisar o depoimento de Eichmann, Todorov destaca os termos despersonalizantes utilizados para se referir às pessoas perseguidas pelo Reich, como na frase: “No quadro da solução da questão judaica na Europa, a Hungria devia também ser libertada de algum modo” (TODOROV, 1995, p. 214). Essa afirmação sugere, de acordo com o crítico, o assassinato dos judeus húngaros, porém citando-os como uma “questão judaica” e o emprego do termo “liberar” como um eufemismo para a ação de sua morte. Os seres humanos foram substituídos por abstrações, ao tomarem a forma de um problema, sendo assim, em havendo um problema, haveria “uma solução” (TODOROV, 1995, p. 214). O termo “solução final” foi, portanto, cunhado nessa mesma lógica, para resolver “um problema” e, dessa vez, em definitivo, como sugere o adjetivo “final”.

O linguista Victor Klemperer estudou o que denominou de “Linguagem do Terceiro Reich”, ou seja, um arcabouço linguístico empregado pelos nazistas. Klemperer salienta que a utilização de termos despersonalizantes em referência a pessoas era prática comum, principalmente quando ligada à atividade profissional, como em alguns termos médicos ao atender “um caso” para o atendimento a um paciente, ou “[...] dar conta de uma apendicite”, como a possibilidade de êxito nesse procedimento (KLEMPERER, 2009, p. 235).

³² BLACK, Edwin. *IBM and the Holocaust: the Strategic Alliance Between Nazi Germany and America's Most Powerful Corporation*. New York: Crown, 2001.

Quando da aplicação desse mesmo recurso no contexto nazista, eles buscavam não só animalizar, mas reificar, isto é, tornar coisa, diminuindo a condição humana dos prisioneiros, por meio, por exemplo, de estereótipos, conforme a sua classificação.³³ Aos odiados inimigos franceses, antes da guerra, reservava-se o termo “trucidar” quando havia êxito nos embates. Esse verbo foi substituído por “liquidar”, que criava uma significação mais fria e impessoal, isto é, as pessoas passaram a ter seu fim equiparado ao dos bens materiais (KLEMPERER, 2009, p. 236).³⁴ Para Klemperer (2009, p. 235):

Essa maneira de tratar a pessoa como coisa também aparece, na linguagem oficial, na expressão *Kadaverwertung* [reaproveitamento de cadáveres], especialmente quando usada para referir-se a cadáveres humanos: os mortos dos campos de concentração são transformados em adubo pelo mesmo processo que se aplica a carcaças de animais.

O que se processa, então, é a reificação pela linguagem. A reificação, cuja origem é do latim *re*, coisa, é essencialmente uma coisificação, isto é, a transformação de algo abstrato em um objeto pela ação do homem. Quando essa noção é aplicada a humanos, o que se pretende é reduzir o homem a uma condição inferior, destituída de suas características essenciais, tornando-a uma coisa, algo inanimado. Esse rebaixamento de condição não está ligado somente ao nacional-socialismo, mas se refere a grupos considerados não humanos, os judeus ou ciganos, aqueles que não tinham ascendência “ariana” ou “nórdica”, como “raça inferior” ou raça inimiga, *Untermenschen* (subumanos), “zoologicamente inferiores” (KLEMPERER, 2009, p. 216).

Os arianos, por sua vez, os considerados de raça pura, para eles, o tratamento distintivo era assegurado como “[...] valor decisivo à personalidade”, embora os excessos de referências à autoridade do emitente, em documentos escritos, torne a linguagem mecânica, reforçando os papéis desenhados pela burocracia, nos quais cada um desempenha uma função: aos chefes, comando, aos demais, obediência cega (KLEMPERER, 2009, p. 239). Para Klemperer, na Alemanha, antes de 1933 não havia tanta extrapolação de expressões para áreas que não são técnicas, que procuravam conferir um ar de normalidade ao processo de

³³ O termo “reificar” remete ao conceito de Georg Lukacs (1989) que designa a coisificação das relações sociais, de modo que a sua natureza é expressa por meio de relações entre objetos de troca no sistema capitalista.

³⁴ Embora em português as palavras sejam sinônimas, o emprego de “trucidar” significa “matar com crueldade, com selvageria ou causar o fim de; exterminar, destruir, esmagar” seres vivos, homens ou animais. O segundo termo, “liquidar”, é amplamente empregado em situações comerciais, jurídicas, econômicas e, ao ser utilizado para se referir a seres humanos, pretende, eufemicamente, gerar o efeito de reificação, a destituição do sujeito, sem o uso da violência.

escravização e despersonalização, redução dos indivíduos a funções, a autômatos – ou a animais, como Levi se refere aos que sofreram as consequências dessa técnica totalitária.

Nas situações de degradação do homem, Levi retrata a despersonalização em termos animais, num esforço para a tradução dessa força de morte. Em *É isto um homem?*, destaca-se o termo “animal-homem”, numa comparação feita pelo narrador, entre o exterior, o mundo livre, e o espaço concentracionário, onde se encontravam, de como seria um experimento social compatível com o *Lager*:

Fechem-se entre cercas de arame farpado milhares de indivíduos, diferentes quanto a idade, condição, origem, língua, cultura e hábitos, e ali submetam-nos a uma rotina constante, controlada, idêntica para todos e aquém de todas as necessidades; nenhum pesquisador poderia estabelecer um sistema mais rígido para verificar o que é congênito e o que é adquirido no comportamento do animal-homem frente à luta pela vida. (LEVI, 1988, p. 88).

Nesse trecho, o escritor sintetiza o que seria o experimento máximo de despersonalização: a transformação do homem nesse animal-homem e, finalmente, no “muçulmano”, aqueles, assim, que estariam próximos do fim. Para Arendt, a técnica visava o seu domínio total:

Os campos destinam-se não apenas a exterminar pessoas e degradar seres humanos, mas também servem à chocante experiência da eliminação, em condições cientificamente controladas, da própria espontaneidade como expressão da conduta humana e da transformação da personalidade numa simples coisa, em algo que nem mesmo os animais são. (ARENDR, 1979, p. 197).

Na citação, a expressão “[...] em condições cientificamente controladas” suscita outro significado, que transparece na avaliação de Arendt. Para ela, as condições do avanço da ciência e da tecnologia no século 20 possibilitaram a eficiência da carnificina nazista. Surge, a partir desse controle “[...] cientificamente possível”, tanto no discurso da história, quanto no das artes e da literatura, a assunção da vida pelo poder, uma tomada de poder do homem sobre o homem como ser vivo, uma espécie de estatização do caráter biológico da vida, o biopoder, ou seja, irrompe, desse conceito, o desejo de controle da vida, dos corpos, da *bíos* (FOUCAULT, 2005, p. 286).

Agamben recorda que os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que se quer dizer com a palavra “vida”. Eram, assim, usadas duas palavras, *zoé* e *bíos* (AGAMBEN, 2002, p. 9). Segundo Roberto Espósito, *bíos* designa a “vida qualificada”, a “forma de vida” em sua plenitude, em todas suas possibilidades. Já *zoé* também designa a vida, mas no sentido de sua simples manutenção, algo mais material, embora seja, nesse

espaço, o local de atuação do biopoder, não deixando de contundir a vida no outro nível (ESPÓSITO, 2017, p. 21).

No nazismo, o biopoder seria, assim, uma transformação consistente na inclusão de processos biológicos nas operações do poder soberano, aquele do Estado, de promover a vida ou desautorizá-la até a morte. Nesse contexto, ele se apresentaria em dois níveis, o do Estado totalizante, que cria aparatos estatais capazes de governar populações, levando a um processo crescente de massificação e burocratização da sociedade, exercendo poder sobre a *bios*; e outro, complementar a esse poder, os indivíduos são dirigidos por tecnologias em que os corpos são submetidos aos processos biológicos, sobre sua *zoé* (FOUCAULT, 2005, p. 289; 297).

Para Michel Foucault, os aspectos corporais da vida – moradia, desejos, cuidado com o corpo, educação – seriam as instâncias próprias de atuação dos mecanismos do biopoder. Nestes, o Estado atuaria de forma reguladora e disciplinar, por meio de suas instituições. Sendo assim:

A disciplina tenta reger a multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos. E, depois, a nova tecnologia que se instala se dirige a multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem em corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença, etc. Logo, depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que se fez consoante o modo da individualização, temos uma segunda tomada de poder que, por sua vez, não é individualizante, mas que é massificante, que se faz em direção não do homem-corpo, mas do homem-espécie. (FOUCAULT, 2005, p. 289).

O biopoder seria, pois, uma atuação sobre o corpo individual, objetivando um efeito de massificação. Foucault afiança que o biopoder consiste, em sua relação com a vida e com a morte, na direção de “[...] fazer viver e deixar morrer” (FOUCAULT, 2005, p. 287). Esse postulado, assim, rege, de forma distinta, o poder soberano, no qual a ação se completava em “[...] fazer morrer e deixar viver”, ou seja, o poder soberano exercido pelo Estado decidindo sobre as vidas (FOUCAULT, 2005, p. 287).

A força do biopoder atua em um conjunto de processos e de ações sobre os aspectos da vida, como nascimento, adoecimento e morte, análises das proporções de nascimento e óbitos, taxa de reprodução e fecundidade, envelhecimento, doenças e combate a epidemias, que passam a constituir, a partir do século XVIII, com diversos problemas econômicos e políticos, objetos do saber e alvos do controle da biopolítica. Essa seria “[...] uma política em nome da vida”, bem como o biopoder seria “[...] uma vida submetida ao

comando da política” (ESPOSITO, 2017, p. 22; FOUCAULT, 2005, p. 289). Ao agir sobre o corpo do indivíduo, esse poder visa a planificar a multiplicidade do homem, que estaria sujeito à vigilância, ao adestramento, à punição. Dessa forma, a biopolítica se dirige contra a multiplicidade e a diversidade.

Como afirma Peter Pelbart: “A uma primeira ‘tomada de poder’ sobre o corpo feita sob o modo da individualização, [como] lembra Foucault, segue-se uma segunda tomada de poder, desta vez massificante, totalizante.” (PELBART, 2011, p. 58). A princípio, nas ações habituais dos Estados modernos, não há estranheza, como os sistemas de educação e de saúde pública, as ações de imunização, ou até mesmo os confinamentos e as quarentenas sanitárias. Foucault alerta, no entanto, que, quando há um excesso do biopoder, como o exercido pelo nazismo, transparece o que é factível tecnologicamente: “[...] a possibilidade é técnica e politicamente dada ao homem, não só de organizar a vida, mas de fazer a vida proliferar, de fabricar algo vivo, de fabricar algo monstruoso, de fabricar – no limite – vírus incontroláveis e universalmente destruidores.” (FOUCAULT, 2005, p. 303).

Seria, nessa atuação em excesso ou sem limites, como possibilidade tecnologicamente viável, que o racismo, por exemplo, tomaria espaço no Estado, uma vez que a necessidade de uniformização da vida venha com a tentativa de uma suposta eliminação do perigo biológico para o fortalecimento da espécie ou do que se concebeu como raça. Nessa perspectiva, “[...] a raça, o racismo, é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização”, ou seja, esse critério racial aceitaria a modulação da sociedade em direção a purificação (FOUCAULT, 2005, p. 306).

De maneira mais direta, entre o que deve viver e o que deve morrer, o biopoder, para Foucault, indica que para viver é preciso morrer, a morte do outro, daquele considerado pertencente a uma “raça ruim”, ou seja, inferior, degenerada (PELBART, 2011, p. 59).

Dos excessos do biopoder surge, então, o necropoder. Ou seja, uma fusão da razão com o terror, em combinação com o estado de exceção e o de sítio, em meio à alta precisão dos aparatos tecnológicos de morte, quando se define que, para alguém viver, outro tem que morrer, quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é (MBEMBE, 2018).

O necropoder, isto é, o Estado buscando a dominação das massas pela força do terror e do genocídio teria suas raízes, para Achille Mbembe, no sistema colonial das *plantations*, com a escravidão de povos africanos, “[...] uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica” (MBEMBE, 2018, p. 27). Dadas suas raízes diversas, o nazismo não teria feito outra coisa senão ampliar uma série de mecanismos já existentes na formação

social e política da Europa ocidental: a subjugação do corpo, as regulamentações médicas, o darwinismo social, a eugenia, as teorias médico-legais sobre hereditariedade, degeneração e raça (MBEMBE, 2018, p. 32).

A despersonalização do homem torna-se, assim, factível pelas condições tecnológicas e pelo entendimento da força pelo biopoder. É um embate de forças, constante, principalmente, quando a biopolítica tem seu lugar ocupado pela necropolítica, na escolha deliberada de quem pode ou não viver. A soberania torna-se, portanto, a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável”, ou matável, e quem não é (MBEMBE, 2018, p. 41). No nazismo, essa força emergente se realizou, de forma contundente, sobre os indivíduos, seus corpos e suas comunidades, sedimentando na opressão, a animalização e a consequente destruição completa do indivíduo.

3.2 ANIMAL-HOMEM: UM CONCEITO

*Matérias nobres e ignóbeis.
Sangue, pus, refugos de cozinha:
Transformo tudo em energia de voo,
Tanto demanda meu ofício.
Sou a última a beijar os lábios
Secos dos moribundos e morituros.
Sou importante. Meu sussurro
Monótono, irritante e insensato
Repete a única mensagem do mundo
Aos que atravessam a soleira.
Aqui sou a senhora:
A única livre, solta e sã.
(Primo Levi)*

No mundo concentracionário mata-se um homem tão
impessoalmente como se mata um mosquito.
(Hanna Arendt)

A nefasta coleção de narrativas ficcionais e de testemunho da Shoah se constitui também como um acervo de cicatrizes. Primo Levi afirma a necessidade desse espaço de discurso, uma vez que os perpetradores teriam razões para o silenciamento (LEVI, 2004, p. 12). Contra esse silêncio que favorece a impunidade, a literatura ocuparia um espaço relevante a serviço da memória e da reflexão sobre a violência e o poder que nela impera. Uma importante contribuição para o esclarecimento de alguns aspectos do fenômeno *Lager* vem do próprio Levi. Em *Os afogados e os sobreviventes*, em que analisa esses aspectos, sobretudo, por meio de sua memória e de seu testemunho (LEVI, 2004, p. 13; 17).

As narrativas da e sobre a Shoah são compostas, num primeiro momento, pelas memórias daqueles que por ela passaram. Dada a extensão e a complexidade do tema, em vários níveis, uma visão totalizante desse universo é impossível. Para Levi, aqueles que “[...] tatearam seu fundo” e não voltaram para contar as histórias são os que experimentaram sua máxima extensão (LEVI, 2004, p. 14). Surge, portanto, daí, uma noção de que só é possível se acercar da catástrofe por intermédio de uma perspectiva cuja visão, por partes, revele a fragmentação dos relatos (LEVI, 2004, p. 13-14).

A análise de alguns aspectos do ambiente concentracionário feita por Levi é abrangente, sobretudo para se compreender o “animal-homem”, expressão que surge no texto apenas uma vez e que designa o estado dos prisioneiros no *Lager* (LEVI, 1988, p. 88). Nos primeiros capítulos de *É isto um homem?* e em todo o texto de *Os afogados e os sobreviventes*, o autor se dedica a descrever e a detalhar o que seriam os componentes ou fatores que, associados, no sistema do *Lager*, desencadeariam essa condição. O termo sugere um estado subumano, animalizado, inscrito na biopolítica, mais precisamente da necropolítica, ao colocar em perspectiva vidas que devem morrer e vidas que devem ser protegidas. Sob o tacão de uma força totalitária, que objetiva produzir uma ordem social conforme um projeto de sociedade dita como perfeita, fundada sobre a morte do diferente, dos considerados inferiores, dos matáveis (AGAMBEN, 2007, p. 148-149).

Em muitos aspectos, essa “sociedade perfeita” visava à eliminação dos indesejáveis, no entanto, em alguns casos, a sobrevivência de alguns destes ainda poderia servir economicamente, assim, procurou-se manter vivos prisioneiros que poderiam ser força de trabalho escrava. Como afirma no prefácio de *É isto um homem?*, em 1944, a mão de obra qualificada na Alemanha passou a ser escassa, devido à guerra, então o Estado começou a contar com uma massa de trabalhadores que, prisioneiros no *Lager*, foram escravizados. Surge, nesse contexto, em seu estado de sub-humanidade, nos campos de trabalho, como escravos, o que Levi chamou de “animais-homens”.

Em *Os afogados e os sobreviventes*, Levi, ao examinar o fenômeno dos *Lager*, visa ao “[...] esclarecimento de alguns aspectos que ainda são obscuros.” (LEVI, 2004, p. 17). A proposta do escritor é, no entanto, mais ambiciosa, uma vez que visa a refletir sobre a possibilidade desse evento voltar a acontecer. Ele ainda pondera sobre a responsabilidade de cada indivíduo para anular a ameaça. Quatro aspectos estão, para o escritor, diretamente relacionados com a configuração do animal-homem: a zona cinzenta, a vergonha, a incomunicação e a violência inútil (LEVI, 2004).

Para Levi, a “zona cinzenta” seria a ausência de clareza das distinções dicotômicas entre o bem e o mal, os justos e os réprobos, as vítimas e os opressores (LEVI, 2004, p. 32). Nesse contexto, “[...] o inimigo estava ao redor, mas também dentro, o ‘nós’ perdia seus limites, os contendores não eram dois, não se distinguia uma fronteira, mas muitas e confusas, talvez inúmeras, separando cada um do outro” (LEVI, 2004, p. 32).

O caráter híbrido permeia, portanto, o que pode ser visto como uma estrutura binária da Shoah. Para Levi, criou-se, traiçoeiramente, a ambiguidade de papéis, de valores, de ética. O escritor delimita o início dessa situação, quando os prisioneiros chegam ao *Lager* e são recebidos com extrema violência: “[...] os chutes e os murros desde logo, muitas vezes no rosto; a orgia de ordens gritadas com cólera autêntica ou simulada; o desnudamento total; a raspagem dos cabelos; a vestimenta de farrapos” (LEVI, 2004, p. 33).

E, nesse momento, surgem os prisioneiros-funcionários, uma classe de internos privilegiados, que foram maioria entre os sobreviventes, embora fossem a minoria no *Lager*. De acordo com Levi, uma “zona cinzenta” é um espaço indistinto, “[...] com contornos mal definidos, que ao mesmo tempo separa e une os campos dos senhores e escravos.” (LEVI, 2004, p. 35-36). Nessa instância, não haveria diferenciação entre a vítima e o algoz, sendo todos, ao mesmo tempo, um e outro, culpados e inocentes. Estariam nesse grupo aqueles prisioneiros que, embora também fossem internos, aceitavam exercer tarefas e funções na administração do campo, ocupando, mesmo que parcialmente, o lugar dos nazistas em relação às vítimas.

Os *Prominenten* – proeminentes, destacados – teriam uma origem externa diferente da grande massa dos prisioneiros na maioria dos casos. Parte deles é oriunda da Alemanha e de países ocupados. A estes, embora indignos de confiança total, pois são ex-inimigos, são atribuídas tarefas de modo a comprometê-los ao “[...] carregá-los de crimes, manchá-los de sangue, expô-los tanto quanto possível: assim contraem com os mandantes o vínculo da cumplicidade e não mais podem voltar atrás” (LEVI, 2004, p. 37). Ao envolver essas pessoas nos crimes, os nazistas partilharam sua culpa com os prisioneiros, criando, na estrutura da violência, uma perversão a mais, na medida em que força vítimas a se tornarem cúmplices, técnica própria dos gângsteres (RABINOVITCH, 2004, p. 47; LEVI, 2004, p. 37).

Também foram cooptados outros prisioneiros que, em nome da sobrevivência, acreditavam e aceitavam o jogo do opressor, o “[...] terror, engodo ideológico, imitação barata do vencedor, ânsia míope por um poder qualquer, mesmo que ridiculamente circunscrito no espaço e no tempo, covardia, e até lúcido cálculo dirigido para escapar das regras e da ordem imposta,” a fim de conservar ou consolidar algum privilégio, alguma vantagem sobre os

demais prisioneiros (LEVI, 2004, p. 37). “Quanto mais feroz a opressão, tanto mais se difunde entre os oprimidos a disponibilidade de colaboração com o poder”; esta seria a máxima que os prisioneiros privilegiados seguiam e por meio da qual controlavam os demais (LEVI, 2004, p. 37).

Uma das justificativas para a sua ação era a ilusão de legalidade dada pelo sistema de leis do Estado nazista. Além disso, a burocracia estatal que se organizou visava a uma multiplicidade de cargos e níveis hierárquicos que reduziria a responsabilidade individual. Segundo Hannah Arendt, essa “[...] multiplicação de cargos destrói todo o senso de responsabilidade e competência”, mesmo que, aparentemente, alivie e proteja da culpa (ARENDDT, 1979, p. 159). Outra aberração da mecânica de funcionamento dos campos foi a absorção de prisioneiros do sistema criminal comum, o que emprestava credibilidade à alegação propagandística e dissimulada da reabilitação que apregoava que era necessário abrigar esses elementos fora da sociedade (ARENDDT, 1979, p. 209). Esses constituíam os principais *Kapos* do *Lager*, distinguindo-se pela sua potencialidade em colaborar e pela violência com que tratavam seus subordinados. Para Primo Levi, estes eram:

[...] criminosos comuns egressos das prisões, aos quais a carreira de esbirro oferecia uma excelente alternativa à detenção; prisioneiros políticos enfraquecidos por cinco ou dez anos de sofrimentos, ou moralmente debilitados, até mesmo judeus que viam nessa migalha de autoridade a saída para escapar a morte certa. (LEVI, 2004, p. 40-41).

Para os que estavam predispostos a colaborar, as condições do campo estimulavam esse comportamento devido às privações e às situações extremas, mesmo que, de fato, existissem pessoas “[...] cinzentas, ambíguas, dispostas ao compromisso”, como afirma Levi nos casos do *Sonderkommando* e de Chaim Rumkowski, o chefe do Conselho Judeu de Anciãos no gueto de Łódź (LEVI, 2004, p. 42).

O *Sonderkommando*, esquadrão especial, foi um grupo de prisioneiros ao qual estava confiada a gestão dos fornos crematórios e de toda a sua logística de morticínio. Composto majoritariamente por judeus, esse grupo atesta que nem todos os membros da SS aceitavam de bom grado o massacre como tarefa cotidiana, e delegar às próprias vítimas uma parte do trabalho, e justamente a mais suja, devia servir (e provavelmente serviu) para aliviar algumas consciências, entre os nazistas. Levi afiança que, muito embora o *Kommando* fosse substituído a cada quatro meses, ao menos durante um tempo, ou em pausas no trabalho, havia esse tipo de cumplicidade entre os nazistas e os prisioneiros que ali trabalhavam. A

cooptação acontecia e as diferenças eram colocadas de lado, ou atenuadas, como durante uma partida de futebol entre os SS e os *Sonderkommando*:

[...] vocês não são mais a outra raça, a anti-raça, o inimigo primeiro do Reich milenar: vocês não são mais o povo que refuta os ídolos. Nós os abraçamos, corrompemos, arrastamos para o fundo conosco. Vocês são como nós, vocês com seu orgulho: sujos de seu sangue, como nós. Também vocês, como nós e como Caim, mataram o irmão. Venham, podemos jogar juntos. (LEVI, 2004, p. 47).

Embora houvesse, nesse discurso, uma pseudo-igualdade entre as partes, Levi demonstra que a situação dos obrigados a comporem o *Sonderkommando* não se assemelha ao que foi chamado de estado de “[...] coação consequente a uma ordem”, evocado pelos criminosos nazistas e muitos outros que vieram a ser julgados por outros crimes pós-guerra. Aos prisioneiros, seria uma alternativa rígida, a obediência imediata ou a morte; já aos segundos, os nazistas e outros criminosos que com eles se juntaram, a não colaboração causou outras punições, quando muito, nos piores dos casos, a transferência para a frente de batalha. Não havia, para os perseguidos, opção, mas alguma escolha para aqueles que aceitavam o jogo do opressor (LEVI, 2004, p. 51).

A esse espaço de ambiguidade moral, Levi chamou de “zona cinzenta” e ela foi devastadora e exerceu um espantoso poder de corrupção, do qual era difícil escapar. A degradação das vítimas tornava-as semelhantes ao agressor, ao colaborarem em diversos aspectos, pois são necessárias cumplicidades, em todos os níveis. O escritor argumenta: “Para resistir a ela, é preciso uma envergadura moral muito sólida, e aquela de que dispunha Rumkowski, o comerciante de Łódz, junto com toda a sua geração, era frágil: mas nós, europeus de hoje, a teríamos forte?” (LEVI, 2004, p. 58). Essa desalentadora pergunta acaba por confirmar que, mesmo sob dúvida, homens comuns, pela força das circunstâncias, pactuavam com o poder, de bom grado ou não, esquecendo-se, por alguns minutos, que compunham a parte oprimida (LEVI, 2004, p. 51).

A ambiguidade também permeia o sentimento de vergonha que atormentou tanto os prisioneiros durante o seu confinamento, quanto após a sua libertação. A partir do significado da palavra, Levi reflete sobre uma complexidade ainda maior, que seria o sofrimento psicológico e emocional padecido durante o aprisionamento e que, posteriormente, acompanhou os sobreviventes. Em *A trégua*, quando se apresentaram os primeiros soldados do exército russo, Levi ressalta esse sentimento de maneira mais contundente: “Não acenavam, não sorriam; pareciam sufocados, não somente por piedade, mas por uma confusa reserva, que selava as suas bocas e subjugava os seus olhos ante o cenário funesto. Era a

mesma vergonha conhecida por nós, a que nos esmagava após as seleções.” (LEVI, 2010, p. 10).

No momento em que voltavam a se sentir humanos, os sobreviventes se deram conta de muitas angústias, “[...] da família dispersa ou perdida; da dor universal ao redor; do próprio cansaço, que parecia definitivo, não mais remediável; da vida a ser recomeçada em meio às ruínas, muitas vezes só”, e um estranho sentimento de culpa, de pesar por todas aquelas atrocidades cometidas naquele local, por todos (LEVI, 2010, p. 61).

Em *Enigmas da culpa*, Moacyr Scliar afirma que esses sentimentos não se esgotam no plano pessoal, diante de algo vexatório ou escandaloso (SCLIAR, 2017, p. 51; 183). A vergonha seria, então, reativa, instantânea, ao contrário da culpa, que seria o resultado da “[...] audição da implacável voz interior” (SCLIAR, 2007, p. 51). Assim, os sentimentos desses sobreviventes, como a angústia, só foram possíveis ao fim do tormento, quando houve espaço para a mínima reflexão. Culpa, vergonha e angústia fazem parte da “zona cinzenta”, mesmo que latentes, sendo externalizadas após a libertação do *Lager*, quando a consciência volta a uma normalidade.

As situações extremas do *Lager* entorpeciam os prisioneiros, levando-os a um estado considerado animalizado, porque somente as primeiras necessidades estavam no horizonte. A fome, o cansaço, o frio e o medo anulavam o espaço para pensar, raciocinar, ter afeto (LEVI, 2004, p. 65). Em *É isto um homem?*, para os internos mais veteranos, a sabedoria consistia em não refletir: “[...] não tentar compreender, não imaginar o futuro, não atormentar-se pensando como e quando tudo isso acabaria, não fazer perguntas nem aos outros nem a nós mesmos.” (LEVI, 1988, p. 118). Entretanto, em alguns raros intervalos, como na internação na enfermaria, alguns saíam desse estado de abatimento, quando a angústia batia mais forte e percebiam sua diminuição de força física, emocional, moral.

Dado essa estafa mental causada pela busca incessante por alimentos e por alívio dos sofrimentos físicos e psicológicos, diante da eminência regular da morte, os prisioneiros não se ocupavam em procurar seu livramento pelo autoextermínio. De acordo com Levi, o suicídio era muito raro de acontecer naquele contexto, uma vez que ele “[...] é próprio do homem e não do animal, isto é, trata-se de um ato meditado, uma escolha não instintiva, não natural, e no *Lager* havia poucas oportunidades de escolher, vivia-se justamente como os animais subjugados” (LEVI, 2004, p. 66).

O suicídio, embora tenha sido outro fator agregado ao sentimento de culpa e de vergonha, foi muitas vezes aplacado, pois a dureza do cativo era tida como uma punição,

relegando o remorso a um segundo plano, mas que foi ressurgindo fortemente após a libertação (LEVI, 2004, p. 65-66).

Essa “culpa do sobrevivente” surge com a emergência da lucidez, principalmente ao se tomar consciência de não ter feito nada ou quase nada contra o sistema massacrante no qual haviam sido absorvidos ou de terem, de alguma forma, colaborado com ele. Levi afirma que a resiliência dos judeus em relação às aflições físicas e mentais do *Lager* ocorreu devido aos anos precedidos de segregação, humilhação, maus-tratos, migrações forçadas, fora a preparação infernal dos guetos e dos campos de triagem, em comparação ao pouco preparo de jovens soldados russos que pereceram em poucas semanas nos campos de prisioneiros (LEVI, 2004, p. 67).

Dessa forma, ele conclui que não havia muito do que se envergonhar, dado o tratamento prévio já recebido pelos judeus. Entretanto, o escritor aponta para o fato de que a autoacusação revelava que a solidariedade humana, o mais comum sentimento entre os sobreviventes, teria falhado para essas pessoas e seria a omissão de socorro cotidiana uma das maiores causadoras de sofrimento psicológico e de culpa (LEVI, 2004, p. 67).

Em *É isto um homem?* estão retratados episódios nos quais Levi e outros prisioneiros se omitem diante das *Selektions* (seleções), para escolher quem deve ir para a câmara de gás ou receber agressões físicas e verbais. Uma dessas cenas foi a do enforcamento de um prisioneiro do *Sonderkommando* que participou de uma revolta (LEVI, 1988, p. 151). Condenado à forca, diante dos companheiros ele grita: “*Kamaraden, ich bin der Letzte!* (Companheiros, eu sou o último!).” (LEVI, 1988, p. 151). Naquele momento, em frente ao homem sendo enforcado, nem um sussurro ou um sinal de assentimento pôde ser vislumbrado entre o “vil rebanho”, que continuava “[...] de pé, encurvado e cinzento, cabisbaixo”, acrescenta Levi. Diante do corpo pendurado estrebuchando, estavam homens dóceis, domados, apagados, dos quais não se espera mais nada, nem atos de revolta, nem palavras de desafio, nem um olhar de julgamento (LEVI, 1988, p. 52-53; 151-152).

Assim, passada essa outra violência cometida contra os prisioneiros, contra aqueles que sucumbiram diante de seus olhos, a culpa por ter sobrevivido acompanha os primeiros passos da liberdade. Levi explica que, mesmo tendo respondido negativamente a todo um questionário ético sobre seu comportamento no *Lager* – se teria roubado o pão de alguém ou aceitado encargos sórdidos, espancado ou defraudado alguém, ou qualquer outra forma de vantagem sobre o outro –, o sobrevivente se coloca num local de “Caim do seu irmão”, tendo sobrevivido em seu lugar (LEVI, 2004, p. 71). Aludindo à história bíblica dos

irmãos Caim e Abel, na qual teria acontecido o primeiro fratricídio, o sobrevivente da Shoah seria aquele que, para sobreviver, teria que matar seu próprio irmão.

Essa lógica letal penetraria profundamente, “[...] como um carcinoma, [que] de fora não se vê, mas corrói e grita.” (LEVI, 2004, p. 71). A possibilidade de “[...] estar vivo no lugar de um outro” faz irromper no relato a frieza de um questionário e acende o sentimento da culpa, afinal

[...] os “salvos” do Lager não eram os melhores, os predestinados ao bem, os portadores de uma mensagem: tudo o que eu tinha visto e vivido demonstrava o exato contrário. Sobreviviam de preferência os piores, os egoístas, os violentos, os insensíveis, os colaboradores da “zona cinzenta”, os delatores. [...] Sobreviviam os piores, isto é, os mais adaptados; os melhores, todos, morreram. (LEVI, 2004, p. 71).

Entre os sobreviventes, esses “maus” tiveram a seu favor condições melhores de alimentação e de proteção contra o frio, a violência e o trabalho exaustivo, mas tiveram que entrar no jogo do opressor. A culpa do sobrevivente é, no entanto, mais profunda que simplesmente a sua associação a uma má conduta como vítima. Esta estaria relacionada com o que Levi denomina “vergonha do mundo”, ou seja, uma constante na qual a pessoa compreende que nenhum ser humano é uma ilha, logo, ao experimentar remorso, vergonha, dor pelo crime que outros tenham cometido, mesmo estando diante deles ou não, pois é irrevogável a sua presença, todos estamos sempre presentes uns dos outros, ou seja, não é possível apagar esse sentimento (LEVI, 2004, p. 74).

Para Scliar, esse efeito pernicioso da culpa do sobrevivente, embora presente nos diversos testemunhos em livros e documentários, não diminui a insuportável carga que representa (SCLIAR, 2007, p. 185). Nessa perspectiva, a culpa não se esgota no plano pessoal, sendo corrente a sua atribuição a grupos, comunidades, povos que, sob uma estratégia de dominação, como é o caso dos judeus, se viu em meio a dilemas atroz de sobrevivência.

Carregados do que seria uma “ancestral culpa judaica”,³⁵ os sobreviventes, segundo Scliar, ainda têm que lidar com um monólogo acusador, pós-Shoah: “[...] eu deveria ter morrido com eles, eu deveria ter morrido no lugar deles, se não morri é porque sou tão mau, tão perverso, que consegui escapar”, num sentimento de profunda culpa por ter sobrevivido, mesmo não sendo possível definir qual seria o caminho para a salvação (SCLIAR, 2007, p. 185).

³⁵ Sentimento de culpa perene que permeia o cotidiano cultural judaico. Essa noção foi muito popularizada por Philip Roth (1969) em seu livro *O complexo de Portnoy*.

Essa seria a lógica da ideia de que só os maus sobreviveram. Scliar lembra que esse pesado sentimento negativo muitas vezes é estendido aos filhos, ou seja, de geração a geração, como um trauma: “[...] sobretudo àqueles que levam uma vida confortável, capaz de gerar neles o sentimento de culpa”, muitas vezes estimulados pelos próprios pais sobreviventes, talvez numa tentativa de compensação (SCLIAR, 2007, p. 186).³⁶

Foram vários os sentimentos negativos gerados pelos excessos da Shoah, entre eles, Levi detalha o isolamento comunicacional como uma das experiências tormentosas sistematizadas em *Os afogados e os sobreviventes*. No capítulo “Comunicar”, Levi aborda a incomunicabilidade no *Lager* (LEVI, 2004, p. 77). O autor é categórico: “[...] recusar a comunicação é crime; [...] para aquela sua forma altamente evoluída e nobre que é a linguagem, somos biologicamente e socialmente predispostos.” (LEVI, 2004, p. 78). Em comparação a situações vividas por turistas, em locais de línguas menos disseminadas, ou mesmo dos imigrantes europeus em busca do sonho americano, deparando-se com uma língua nova, sua experiência peculiar como sobrevivente egresso de Auschwitz confirma sua teoria sobre a vivência de uma incomunicabilidade radical.

O choque inicial com a língua alemã, em especial no contexto dos prisioneiros de origem italiana, iugoslava e grega, ou mesmo francesa e húngara, deu-se como uma abissal barreira linguística: “[...] saber ou não alemão era um divisor de águas” (LEVI, 2004, p. 79). As primeiras ordens em alemão foram seguidas, para o espanto dos ingressos ao chegar no *Lager*, por gritos repetitivos em voz alta e enfurecida, o que em praticamente nada alterava a sua compreensão. E mesmo não havendo resposta, os golpes e a violência física eram continuação ou variantes dessa linguagem. Desse modo, ele afirma: “[...] não éramos mais homens; conosco, como com vacas ou mulas, não havia diferença substancial entre o berro e o murro.” (LEVI, 2004, p. 80). Segundo Levi, persistia, assim, a lógica entre os membros da SS e seus subordinados prisioneiros de origem alemã que quem não compreendia ou falava alemão era bárbaro por definição, logo, a agressão era uma forma de expressão, pois não se tratava mais de homens, de seres humanos (LEVI, 2004, p. 80).

A consciência da impossibilidade de comunicação, tanto pela incompreensão do alemão ou do polonês, outra língua comum no *Lager*, quanto pelo medo da agressão derivado dessas incapacidades, estruturavam o isolamento social do prisioneiro. Essa armadilha linguística deixava-o à mercê da opressão, uma vez que lhe faltavam preciosas informações

³⁶ O livro *Maus*, de Art Spiegelman, é um exemplo clássico desse sentimento dos filhos de sobreviventes. Outro exemplo na literatura brasileira seria o romance *Diário da queda*, de Michel Laub, publicado em 2011, que narra a história de uma família em três gerações marcada pela Shoah.

para sua sobrevivência: como atender às ordens imediatamente, evitando apanhar, ou livrar-se do trabalho excessivo. Levi lembra que, em alguns momentos, prisioneiros franceses e espanhóis, pela proximidade da língua, auxiliavam uns aos outros, fazendo uma ponte, mas não era suficiente, sendo o conhecimento de alemão fundamental (LEVI, 2004, p. 83). Compreender essa “variante bárbara”, a “Língua do Terceiro Reich”, como denomina Victor Klemperer, esse linguajar do *Lager*, que seria uma mistura entre “[...] o velho alemão das casernas prussianas e com o novo alemão dos SS”, ou seja, um substrato linguístico comprometido com a guerra, a violência e a desumanização dos inimigos, foi um fato importante para a sobrevivência (LEVI, 2004, p. 84-85; KLEMPERER, 2009).

Muito embora a comunicação seja uma necessidade humana na visão de Levi, ainda havia aqueles que aparentemente não sentiam o isolamento, pois já eram assim em sua vida pregressa, e aqueles que já se aproximavam da “indiferença definitiva”, os chamados “muçulmano”, sendo esse “eclipse da palavra” um dos sintomas dessa transformação, (LEVI, 2004, p. 88). Entre a maioria dos prisioneiros havia, no entanto, uma demanda de diálogo e de informação, que era suprida de forma irregular e esparsa quando chegavam novos prisioneiros ou por meio de boatos ou notícias falsas, inventadas ou distorcidas, além de tentativas de diálogo com trabalhadores externos e jornais velhos encontrados no lixo. Desse modo, a palavra, a informação em geral, era uma maneira de se reconectar com a sua própria humanidade, a cada momento mais distante (LEVI, 2004, p. 88).

A violência física, nesse espaço de confinamento, é aplicada para o alcance dos objetivos dos nazistas, como uma linguagem corporal da dor, cumprindo a dupla função aflitiva no corpo e na mente. Sendo assim, a tortura não atinge somente o físico, mas a alma do preso. Um emaranhado de práticas absurdas imprimia sofrimento adicional psicológico, pois era incompreensivelmente covarde e sádico; Levi denominou tais práticas de “violência inútil” (LEVI, 2004, p. 91). Para ele, seria aquela empregada a um fim, como um assassinato, que visa à eliminação de alguém, ou as guerras, que visam a dominar algum povo ou disputar espaço, embora seus objetivos sejam iníquos ou perversos, em ambos os casos (LEVI, 2004, p. 91).

Na Shoah, uma violência inútil, difusa, foi praticada, “[...] com um fim em si mesma, voltada unicamente para a criação de dor: às vezes, voltada para um objetivo, mas sempre redundante, sempre fora de proporção em relação ao próprio objetivo.” (LEVI, 2004, p. 92). Na lógica insolente da inferioridade do outro, a destruição causada pelos nazistas já tinha seus precedentes em momentos da guerra, quando o “[...] limite da represália, já intrinsecamente desumano, foi enormemente ultrapassado”, mas na Shoah, em sua

singularidade, várias situações demonstram a “[...] arrogância e radicalismo, *hybris* e *Gründlichkeit*” do nazismo, em sua crueldade gratuita, como os trens de carga e o transporte dos deportados, as agressões ao pudor, a intenção precisa de humilhar, o corpo humano como objeto e deleite do agressor (LEVI, 2004, p. 92).

Em vários relatos de sobreviventes, é reiterado o tema da experiência desastrosa do transporte para os campos de concentração nos vagões de carga em trens (LEVI, 2004, p. 93). Um misto de prisão ambulante com instrumento de morte, os vagões continham entre 50 a 120 pessoas, sem nenhuma condição de suprimento das necessidades básicas, sem alimentos ou água, sem local para repouso ou evacuação, como que fechados em caixotes de madeira. O escritor relata que, durante a viagem, não era concedido aos prisioneiros nenhum alimento ou água pelos nazistas. Levi considera essas viagens de trem como o exercício de uma crueldade inútil, ou a criação deliberada de dor, pois não havia como justificar a negligência sistemática de suprimentos (LEVI, 2004, p. 94). O transporte humano nessas condições, como se transportava animais ou carga, abre o longo e doloroso espectro da desumanização dos prisioneiros.

A consequência desse aparato nazista, portanto, configura-se como “[...] um regime desumano [que] difunde e estende sua desumanidade em todas as direções, inclusive e especialmente para baixo; salvo resistências e têmperas especiais, também corrompe suas vítimas e seu opositores.” (LEVI, 2004, p. 97).

Uma verdadeira violência ao pudor pode exemplificar o que ocorria cotidianamente no *Lager*, visando à corrupção dos prisioneiros, num ataque sórdido, sobretudo, à sua individualidade e autoestima, a partir das condições precárias de higiene. Embora fosse uma falsa preocupação, como citada por Levi a partir da leitura das pinturas didáticas nos lavatórios. Nesses locais, os internos tinham que se lavar com uma água insalubre, usar latrinas compartilhadas sem qualquer divisória, sob pressão do próximo usuário impaciente, ou mesmo, tal qual “[...] muitos, como bichos, urinam enquanto correm, para poupar tempo, porque dentro de cinco minutos começa a distribuição do pão.” (LEVI, 1988, p. 38). O autor afirma que essa ofensa representava uma parte importante do sofrimento e, quando essa violência cotidiana foi implantada, “[...] a transformação de seres humanos em animais já estava a meio caminho.” (LEVI, 2004, p. 97).

De forma análoga, havia a violência à nudez desnecessária e cotidiana, que era outra agressão profunda. A eliminação de todos os pelos corporais no ingresso e, semanalmente, acompanhado de aplicação de inseticidas, a lavagem matinal nos lavatórios, as *Selektions*, momentos de nudez pública e coletiva, recorrentes, elas resultavam em uma ação

ofensiva devido à sua redundância inútil, pois não havia nenhuma preocupação real com a saúde. Outras questões insólitas, como a escassez de colheres ou as intermináveis contagens noturnas dos prisioneiros, seriam, para Levi, intencionais para a precisa humilhação, embora servissem ao controle brutal da massa temerária, mantendo sua desmotivação (LEVI, 2004, p. 99). Submetidos a tudo isso, os prisioneiros estariam subjugados e prontos a serem considerados animais e utilizados como objetos sob o poder dos nazistas.

O extremo da violência era simultaneamente estúpido e simbólico, porque metódica e sistêmica, permitindo a utilização dos prisioneiros como cobaias humanas em experimentos e em trabalho escravo (LEVI, 2004, p. 106). Embora Levi tenha sido prisioneiro em Buna-Monowitz, onde os nazistas tentaram construir uma fábrica de látex sintético com a força de trabalho dos internos, os que ali estavam foram condenados a trabalhos aflitivos, marcados como gado, e muitos submetidos a experimentos pseudocientíficos extremamente dolorosos (LEVI, 2004, p. 106-107). Os relatos de outros sobreviventes podem ainda trazer à tona episódios e atitudes que geravam essa violência exacerbada, uma crueldade gratuita característica do submundo nazista. Ao refletir sobre a exacerbção dessa violência, uma vez que os prisioneiros já seriam condenados à morte, Levi avalia, inclusive, algumas falas dos perpetradores, cujo triunfo seria a despersonalização, que facilitaria a execução destes que não eram considerados humanos (LEVI, 2004, p. 108).

Primo Levi estava convencido de que, sem a força moderadora das regras sociais que protegem os homens, estes se “transformariam em animais”, em “sub-homens”, desencadeando seus piores instintos de luta para a sobrevivência. Calcado nessa perspectiva, surge a noção híbrida de “animal-homem”, que se delineia como uma pré-condição do estado do “muçulmano”, ou seja, ao último estágio de deterioração, a força dos tormentos já o teria preparado para o fim indigno, restando pouco de sua humanidade. Nesse experimento social, os homens, tornados como animais, sob a pressão da necessidade e do sofrimento físico, teriam seus instintos sociais reduzidos ao silêncio.

É, portanto, nessa condição híbrida que se processa a desumanização nos campos. O estado de animal-homem degrada rumo ao fim, ou seja, institui-se, no corpo do prisioneiro, como um devir-animal pela violência, pelo desamparo, pela incomunicabilidade até sua redução à coisa e, depois, à morte. No devir-animal, uma troca de lugar possibilita pontos de contato entre os dois estados, o humano e o animal (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 15).

A complexa noção de devir-animal presente na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari sugere que esse movimento não consistiria em se fazer de animal ou imitá-lo, uma vez que o homem não se tornaria “realmente” animal, conquanto que o devir não produz outra

coisa senão ele próprio (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 14-15). De forma distinta ao animal-homem de Levi, no devir-animal de Deleuze e Guattari, a transformação pode se dar como uma fuga, uma válvula de escape, uma saída de emergência. Em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari afirmam haver uma correspondência entre o devir-animal e algo para sobre-humano, que:

Ao inumano das “forças diabólicas” corresponde o sub-humano de um devir-animal: devir coleóptero, devir cão, devir macaco, fugir de cabeça em riste às cambalhotas, em vez de baixar a cabeça e ficar burocrata, inspetor, juiz ou réu. Aqui não há crianças que não construam ou não experimentem essas linhas de fuga, esses devires-animais. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 33).

É nesse instante que, por um momento, esse que está em devir “[...] extrai do animal algo de comum”, se avizinando do animal (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 63). De forma oposta, em contraponto, está, no animal-homem, como Levi descreve em *É isto um homem?*, as diversas cenas de violência nas quais os traços de humanidade vão desaparecendo, devido a impulsos violentos, agressivos, o que tornam as vítimas “[...] vil rebanho [...] domados, apagados, já merecedores da morte inerme.” (LEVI, 1988, p. 151-152). Em Levi, o que permite esse devir é a incapacidade da vítima de manter sua dignidade humana e, com características atribuídas aos animais, configurar-se duplamente, de forma híbrida, inferiorizada e acuada.

Deleuze e Guattari concluem que os animais de Kafka nunca apontam para uma mitologia nem para arquétipos, mas correspondem a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades livres em que os conteúdos se libertam das respectivas formas, assim como as expressões do significante que as formaliza. Nos relatos de Levi e de outros sobreviventes, bem como na literatura da Shoah, de teor testemunhal, o devir do animal-homem transparece nas metáforas nas histórias das vítimas e em seu estado de animalidade, ou sub-humanidade. Levi apresenta, nesses relatos, como sob todas as formas de violência, que o homem é destituído de sua humanidade, em um devir redutor, despersonalizante, num caminho que tem, no estado do “muçulmano”, seu ponto máximo, antes da completa eliminação.

A imagem evocada por Levi no início de *É isto um homem?*, no poema *Shemá* do homem que não conhece a paz, que luta por um naco de pão e, principalmente, que pode morrer por um sim ou por um não, animalizado e destituído de dignidade, seria uma metáfora de todos aqueles que foram subjugados e que são retratados nessa condição redutora da humanidade. Nos textos de Levi, em outros relatos biográficos, bem como narrativas ficcionais, poesias e até em histórias em quadrinhos, que serão estudados nesta tese, esse

“animal-homem” e o seu devir-animal podem ser entrevistados. Como a afirmação de Mordo Nahum, personagem de *A trégua*, “a guerra é sempre”, ela continua em escritos, nas obras de arte, da vida como performance, isto é, em testemunhos desse estado a que foram reduzidos os homens (LEVI, 2010, p. 48). O conceito “animal-homem” de Primo Levi, em sua dúplici conformação e complexidade, guiará o estudo e a análise de alguns textos paradigmáticos da literatura da Shoah, testemunhos dessa monstruosidade.

3.3 A TRÉGUA: O REENCONTRO COM A HUMANIDADE ESQUECIDA

*Estamos cansados de inverno. O travo
Do gelo deixou suas marcas
Na carne, na mente, em lama e lenho.
Que venha o degelo e dissolva a memória
Da neve do ano passado.
(Primo Levi)*

O degelo indica o fim material do inverno. A neve acumulada, transformada em pesados blocos de gelo, começa a dissolver-se, fazendo reaparecer o que estava encoberto. A imagem, cunhada no poema *Degelo*, abre *A trégua*, de Primo Levi, publicado em 1958 (LEVI, 2010). Nesse livro, o escritor narra sua libertação de Auschwitz e seu retorno à Itália. Como uma espécie de continuação a *É isto um homem?*, que narra sua história de prisioneiro até a chegada dos russos, *A trégua* se inicia quando os alemães, derrotados e pressionados pela investida do Exército Vermelho, abandonam às pressas o campo, “[...] deixando inacabados o próprio dever e a própria guerra” (LEVI, 2010, p. 9). Na fuga, levam consigo muitos prisioneiros e deixam para trás os gravemente doentes e abandonados à própria sorte, aproximadamente oitocentas pessoas. Para Levi, o intuito era eliminar as testemunhas de seus crimes, pois se esperava que os que foram deixados não sobreviveriam (LEVI, 2010, p. 9).

Desde o título, o livro de Levi traz uma das principais questões por ele abordadas: a trégua. Talvez, à primeira vista, outra palavra pudesse denominar melhor o fim da guerra, como “paz”, por exemplo, mas Levi escolhe um vocábulo que significa “[...] suspensão temporária de hostilidades”. A escolha aponta para o seu ceticismo em relação aos novos tempos e ao espírito beligerante que seria intrínseco à natureza do homem. Para o escritor, a palavra “paz” não define o estado da Europa pós-guerra, muito menos a condição dos sobreviventes. Essa instabilidade se conclui pela frase a “Guerra é sempre”, do personagem Mordo Nahum, em *A trégua* (LEVI, 2010, p. 48).

O relato do desassossego das personagens, cujas histórias estão ali narradas, revela uma constante. Elas procuram sobreviver nesse ambiente que continua inóspito, até hostil, e, sobretudo, confuso. Após a guerra, uma quantidade enorme de pessoas deslocadas por toda Europa, aproximadamente 10 milhões, buscavam retornar a seus antigos lares (ROTH, 2001, p. 630). Levi se enquadra nesse último grupo. *A trégua* é um relato de sobrevivência, a história de sua viagem de retorno, repleta de desvios, que durou dez meses, até a Itália, em outubro de 1945.

Uma característica importante desse texto são os aspectos que quase o aproximam de um romance picaresco, pois o texto se constrói como uma série de episódios vagamente conectados que contam as aventuras e as fugas de um grupo de refugiados de todos os cantos da Europa lançados à mercê dos acasos do destino e da imprevisível burocracia soviética (CANNON, 2001, p. 1). A libertação de Auschwitz ironicamente não leva à segurança, ao abrigo, à terra prometida, mas a mais provações, fome, medo. Para sobreviver a essas contínuas ameaças, dadas as condições de expatriados, muitos sobreviventes, entregues à própria sorte em campos de refugiados, se organizam de alguma forma, a fim de restabelecer sua fé na humanidade.

O percurso empreendido por Levi e narrado em *A trégua* pode ser lido como uma tentativa de elaboração da experiência traumática vivida e o retorno ao que poderia ser visto como uma volta à integridade dos sobreviventes. Como o escritor afirma em *É isto um homem?* – sobre o primeiro ato de boa vontade entre os sobreviventes na enfermaria, quando acordam em dividir seus pães em agradecimento a uma boa ação recebida, no capítulo *O degelo* –, essa humanidade restaurada se apresenta, ainda que envergonhada, por intermédio de um sentimento que incomodou os primeiros soldados russos que entram no campo abandonado pelos alemães, ao se deparar com o “cenário funesto” (LEVI, 2010, p. 10). Esse sentimento seria, assim, aquele que o justo experimenta ante a culpa cometida por outrem, equivalente ao que sentiam os prisioneiros diante das *Selektions*, seleções, frente aos escolhidos para a morte (LEVI, 2010, p. 10). Essa culpa nasce da perplexidade diante da monstruosidade dos acontecimentos vividos.

Após a liberação de Auschwitz, os russos tiveram que reorganizar e reagrupar os sobreviventes no *Lager* central, um improvisado “lazareto”, um hospital isolado para cuidar dos doentes, como descrito por Levi no capítulo *Campo maior* (LEVI, 2010, p. 14; 18). Levi avalia que a organização é diferente, embora demande também desinfecção e reagrupamento. Nesse espaço, não haveria mais a “[...] humilhação, um banho grotesco-demoníaco-sacral, um banho de missa negra”. (LEVI, 2010, p. 16). Havia, no entanto, a intenção das autoridades de

“[...] nos despojar dos vestígios de nossa vida anterior, de fazer de nós homens novos, segundo seus modelos, impondo a sua marca”, uma vez que a participação da Rússia na guerra possuía forte conotação ideológica, e que também previa a construção de “[...] um novo tipo de homem” (LEVI, 2010, p. 16).³⁷

Após dias de febre e de delírios causados pelo tifo, Levi se recupera e percebe, com nitidez, crianças à sua volta na enfermaria. Essa infância que, teimosamente, sobrevive a um sistema destruidor é um exemplo de que a vida se renova e que a animalização a que o homem foi submetido, ainda que tristemente, falhou, ou pelo menos, parcialmente. Nesse capítulo, Levi registra, com assombro, histórias de crianças destituídas de uma humanidade plena e que, como restos humanos, permaneciam vivos apesar da destruição.

A primeira e chocante história narrada é a de Hurbinek, “[...] um nada, um filho da morte, um filho de Auschwitz” (LEVI, 2010, p. 19). O leitor de Levi está diante de uma criança deficiente, talvez vítima de má-formação na gestação causada, quem sabe, pela desnutrição ou pelos maus-tratos na primeira idade. A criança vegetava sobre seu leito, sem fala, sem movimento das pernas, mas, de acordo com o relato, com uma urgência explosiva para viver: “[...] era um olhar ao mesmo tempo selvagem e humano, aliás, maduro e judicante, que ninguém podia suportar, tão carregado de força e de tormento”, numa vontade de se libertar e de romper o mutismo (LEVI, 2010, p. 19-20). O inocente Hurbinek não tinha nome, mas essa alcunha dada pelos colegas de enfermaria e uma tatuagem no braço. Não falava, apenas balbuciava sílabas desconexas, sequer viveu fora das cercas de arame farpado e, mesmo sendo tão limitado, conservava sua humanidade no olhar. A debilitada criança era cuidada por Henek, um prisioneiro húngaro, que tentou, em vão, ensiná-lo a falar, e tendo como resposta só uma palavra irreconhecível, “[...] alguma coisa como *mass-klo*, *matisklo*”.³⁸ O menino, com cerca de três anos, que talvez tivesse nascido em Auschwitz, é o símbolo da incomunicabilidade e da incompreensibilidade do campo. Dele, só restou o testemunho de Levi (LEVI, 2010, p. 21).

Henek, que foi o *Kapo* do bloco das crianças, embora tenha cuidado, diligentemente, de Hurbinek até sua morte, foi, como outros tantos, transformado pelo campo. Em poucos meses, ele se tornou, afirma Levi, “[...] um jovem carnívoro pronto, rapaz, feroz e

³⁷ Baseado na eugenia, o conceito de um novo homem é intrínseco ao nazismo, assim como a outras correntes ideológicas do início do século XX, associado à revolução que estava por vir a partir de supostamente novas visões de mundo. Em *Deutsches Requiem*, conto de Jorge Luis Borges, esse ideário consta do testamento ficcional de Otto Dietrich zur Linde, o comandante nazista condenado à morte. Para o personagem, “O nazismo, intrinsecamente, é um fato moral, um despojar-se do velho homem, que está viciado, para vestir o novo.” (BORGES, 1999, p. 48).

³⁸ O texto apresenta suposições do significado desta estranha palavra: “comer” ou “pão”, talvez, “carne”, em boêmio (LEVI, 2010, p. 20).

prudente” (LEVI, 2010, p. 21). Descrito como um sobrevivente astucioso e inteligente, porém, como *Kapo*, era-lhe necessária uma “frieza animal”. Sendo assim, “[...] quando havia seleção no bloco das crianças, era ele quem escolhia. Não sentia remorso? Não: por que sentir? Acaso havia outra maneira para sobreviver?” (LEVI, 2010, p. 22). Nesse relato, reitera-se o dilema da chamada “zona cinzenta”, ou seja, quando, para sobreviver, as vítimas eram tornadas algozes, diante da realidade deteriorada.

Vale lembrar ainda outro exemplo de tentativa de adequação ao modo violento do campo: a figura do *piepel*.³⁹ O romance *Atrocidade*, do escritor israelense Ka-Tzetnik 135.633, pseudônimo de Yehiel De-Nur, gira em torno desses rapazes que serviam aos *Kapos*, chefes das quadras, em tarefas domésticas, como lavar e passar roupas, preparar refeições e cuidar de seus quartos, além de serem seus temidos ajudantes de ordens e amantes (KA-TZETNIK 135.633, 1968). Embora fosse uma função comum, e todos conhecessem quem as exercia, em *A trégua*, Levi aborda esse assunto ao falar de Kleine Kieपुरa, “[...] o mascote de Buna-Monowitz”, o campo onde Levi havia sido preso. Descrito como de perfil patético e desagradável, o menino de doze anos, vivera de forma irregular, “[...] à sombra da autoridade, bem nutrido e vestido, dispensado do trabalho, levava até o último dia uma existência ambígua e insignificante de apaniguado, cheia de mexericos, delações e afetos ilícitos”, por tudo isso, era temido pelos demais prisioneiros, pois ele era o protegido do *Lager-Kapo*, ou seja, do chefe dos demais (LEVI, 2010, p. 23). Mais impressionantes são ainda seus delírios febris, causados, provavelmente, por infecções, nos quais vociferava em alemão imperiosos comandos ou cantava e assobiava as marchas de Buna, com seus ritmos exatos. Levi afirma que os seus companheiros de quarto ficaram aliviados com seu desaparecimento, pois cansados e doentes, embora cheios de alegria por conta da liberdade reencontrada, sua presença era considerada uma ofensa ao sofrimento padecido por eles. Em Kieपुरa, a “infecção” do *Lager* fizera grande progresso, ou seja, nele, a destruição fora completa. O desaparecimento desse jovem *piepel*, que embora fosse também vítima, era um colaborador privilegiado por seu *Kapo*, alivia a todos.

Além do relato dessas personagens de Auschwitz tão incômodas, Levi ainda recapitula outras figuras, que classifica por “ruína humana”. No capítulo *O grego*, ele narra a

³⁹ *Piepel* era a designação dada a uma criança, ou adolescente, atraente, do sexo masculino, que recebe favores ou privilégios especiais por ser obrigado a manter uma relação homossexual com outro detido que recebeu autoridade sobre outros. Segundo Ka-Tzetnik 135633, o termo designava um “rapaz a quem os chefes de quadra em Auschwitz escolhiam para as suas orgias sexuais.” O escritor afirma desconhecer a origem da palavra *piepel*, quem a inventou ou de que língua ela se origina, no entanto, o som lembra o *pupil*, do inglês, logo, aluno, discípulo, e “pupilo”, do português, ou seja, protegido, afilhado. “Seja como for”, afiança, “em Auschwitz, a expressão era tão familiar como as palavras “pão” e “crematório” (p. 5).

situação análoga ao caos primordial que era o *Lager*, onde vagavam pessoas como autômatos, inumanos, destituídos de si. Para Levi, “[...] exemplares humanos escalenos, defeituosos, anormais; e cada qual se debatia em movimentos cegos ou deliberados, na busca apressada da própria esfera, como se narra poeticamente a respeito das partículas dos quatro elementos nas cosmogonias dos antigos” (LEVI, 2010, p. 31).

Essa comparação posta em cena num cenário mítico no qual os dantescos sobreviventes extremamente debilitados estão em busca de salvação no Campo Maior de Auschwitz, o mencionado lazareto improvisado no qual o exército russo reuniu quem foi encontrado no *Lager*. Em meio a esse grupo, Levi dirige o seu olhar para uma personagem anônima que classifica como “ruína humana”, e justifica a expressão, explicando que o campo havia destruído esse indivíduo pela metade, bem como outros, ficando apenas “[...] uma espessa couraça de insensibilidade ou de declarada loucura” (LEVI, 2010, p. 32). São sombras dos homens que já foram um dia, reminiscências que persistem após a destruição desses indivíduos, daí a ideia de ruína.

Durante esse retorno ao lar, aos poucos, os diversos aspectos da animalidade, ainda presentes, vão sendo abandonados. Levi lembra-se da alimentação na cidade polonesa de Bogucice, incomparavelmente melhor do que a do *Lager*, mas que, embora abundante, restava nele “[...] uma fome descontrolada, e em boa parte psicológica.” (LEVI, 2010, p. 66). O escritor compreende ser essa uma das muitas sequelas da deportação para os campos, quando o faminto sobrevivente procura conter o que chama de “voracidade animalesca”, ou seja, resquícios da desumanização que a ele atingiu nos tempos de privação de Auschwitz (LEVI, 2010, p. 66).

Em *A trégua*, o embate entre o passado recente da Shoah e o presente ainda bem distante de uma paz definitiva faz a narrativa transitar entre o registro do animalizado e do humano, que ainda se encontra em situações desfavoráveis, mas, aos poucos, est[a retornando a uma normalidade possível após tal evento. Um exemplo dessa tensão é o trecho em que Primo Levi narra o dia em que os soldados russos obrigam parte dos refugiados a andar mais de trinta quilômetros a pé para alojá-los em celeiros e estábulos, comendo pouco, trabalhando mais de dezesseis horas por dia, sob ameaça de metralhadoras, vivendo, enfim, como “uma vida de cachorro” (LEVI, 2010, p. 71). Embora sobreviventes, aguardando em um campo de trânsito e recebendo a ajuda dos russos, eles não deixavam de ser mão de obra (LEVI, 2010, p. 71).

Após a introdução, na qual trata sobre os sobreviventes ainda muito debilitados, a narrativa vai se modificando, privilegiando personagens marcantes dessa jornada. Assim, ao

considerar que a narrativa de *É isto um homem?* continua em *A trégua*, o primeiro, um relato de sobrevivência, um retrato da animalização do homem (algozes e vítimas); e o segundo, a viagem de retorno após a libertação. Esta se constituiria como um processo de retorno dos prisioneiros à humanidade transfigurada pela Shoah.

Quando narra a história do ex-prisioneiro Mordo Nahum, Levi revela as metáforas animais que vão convertendo seus significantes, tornando-se algo menos negativo. Havia também outros sobreviventes da Shoah, como Coronel Rovi e a enfermeira Maria Fiódorovna Prima. O primeiro se apresenta como um contador, descrito por Levi como uma aranha que constrói sua teia. Rovi se tornara chefe do campo dos italianos de Bogucice em Katowice, e possuía “[...] qualidades intelectuais e morais bastante pobres”, porém, muito “[...] amor ao próprio poder” (LEVI, 2010, p. 56-57). Levi o compara à aranha fazendo uma analogia dupla: a necessidade e o prazer pelo poder, sem as quais Rovi não saberia viver, tal qual uma aranha que não sobrevive sem sua teia. A ingenuidade do contador é notória. Ele se apresenta como intérprete ao comando russo, mesmo sem saber uma só palavra de russo ou alemão, e organiza uma escrivania com formulários escritos minuciosamente à mão, fazendo-se conhecer como “Coronel Rovi”. Sua “teia” envolve todo um grupo de ajudantes, escrivães, espiões, mensageiros e valentões, que constituíam sua corte, colhendo informações para ele e adulando-o.

A outra personagem destacada por Levi no campo de Bogucice é Maria Fiódorovna Prima, a enfermeira militar, a qual o escritor compara a um gato silvestre, “[...] pelos olhos oblíquos e selvagens, o nariz pequeno e os movimentos ágeis e silenciosos.” (LEVI, 2010, p. 59). A narrativa põe em evidência não só a comparação física, mas também o comportamento da mulher. Ela é “[...] enérgica, brusca, intrujona e rápida” e essas qualidades são tidas como fundamentais para o mínimo funcionamento da enfermaria improvisada nos campos de refugiados pós-guerra (LEVI, 2010, p. 59). Ela é muito desconfiada e, quando Levi se apresenta para auxiliá-la como “[...] farmacêutico poliglota”, ao escrutá-lo, revela o “[...] olhar esperto no medir um homem.” (LEVI, 2010, p. 59).

No entanto, é o grego, Mordo Nahum, personagem que emerge desse caos instalado no desmantelamento do campo e sua libertação. Exímio comerciante e contrabandista, Nahum pertencia ao grupo dos judeus da cidade grega de Salônica, antigo porto e encruzilhada entre o Oriente e o Ocidente, impressionando Levi devido às suas qualidades intelectuais e sociais. Em *É isto um homem?*, Levi já destacava a estultícia e a incrível capacidade para os negócios dos judeus gregos sefarditas de Salônica, ou Tessalônica. A gíria *klepsi-klepsi* foi uma de suas contribuições para o vocabulário do campo, cujo

significado em grego seria um tipo de aquisição ilegal. Experientes comerciantes, tornaram-se os responsáveis pela “bolsa” do campo, local de troca e regateio de contrabandos que funcionava no canto nordeste de Buna, o mais afastado do alojamento dos SS (LEVI, 1988, p. 79-80).

Nahum falava várias línguas, entre elas espanhol e francês, e um pouco das línguas dos países vizinhos, e seu aspecto físico, pele e cabelos avermelhados, grandes olhos e nariz adunco, conferiam a ele um aspecto “[...] ao mesmo tempo ávido e imóvel, como o da ave noturna surpreendida pela luz, ou de peixe de isca fora de seu elemento natural.” (LEVI, 1988, p. 33). Essa descrição física se aproxima do seu perfil psicológico, uma vez que Nahum era inquieto, não se deixava abater e, mesmo convalescente de alguma doença desconhecida, foi um grande apoio na nova jornada de Levi. Os diálogos entre o escritor e o grego, que apresenta suas ideias de forma seca e direta, são estímulos ao retorno da dignidade e fim de uma provável autocomiseração. Na conversa na qual Nahum chama Levi de idiota por não portar um bom sapato, trata asperamente o escritor, reprovando sua desculpa: “Palavras. Palavras todos sabem dizer [...]” (LEVI, 2010, p. 38-39). Outro momento também exemplar é quando Nahum questiona se achava digno ser sustentado pelos russos, após terem encontrado e serem acolhidos por um batalhão (LEVI, 2010, p. 42). A animalidade desse homem é uma característica inata sua, e não adquirida, forçadamente, no processo animalizante da Shoah. Nesse sentido, o que ele possui de animal é positivo, e não redutor como acontece com outras vítimas.

Após a proposta de Nahum para que fossem ao mercado de Cracóvia, e já se encontrando nesse espaço, Levi percebe sua necessidade de contato humano, uma vez que no *Lager* isso não era possível. Sendo assim, ele relata: “[...] havia dentro de mim uma fome antiga, e o frio, e a inércia, e, juntamente com isso, curiosidade, irresponsabilidade, e uma nova e saborosa vontade de conversar, de estabelecer contatos humanos, de ostentar e gastar minha desmedida liberdade” (LEVI, 2010, p 45).

No mesmo capítulo, Levi relata ter se esquecido da fome e do frio, tamanha a euforia que experimentara ao travar contato com outras pessoas no mercado, durante as negociações, traduzindo para Nahum; ele afirma que “[...] a necessidade de contatos humanos deve ser incluída entre as necessidades primordiais” (LEVI, 2010, p. 47). Embora Nahum também fosse um sobrevivente, ele contribui para que Levi não fosse longe demais em sua euforia de liberdade, bem como o advogado com quem trava uma pequena conversa no mercado, ambos lembrando que “[...] a guerra não terminara, a guerra é sempre”. Dessa afirmação, pode ter surgido o título do livro, adicionada à característica realista da poética de

Levi; ao seu contínuo desassossego, a falta de paz, quebrada por poucos momentos de repouso e trégua.

A descrença na paz é aprofundada especialmente quando o narrador é identificado como sobrevivente de Auschwitz. Ele é, então, interpelado por várias pessoas e traduzido por um homem que afirma ser um advogado, mas percebe que este o identificava como preso político italiano, e não como um judeu italiano. Levi questiona, e o outro replica que seria melhor para ele que fosse assim identificado (LEVI, 2010, p. 51). Ressurge, assim, o medo da incomunicabilidade, de falar e não ser ouvido, mesmo em liberdade. Ao mascarar a origem judaica, aclaram-se os limites da liberdade e da guerra, não sem uma boa dose de realidade. Mesmo tendo a Europa passado por essa enorme catástrofe, preconceitos e ressentimentos permaneceriam e poderiam até ser reforçados. “A Polônia é um país triste”, afiança o advogado, como uma espécie de exortação à prudência ao sobrevivente, tanto por ser judeu, quanto por falar um pouco de alemão (LEVI, 2010, p. 52).

Após essas duras lições sobre a instável e frágil condição humana, Levi lembra a Odisseia. Os jovens soldados russos, durante a trégua momentânea nas guerras, uma vez que em breve começaria a Guerra Fria, são comparados aos companheiros de Ulisses após o grande esforço de terem tirado os navios em seco: “[...] estavam alegres, tristes e cansados, e se compraziam com a comida e o vinho” (LEVI, 2010, p. 56). O retorno do herói grego depois de vários percalços remete à longa viagem de Levi de volta a Turim, que estava apenas começando. Vislumbra-se, nessa aproximação, tanto a viagem real, cheia de percalços, quanto o retorno à sua humanidade, a si mesmo. No entanto, essa humanidade é, reiteradamente, colocada em xeque. A condição humana em tempos sombrios é precária e se constitui a partir de contínuas estratégias para superar a animalidade vivenciada.

Há, ainda em *A trégua*, dois trechos em que animais estão em destaque. Em ambos os episódios, os relatos surgem para resolver a citada “voracidade animalesca”. Em *Uma curitzinha*, César, um companheiro italiano sobrevivente de Buna, de repente, deseja comer galinha. Levi se oferece para auxiliá-lo e, durante a busca, tenta encontrar as palavras para negociar a aquisição do animal. Sem saber russo, ambos tentam, em vão, imitar o animal por meio da onomatopeia “cocoricó”, mas percebem que “[...] a interpretação da voz galinácea é altamente convencional” (LEVI, 2010, p. 131), sendo diferente entre as línguas. Nesse cômico episódio, no entanto, acontece o contato humano e uma boa refeição. Os sobreviventes podem, dessa forma, perceber que, embora haja liberdade, ela é ainda restrita. Eles podem fazer coisas das quais estavam privados no campo, como beber água de poço,

deitar-se ao sol na grama, sentir o ar do verão, cozinhar sua própria comida, buscar morangos e cogumelos nos bosques a volta, sentir, enfim, um sopro de liberdade (LEVI, 2010, p. 135).

Os animais, como metáforas, vão sendo modificados para tentar dar conta das novas situações da vida dos sobreviventes, agora refugiados aguardando o retorno. Se, em *É isto um homem?*, elas refletem a degradação humana, em *A trégua*, passam, aos poucos, a sugerir uma retomada da humanidade perdida, como se verá a seguir. Durante a cena da procura pela galinha, Levi lembra do apelido, “Lapé” (coelho), que recebeu do amigo César, uma vez que, após meses de cabeça raspada, seus cabelos começam a nascer lisos e macios, como a penugem dos coelhos (LEVI, 2010, p. 130). Não se trata, então, de uma comparação vexatória, rebaixando-o, mas um tratamento afetuoso entre amigos. Seriam outros os sentimentos que passam a compor as metáforas e comparações animais, deslocando-as para um sentido positivo, oposto ao contexto do *Lager*. Assim, para Levi, embora fossem “[...] modestas e triviais”, as experiências vividas seriam “[...] um espetáculo vivo e um fortificante, que me reconciliava com o mundo, e reacendia em mim a alegria de viver que Auschwitz apagara.” (LEVI, 2010, p. 77).

Essa alegria e liberdade eram experimentadas pela primeira vez em muito tempo pelos sobreviventes que ali, no interior da Rússia, numa localidade chamada Stáryie Doróghi. Em torno a um grande imóvel abandonado, onde estavam alojados os cidadãos italianos reunidos pelos russos, havia um enorme bosque no qual alguns optaram por morar, como lembra Levi, para experimentar “[...] o dom inestimável da solidão: havia quanto tempo éramos privados dela!” (LEVI, 2010, p. 145). O *Lager* não era, definitivamente, um lugar apropriado para a solidão, mas o confinamento em abarrotados barracões pouco ventilados. O bosque era o extremo oposto, um espaço livre onde os sobreviventes podiam caçar, colher cogumelos e frutas silvestres, ficar ou morar sozinhos e exercer alguns ofícios.

O bosque proporcionava vários tipos de alimentos, não só os que eram colhidos. Apareceram, ali, centenas de cavalos, em grandes manadas, provavelmente oriundos de saques e roubos na Alemanha ocupada pelos russos. Esses cavalos eram conduzidos por moças, afiança Levi, que vinham montadas em pelo nesses animais (LEVI, 2010, p. 155). Começam a abater esses animais, o que resulta em abundância de carne. Levi avalia: “[...] enormes bifés de cavalo com cogumelos: sem os quais nós, sobreviventes de Auschwitz, demoraríamos ainda muitos meses para readquirir nossas forças”. Assim, o reestabelecimento da saúde deve-se ao consumo dessa carne rica em ferro (LEVI, 2010, p. 156). Muito embora esse exemplo de reconexão com a humanidade surja do uso da carne de um animal para alimentação, a preocupação, naquele momento, era com a própria subsistência.

Levi afirma que somente passados muitos meses do seu retorno para Itália, o hábito “[...] de caminhar com os olhos fixos no chão, como se procurasse algo para comer ou para guardar logo no bolso, e vender para obter pão” (LEVI, 2010, p. 156), foi abandonado. Uma vez em liberdade, as marcas do sofrimento ainda se fazem presentes, bem como um recorrente sonho, de uma sensação de ameaça, com o qual conclui seu texto. Novamente, a ideia de trégua surge, uma vez que não houve paz, mas o arrefecimento das tensões político-sociais ou, de acordo com o escritor, umas “[...] férias breves”. O medo que paira sobre Levi e os outros sobreviventes é que não haveria outra realidade fora do *Lager*, mesmo de volta para a casa. Essa conclusão assombrosa contrasta com a busca e a afirmativa da necessidade de contato humano.

O poema *Levantar*, escrito por Levi em 1946, ou seja, poucos meses após seu retorno, contém uma das lembranças mais fortes do *Lager*, os cotidianos gritos matinais para os prisioneiros se prepararem para o novo dia. Em meio aos sonhos com comidas, com o retorno ou a liberdade, o chamado em polonês, língua estranha para o poeta, era um choque para a realidade que despertava. No entanto, na segunda estrofe, fica o registro que o sobressalto constante com o qual viviam, não estaria totalmente aliviado mesmo em liberdade:

Agora reencontramos a casa,
Nosso ventre está saciado,
Terminamos de contar.
É tempo. Logo ouviremos de novo
O comando estrangeiro:
“Wstawać”. (LEVI, 2019, p. 27).

O *Lager*, como se vê, permanece ainda dentro daqueles que lá passaram e que continuam a esperar o toque do amanhecer, a chamada em polonês: “Wstawać” (levantar) (LEVI, 2010, p. 213). A paz, que se pretendia alcançar, apresenta-se como uma trégua, ou seja, como uma interrupção da guerra, que pode voltar a qualquer momento, pois é apenas uma pausa, um cessar-fogo. Nesses versos ceticamente construídos, embora esteja o sobrevivente seguro e saciado, a memória da Shoah permanece como um eco das agressões, dos traumas e da palavra polonesa ouvida todas as manhãs, como uma ofensa.

A animalização do homem, como o processo de degradação ocorrido durante a Shoah sobre os judeus, constitui-se como uma característica dos relatos de Primo Levi, bem como podem ser observadas em outros textos ficcionais, ou não, que estão imersos no campo testemunhal das grandes catástrofes humanas. Assim, configurações desse processo desumanizante são observados no romance de Yoram Kaniuk e na *graphic novel* de Art

Spiegelman, como uma das várias estratégias narrativas da literatura de testemunho. Nos próximos capítulos, a ideia do animal-homem é o conceito que permeia os textos em análise, que, ao apresentarem essa condição inferiorizada, tal como descrita nos episódios narrados por Levi, cada um a seu modo, tornam-se testemunhos ficcionais da condição humana na Shoah.

4 ANIMALIZAÇÃO E LOUCURA EM *ADAM FILHO DE CÃO*, DE YORAM KANIUK

4.1 O MUNDO CANINO DE YORAM KANIUK

Eu fui um cão. Rex era um cão. Todos fomos cães alguma vez.
(Yoram Kaniuk)

O romance *Adam, filho de cão*, de Yoram Kaniuk, foi publicado em 1969 com o título de *Adam ben kelev*, em hebraico, sendo traduzido para o português somente em 1981.⁴⁰ A história ambienta-se num asilo para sobreviventes da Shoah, o Instituto de Repouso e Terapia, que havia sido fundado para ser uma espécie de refúgio para os transtornados mentais, estabelecido no meio do deserto de Negev. Os membros de sua equipe médica obtêm, em geral, pouco sucesso nos tratamentos dos pacientes até que Adam Stein, um judeu alemão sobrevivente, ex-palhaço profissional, interna-se na instituição.

No campo de concentração, ele foi obrigado a entreter os outros prisioneiros tocando violino ou fazendo palhaçadas. Nesse espaço de violência e de morte, ele também foi obrigado a agir como se fosse um cão de estimação do chefe do campo, o *Kommandant Klein*. O comportamento grotesco, andar de quatro, latir e comer na tigela do cachorro, garantiu-lhe permanecer vivo, pois Klein lhe assegurou um trabalho menos extenuante que o dos demais prisioneiros; ao fim da guerra, garantiu que um plano mirabolante (e irônico) de salvação para ambos, o prisioneiro e o algoz, fosse possível.

Ao estabelecer conexões com o passado de Adam, a história, num primeiro plano, acontece num outro momento da vida dele, anos após sua libertação do campo, em Israel, onde procura por sua filha, também sobrevivente. Nessa busca, ele é acometido por um surto. Num ir e vir de internações e altas, ele conhece o menino Uriel Bloch, que pensa ser um cão, e, dessa amizade, surge uma interação que culmina com a cura, ou uma cura possível, para ambos. A loucura, portanto, aproxima os personagens com os seus passados traumáticos, de tortura e de humilhação.

⁴⁰ KANIUK, Yoram. *Adam filho de cão*. Tradução de Nancy Rozenchan. São Paulo: Globo, 2003. A primeira edição brasileira do texto de Kaniuk foi intitulada *A ressurreição de Adam Stein*, publicada pela editora Francisco Alves, traduzido da edição norte-americana por Luiz Horário da Matta, em 1981. A segunda edição, que é referenciada na tese, foi publicada pela editora Globo, com o título *Adam, filho de cão*, traduzido do original em hebraico por Nancy Rozenchan, em 2003.

A loucura é, portanto, uma metáfora da condição humana, dentro e fora da Shoah. As marcas da violência, traduzida nos traumas, percorrem o texto integralmente, quando diversas situações se repetem pela vida do protagonista mesmo após a guerra.

Nesse romance, que foi o quarto publicado por Kaniuk, o contexto histórico de Israel é outro elemento que compõe o ambiente. Eventos, como a chegada dos primeiros sobreviventes em Israel no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, o julgamento de Adolf Eichmann, em 1961, e a Guerra dos Seis Dias assinalam a trajetória literária do escritor e de outros autores israelenses que formaram a chamada “Geração da Terra” ou “Geração do Estado”, escritores que passaram a publicar após a fundação do Estado de Israel, em 1948 (AMANCIO, 2001, p. 9).

Yoram Kaniuk nasceu em 1930, em Tel Aviv. Alistou-se muito jovem no *Palmach*, a milícia paramilitar sionista e, juntando-se, posteriormente, ao criado exército do Estado de Israel. Participou da Guerra da Independência de Israel. Na década de 1950, partiu para morar nos Estados Unidos, residindo em Nova York por mais de 10 anos, onde se formou em pintura e trabalhou como jornalista. Homem de esquerda e militante em favor da paz, conhecido como um destacado escritor, ele se sobressaiu também por sua incansável luta pela separação entre Estado e religião, em Israel. Em 2011, Kaniuk conseguiu, judicialmente, a mudança de seu *status* religioso, depois que um juiz do Tribunal Distrital de Tel Aviv rejeitou objeções burocráticas, por não concordar com a forma de religião ligada ao Estado (GORENBERG, 2011). Falecido em 8 de junho de 2013, foi homenageado pelo presidente de Israel, Shimon Peres, que considerou sua morte “[...] uma grande perda para a literatura, a cultura e a alma de Israel.” (WALDMAN, 2017).

Kaniuk publicou dezesseis romances, seis livros de contos e novelas, dois livros de não ficção, um romance biográfico e cinco livros para crianças e jovens. Seu trabalho foi publicado no exterior em vinte idiomas. Além das duas versões de *Adam bem kelev*, no Brasil, publicou, em 1997, *A terra das duas promessas*, escrito com o escritor israelense Emil Habibi, e, em 2000, seu romance biográfico sobre o Yossi Harel, *Exodus, a Odisséia de um comandante* (KANIUK, 2000; HABIBI; KANIUK, 1997). Sua última produção intelectual foi um *blog* no qual dispunha, esporadicamente, suas opiniões e relatos de sua vida e cotidiano. Em análise à produção desse *blog*, Berta Waldman afirma que esse instrumento comunicacional de massa produzido pelo escritor contém os mesmos elementos que sua obra ficcional: a inteligência, a visão crítica, a inquietação intelectual e o humor (WALDMAN, 2017, p. 11).

Segundo Moacir Amâncio, a obra de Kaniuk teria sido impactada por seu trabalho de resgate dos sobreviventes da Shoah, o que o fez se voltar para seu passado familiar europeu, cuja família se originava da região polaco-ucraniana da Galícia, profundamente afetada pela sanha nazista. Embora marcado pela Shoah, o humor tem papel preponderante no texto: “O livro, sem meias-tintas, de tom satírico e pungente, é uma espécie de intervenção histórica dinâmica, crítica e autocrítica a respeito da identidade judaica e humana em função da indústria destrutiva montada pelo nazismo, no ápice da cultura ocidental.” (AMANCIO, 2001, p. 10).

Essa indústria que teria sido constituída por fatos narrados, que de tão monstruosos beiram o absurdo, pode ser novamente abordada por meio do humor, dada sua condição incompreensível. Em entrevista, Kaniuk afirma que “Se a literatura é alguma coisa através do qual o absurdo se torna legítimo, minha escrita legítima minha tentativa de transmitir o horror que não experimentei fisicamente [... e o] humor negro é a única viável resposta ao absurdo.” (KANIUK, 2002, p. 151).

O absurdo da Shoah na experiência ficcional de Adam Stein, com suas transformações/performances em cão e com seus delírios, é, assim, uma experiência imaginada, semelhante ao relato dos sobreviventes. Essa manifestação desconcertante e com carácter libertário, em que elementos macabros, absurdos ou violentos se associam ao cômico, aproxima a ficção do testemunho, além de, por outro aspecto, ter em conta o “[...] princípio de prazer” resultante do efeito de surpreender e divertir por intermédio da arte e da palavra (O’NEILL, 2010, p. 80).

Essa expressão de humor, que se aproxima da Shoah, em Kaniuk poderia ser uma resposta racional à erupção do irracional. Segundo Adam Rovner, muitos livros, peças e filmes indicam que a representação da Shoah pela ficção tem demonstrado uma tendência ao longo do tempo em direção à expressão cômica (ROVNER, 2012). A respeito de *Adam filho de cão*, e de outro romance da Shoah, *The Prince of West End Avenue*, de Alan Isler, de 1994, Rovner afirma que esses romances sombriamente cômicos:

[...] abrem nossos olhos para os absurdos da existência e nos alertam contra a busca de homilética tranquilizadora na atrocidade. Tais obras resistem a interpretações institucionalizadas do Holocausto como uma “peça de paixão” e subvertem significados nacionais, religiosos, sentimentais ou triunfalistas. Em vez de demonstrar frivolidade inadequada, esses romances podem de fato sugerir uma ética que evita instrumentalizar ou sacralizar o sofrimento. (ROVNER, 2012, p. 17).

Essa subversão de significados proporcionada pelo humor é agregada à loucura como uma fórmula literária, mesmo que agora retomada na literatura pós-Shoah, “[...] visto que tradicionalmente se pensa que a comédia lida com a distorção, acredita-se que ela deforma a realidade” (ROVNER, 2012, p. 17). A distorção no texto de Kaniuk se dá, principalmente, nos momentos de surto de Adam, quando o tempo adentra o espaço mental do delírio, ou quando a personagem busca no seu passado algumas situações que se repetem no presente, como os ataques violentos e os descontroles aos quais, devido à sua perturbação mental, é, frequentemente, acometido de forte excitação.

Em entrevista ao *Jornal da Tarde*, Kaniuk afirma que a literatura latino-americana, a brasileira, a argentina, serviram-lhe de apoio, dado que seu “[...] setor nunca foi o real exatamente” (KANIUK, 2001, p. 254). Para ele, a estética literária israelense seria muito realista, porém a sua “[...] literatura é um pouco realismo fantástico”, instigada também pelas “[...] histórias hassídicas, por Conrad, por todo tipo de capítulos do *Zohar*, por histórias indígenas ou Kafka” (KANIUK, 2001, p. 254). Realidade e delírio se misturam em sua ficção, por intermédio da loucura que caracteriza as personagens, somados aos elementos culturais oriundos dessa tradição artística judaica, compondo o cenário do romance.

O realismo mágico tenta capturar a realidade a partir de uma representação das muitas dimensões da vida, visíveis e invisíveis, racionais e misteriosas e, no caso da Shoah, o dizível e o indizível (ADAMS, 2011, p. 3). Em *Adam, filho de cão*, o indizível do sofrimento na Shoah retorna nos delírios caninos de Adam, tendo a loucura como um tema fundamental, precedida, porém, pela violência desproporcional física e psicológica e todas as suas consequências. Na recorrência do tema da loucura está, portanto, encenado o desdobramento dessa estética fantástica.

4.2 LOUCURA E ANIMALIZAÇÃO

Entreolhávamo-nos sem dizer uma palavra. Tudo era incompreensível e louco, mas entendêramos algo: aquela era a metamorfose que nos esperava.
(Primo Levi)

As lendas e as histórias da tradição judaica e da Cabala, bem como as narrativas hassídicas e do Talmude, com seu humor tão peculiar, são entretecidas no texto de Kaniuk como um exercício da imaginação e do questionamento na ficção (AMANCIO, 2001, p. 43). No entanto, essa junção, segundo Moacyr Amâncio, é sedimentada na encenação da

insanidade pelas personagens e a “[...] loucura como técnica”, a desrazão, ou o contrassenso, usados pelo escritor, dando a tônica do livro e o elemento que une todas essas fontes: “[...] a loucura, como o circo e o teatro, não seria farsa nem representação, surge como a história metafísica do judeu e da própria humanidade.” (AMANCIO, 2001, p. 45). A loucura apresenta-se, pois, como um elo entre os elementos da cultura e da imaginação, como um substrato para abordar o inconsciente e a mente do insano.

Adam Stein torna-se, no texto de Kaniuk, como um Adão, um primeiro homem com seus anseios insaciáveis ou insanáveis, ao mesmo tempo em que se configura como um ser divino ou maravilhoso, também atormentado por tudo a sua volta, pelo mundo, pelo passado e pelo presente, em constante delírio (AMANCIO, 2001, p. 46). Tzvetan Todorov afirma que “[...] o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre”; assim, nessa dicção do delírio, o narrador está livre para adentrar zonas pouco conhecidas, como a consciência e o fluxo de pensamento de um louco, nos quais acontece uma mescla do real com o imaginário, quando tudo se torna tão real quanto qualquer outro acontecimento literário (TODOROV, 1975, p. 167).

A Shoah, como um evento de uma monstruosidade devastadora, traz, em suas mais variadas expressões na literatura e na arte, temas como as metamorfoses, a loucura, a adição a drogas, o imaginário das crianças e estados mentais nos quais o “[...] sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que estas palavras supostamente designam.” (TODOROV, 1975, p. 121). Nesse sentido, quando o escritor ou o artista lança mão dessa estratégia, ou seja, de utilizar elementos fantásticos para tratar o tema da Shoah, essa abordagem ou instância literária pela qual experiências-limites poderiam ser abordadas estaria ressaltada de condenação por parte da crítica ou do leitor. A loucura e o humor são dois desses elementos que, associados ao fantástico, podem, de forma artística, apontar para o intocável, o ininteligível e o invisível da Shoah.

Nos delírios de Adam, na sua verborragia alucinada, ele elenca menções a figuras do passado relacionadas à Shoah e, com essa multiplicidade de imagens e referências, presta seu testemunho. O louco, a criança, o velho, a prostituta encarnam, desde tempos imemoriais, uma voz de denúncia. No filme *O trem da vida*, de Radu Mihaileanu, Schlomo, o louco de um *schtetl* típico do leste europeu, é uma personagem cativante que propõe a solução contra a invasão nazista.⁴¹ Por meio de uma grande encenação, na qual os habitantes da aldeia participariam como atores, todos seriam salvos em uma viagem de trem para um falso campo

⁴¹ TRAIN DE VIE (Trem da vida). Direção: Radu Mihaileanu. Romênia/França, 1998.

de concentração. De acordo com Lyslei Nascimento, o filme realiza, nesse diálogo com o teatro, uma mudança de perspectiva, uma encenação dentro do filme, criando e recriando espelhamentos e duplicações, o que promove um efeito humorístico (NASCIMENTO, 2018, p. 144). Por meio desses loucos, a loucura e o humor, como performances e reencenações de realidades duras do passado, Mihaileanu e Kaniuk abordam a temática da Shoah como uma denúncia.

A loucura define-se, como um “[...] distúrbio, alteração mental caracterizada pelo afastamento mais ou menos prolongado do indivíduo de seus métodos habituais de pensar, sentir e agir”, ou, como na definição do louco, aquele que “[...] sofre de perturbações psíquicas, que não está em seu juízo perfeito”.⁴² A ausência da razão, ou de uma normalidade, seria a principal característica desse estado, tipicamente humano, oposto à norma e ao desejável. Outros elementos que caracterizam a loucura são apresentados por Gislene Barral, que a conceitua como

[...] a rejeição da exterioridade rumo ao mergulho no mundo da imaginação, onde reina a total liberdade, onde o ser se volta profundamente para seu interior, num gesto de desvencilhamento de todas as convenções e posturas sociais e numa reação à normalização. No que tange à razão, esse movimento significa o aprisionamento ontológico, a supressão da faculdade do pensamento, a redução do homem à animalidade. (BARRAL, 2001, p. 23).

Embora a loucura tenha uma definição muito complexa, Barral caracteriza esse estado elencando facetas da ausência da razão como exemplos; entre elas, há uma que tem especial interesse para esta tese: a redução do homem à animalidade. O louco, entre muitas possibilidades da negação ou da inversão da razão, aproxima-se, eventualmente, de um estado animalesco.

A animalidade, como uma característica da loucura, da distorção da razão, está presente em *Adam, filho de cão*, nos delírios das personagens. A loucura como estratégia de sobrevivência surge, na trama, quando o protagonista se volta para seu passado traumático, como em pequenos *flashes*, em momentos nos quais reencena as agressões e a violência vivida na Shoah. A partir de sua volta ao passado traumático, a loucura irrompe, buscando na animalização, na encenação do animal, uma linguagem do sofrimento e a marca das feridas não curadas.

No primeiro capítulo do romance, *O palhaço*, Adam um homem já maduro e rico, vivendo em Israel, experiente em internações psiquiátricas, é tomado por um surto violento e

⁴² LOUCURA. HOUAISS, 2001. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 30 maio 2022.

tenta estrangular Ruth Idelson, a dona da pensão onde reside após sua última alta do hospital. No dia seguinte, identifica, no pescoço da mulher, “[...] sua própria humilhação, pois sabia que não se pode jogar a culpa em outra pessoa.” (KANIUK, 2003, p. 34-35). Ele observa o ato violento que fizera e entende o que ainda pode voltar a acontecer quando, em um estado animalizado, está tomado pela euforia da insanidade. O episódio desencadeia em Adam recordações com a Sra. Idelson e outras lembranças mais distantes, como da sua estranha chegada ao campo de concentração, quando a animalização foi usada como instrumento de tortura (KANIUK, 2003, p. 35).

Adam Stein era um famoso palhaço e comediante reconhecido imediatamente pelo *Kommandant* Klein do campo de Auchhausen. Este, em vez de lhe pedir um autógrafo, “[...] concedeu-lhe a vida”, como observa o narrador. Autógrafo, prossegue, “[...] não pediu; eu comia de quatro, da tigela, com Rex.” (KANIUK, 2003, p. 17). Por meio dessas palavras, o leitor percebe que algo extremamente sombrio a respeito de sua experiência na Shoah será revelado ao longo da trama: o sórdido plano de Klein para sobreviver após a guerra.

No campo, como mencionado anteriormente, Adam tentava distrair e divertir os demais prisioneiros com seus truques de palhaço ou seus dons de músico, atuando na orquestra do campo. No restante do tempo, Klein o obriga a viver como um cão:

E você vinha de quatro, conforme fora estabelecido no contrato; você engatinha, um sorriso no rosto, também isso está registrado no contrato. E você vai de quatro na direção de Rex, esfrega-se nele, roça o nariz no focinho dele, e o comandante humanista e *Fräulein* Klopfer riem. Riem também porque Rex foi educado a odiar pelo faro qualquer judeu que se aproximasse dele: sua lei são os dentes, sua sentença é o despedaçamento. Mas a você, Rex perdoou. (KANIUK, 2003, p. 90).

Nessa passagem, percebe-se a ironia da estapafúrdia situação, uma vez que Rex, o cão de Klein, da raça Pastor Alemão, teria sido treinado para “farejar” e odiar judeus, no entanto, a transformação de Adam seria tal que o cão o reconhece como da mesma espécie, desconhecendo o fato de ele ser judeu. Embora nessa situação de sofrimento, tendo que engatinhar e dividir com Rex desde as vasilhas de comer e beber, até o local de dormir, Adam teria um nível de vida superior ao da maioria dos outros prisioneiros.

Sua vida é assegurada como a de um “proeminente”, afinal trabalhava para o *Kommandant* Klein, ao distrair os condenados “[...] no seu derradeiro caminho, tocando violino e fazendo caretas” (KANIUK, 2003, p. 135). Essa atividade de entreter os condenados seria considerada para Klein uma atividade importante, pois ele prezava pelo “bom humor”, como Adam afirma acerca desses episódios: “Isto é o que salva tudo. O senso de humor. O

que o *Kommandant* Klein conseguiu aprender. Com *Ziklon-B* e senso de humor é possível eliminar mais subumanos num dia do que só com *Ziklon-B*.” (KANIUK, 2003, p. 180).

O humor sombrio de Klein está, assim, por trás de todas as técnicas de tortura infligidas a Adam e aos prisioneiros, como um exemplo extremado do que Primo Levi denomina de “violência inútil”. De acordo com Levi, esse tipo de violência é voltado “[...] unicamente para a criação de dor: às vezes, voltada para um objetivo, mas sempre redundante, sempre fora de proporção em relação ao próprio objetivo.” (LEVI, 2004, p. 91-92). É a aplicação da violência com um efeito desproporcional aparentemente ao objetivo, ela vai muito além. Levi descarta que essa violência seria por conta da possível insanidade dos perpetradores, mas a define, entre outras tantas causas, como “[...] arrogância, radicalismo, *hybris* e *Gründlichkeit*; lógica insolente, não loucura.” (LEVI, 2004, p. 92). Embora ficcionais, os sofrimentos infligidos a Adam se aproximam à sordidez das torturas, relatadas pelos sobreviventes da Shoah, como Primo Levi.

Adam Stein é um sobrevivente dessa experiência animalizante, no entanto, o trauma causado por ela desencadeia sua loucura, como na cena em que se depara com a morte de sua filha, que havia sobrevivido e emigrado para Israel. Adam vai da Alemanha para Israel, seguindo instruções enviadas por Iossef Graetz, viúvo de sua filha. Após um longo caminho, tendo ainda encontrado nele uma falsa Ruth, interpretada por uma atriz contratada por Graetz, Adam finalmente se depara com a sepultura de sua filha, ao mesmo tempo em que é acusado pelo genro de negligência e de colaboração no campo, ou seja, tudo o que acontecera teria sido culpa dele. Essa falsa Ruth, a atriz que finge ser sua filha, numa espécie de brincadeira de mau gosto de Graetz, duplica a filha morta, assim como Adam Stein se replica em Rex, em efeitos de espelhamento que recriam o ambiente insólito da loucura.

Graetz, ao mostrar a sepultura da mulher, ainda demanda ao sogro: “Agora faça-a rir. Você faz rir, não?” (KANIUK, 2003, p. 152). Essa ordem irônica e cruel do genro o remete a uma fala de Klein: “*Herr* Stein, sua vida em troca de suas palhaçadas. Um palhaço passa pelo fogo e não se queima. Permanece vivo. Voltará. E há a Suíça e as contas de poupança. O circo será seu. E agora faça rir!” (KANIUK, 2003, p. 153). A mesma dicção das ordens impactam Adam. As palavras, como um choque, ou gatilho, desencadeiam a loucura.

Diversas lembranças retornam à mente de Adam, que demora a compreender o comando dado pelo genro. A partir desse momento, o texto se torna um emaranhado de frases, aparentemente, desconexas, deixando vislumbrar no discurso a fragmentação e os vários traumas causados pela Shoah:

Não lata, Rex, este homem é seu irmão. Daqui em diante vocês são irmãos. Você é puro sangue e ele, o impuro. *Judenrein* e *Hunderein*, quem vencerá? *Hunderein* perdeu porque *Judenrein* é muito mais popular. Rex, reino dos rexes. Rex e os cavaleiros da tábua redonda. Cultura dos rexes no século XVII. Rex-Lutero quer *Judenrein* e queima gente, Rex-Fausto e Rex-Mefisto, Rex de Weimar faz uma pesquisa sobre a natureza das cores. O Rex judeu, pai da linguagem elegante que se autodenominou Heine (mas nós sabemos muito bem que o nome dele é Rex), foi recebido pela porta de trás. Os rexes até escrevem música bonita. Eles têm música nas mãos e heroísmo na cabeça. O *Führer* não tem Rex. Rex não tem *Führer*. E aqui? Quem tem, tem, quem tem, não tem. (KANIUK, 2003, p. 153).

Nessa série de frases, como numa experiência de glossolalia, característica de alguns doentes mentais, uma linguagem incompreensível repleta de significados outros vai se desenhando. A narrativa é, nesse episódio, construída para imergir o leitor e o deixar ver e impressionar com a confusão mental traduzida em verborragia do protagonista em surto diante do choque da constatação da morte da filha. Assim, o texto se estrutura a partir de uma ligação entre a experiência humana de morte e de luto com a experiência animal, canina, sob a violência da Shoah, no qual passado e presente se confundem com as ideias e as palavras, bem como nos estranhos neologismos que mimetizam a linguagem nazista.

Esses termos, como *Judenrein*, por exemplo, foram utilizados pelos nazistas e marcam, indelevelmente, a perseguição aos judeus. Ele significa “livre ou purificado de judeus”. No texto, ela adquire um significado ampliado, como “livre de ser um judeu”. A outra palavra que segue, *Hunderein*, teria, assim, o significado de “purificado de cães”, ou livre de ser um cão, uma vez que *Hunder*, é cão em alemão. As duas palavras se antagonizam no texto, ao serem aplicadas a Adam e a Rex, e denotariam um rebaixamento de suas condições. Nessa perspectiva, Adam, ao se tornar o segundo cão de Klein, teria deixado sua condição de judeu para trás, assim como Rex, que seria um ex-cão, humanizado por usar as roupas e a boina de um prisioneiro (KANIUK, 2003, p. 103). Essa aproximação entre judeus e cães, ao se comparar os termos que têm em comum o mesmo sufixo “-rein”, como se sabe, foi recorrente no período nazista. Em *Adam, filho de cão*, ao utilizar esses termos como adjetivos de Adam, caracteriza-se um estado de esvaziamento de sua condição humana, em franca animalização.

Rex, o cão do *Kommandant* Klein, retorna à cena em composições delirantes, que mesclam as memórias do passado de Adam. O trecho evoca um “Rex-Lutero” perseguindo os judeus, queimando-os, em uma clara menção à postura abertamente antisemita de Martinho Lutero;⁴³ “Rex-Fausto e Rex-Mefisto”, distorcidas personagens de Goethe, em duplicidade

⁴³ Martinho Lutero teve uma postura inicial de acolhida para os judeus, pois acreditava que eles se converteriam a sua mensagem protestante. Entretanto, ao perceber que eles não aderiam à sua pregação, passou a persegui-

com o cão de Klein; e Heinrich Heine (1797-1856), poeta romântico alemão de família judia assimilada.⁴⁴ Em seu delírio, Adam reelabora uma complexa e nova rede de informações e associações, distorcendo-a, fazendo sentido apenas em seu contexto de alucinação e de animalização. Rex se torna um dos duplos de Adam, um *doppelgänger* que o acompanhará para sempre, como uma sombra.⁴⁵

Na sequência dessa verborragia, Adam tira os sapatos, coloca uma meia esticada na cabeça, suja o rosto de terra, abotoa o paletó nas casas erradas, numa transformação física, e volta a ser o velho palhaço de circo, “[...] simples, sem ajuda, sem maquiagem!” (KANIUK, 2003, p. 153). Ele se transforma novamente naquele Adam de Auchhausen, que compartilhava até a tigela de Rex, retornando a um estado animalizado. A glossolalia de Adam segue, como um bufão imitando um cão no meio de um cemitério, até chamar atenção de mendigos que por ali pediam. Ao se aproximarem, Iossef se sente incomodado e chama Adam para partirem dali. Nesse momento, após o espetáculo do surto de Adam, os mendigos o chamam de “inseto”, uma outra mendiga grita “Satã!” e fogem exclamando “Demônio! Inseto! Monstro!” (KANIUK, 2003, p. 156).

Seriam eles as testemunhas oculares dessa espécie de metamorfose de Adam e, por meio desses termos, tentam defini-lo, o que passaria a impressão do estado deplorável que esse homem, em sofrimento mental, estaria naquela situação de choque: “E saem do cemitério, o jovem e o cão, e o cão tem uma gravata, e a gravata está desatada e se arrasta pela areia, pelo cascalho” (KANIUK, 2003, p. 156). Adam, assim, torna-se um louco, ou passa a atuar nessa encenação, num mundo próprio onde personagens da Shoah, do seu passado, e sua experiência no campo de concentração continuam o assombrando e perpetuando a obra dos agressores, “[...] negando a paz ao atormentado”, sombras que o acompanham em múltiplas vozes em sua cabeça (LEVI, 2004, p. 20).

Nessas passagens, pode-se observar como a loucura se relaciona com a animalização do homem no romance de Kaniuk. Adam Stein, que é subjugado e desumanizado por Klein no campo de concentração, reencontra com essa faceta monstruosa da animalização ao confrontar seu passado, seus traumas, que o leva de volta à condição inferiorizada, mediada pela loucura. O confronto com esse passado traumático produz ainda mais animalização nas personagens. No entanto, no romance, a animalização ressurge como

los, tendo escrito dois folhetos antissemítas de extrema virulência e ódio, utilizados por grupos antissemítas como peça de propaganda ideológica.

⁴⁴ A menção a Heinrich Heine seria uma denúncia ao abandono da cultura e da tradição judaica pelo poeta alemão, que se converte ao cristianismo luterano, quando adulto.

⁴⁵ *Doppelgänger* – é um substantivo composto da língua alemã formado pela combinação dos dois substantivos *Doppel* (duplo, réplica) e *Gänger* (andante, ambulante, aquele que vaga) (RANK, 2014).

um reflexo teatralizado, cheio de ironias e questionamentos acerca da condição do sobrevivente e sua relação com a monstruosidade da Shoah.

4.3 HUMOR E DELÍRIO: OS DUPLOS DE ADAM STEIN

Você ama o velho Adam Stein? Por quê? Deus tem as respostas. Eu sou um outro. Sou Adam Rex Wolfgang Amadeus Stein. Ou Weiss. Ou Klein. Ou Fräulein Klopfer ou Adamrein ou Schweinrein ou subumano ou uma pessoa com consciência oca, ou morto-vivo, ou o representante de Deus no Néguev central.
(Yoram Kaniuk)

A loucura, que pode ser lida como uma expressão não convencional da verdade, também pode definir o humor no texto de Kaniuk. Tanto o palhaço que ganha sua vida fazendo o público rir, quanto os loucos, muitas vezes, fazem ou dizem coisas engraçadas, não deixando de ser comicamente tristes. Segundo Lelia Pereira Duarte, “[...] o humor valoriza mais o significante que o significado, explora mais a enunciação que o enunciado, busca antes elaborar o discurso que a diegese”, ou seja, o seu local seria por trás do que está visível, claro (DUARTE, 1994, p. 66). Uma aproximação do humor à loucura, no entanto, lança uma sombra no cômico, a partir, por exemplo, de elementos macabros, absurdos ou violentos, como a combinação de violência, horror e loucura na trama protagonizada pelo palhaço em *Adam, filho de cão*.

Esse humor retorna na constante preocupação de Adam Stein nas suas interações com as demais personagens. Fazer rir e ser engraçado são o cotidiano do palhaço. Em diversos momentos do texto, porém, está em debate se ele é ou não é divertido, o que talvez seja o maior medo de um palhaço: perder a graça, não mais fazer rir, ou seja, o fim de sua carreira. No entanto, Adam percebe-se como um devastado pela violência, pelos arroubos da loucura e pelo tempo, vê-se velho, cansado:

Agora, como uma cebola descascada, Adam mostra o que realmente é, sob o envoltório, debaixo das cascas, sob o brilho da esperteza, da genialidade e da tendência a palhaço, sem bancar o Dorian Gray para a irmã Guina, cansado, exausto, rosto murcho com rugas cortando as faces, a testa vincada, o corpo escolhido e toda a sua personalidade, humilhada. (KANIUK, 2003, p. 41).

Assim, essa busca incansável pelo riso, por fazer rir, seria a sua proteção. Tanto o tempo, quanto as dores do passado, cicatrizes da Shoah, deixam seu rastro em Adam, porém, como Dorian Gray, de Oscar Wilde, suas rugas, manchas e cicatrizes estão escondidas sob as

tintas da maquiagem do palhaço o tempo todo em atuação (WILDE, 2001). Em *O retrato de Dorian Gray*, o jovem de origem humilde ascende a alta sociedade inglesa após receber uma herança, quando passa a viver num ambiente de luxúria e aparências. Sua figura é reproduzida em uma enorme pintura de corpo inteiro, que, como num encantamento, envelhece e recebe todas as marcas das concupiscências de Dorian, permanecendo sua beleza intacta.

A loucura é, assim, um dos combustíveis para essa contínua atuação, como as muitas camadas da cebola que protege o seu frágil, porque inexistente, miolo. Da imagem da cebola suscitada pelo texto, de suas várias cascas e camadas, seguida por Dorian Gray, surge uma discussão sobre duplos, ou múltiplos: os vários outros eus do personagem.

Muitas expressões são usadas para designar o duplo como almas gêmeas, gêmeos siameses. Na Língua Portuguesa, temos as palavras “sósia” e “menecma”, cujas origens estão em personagens de Platão, usadas para designar duas pessoas “[...] que são tão semelhantes na aparência que um pode ser confundido com o outro” (BRUNEL, 2017, p. 343). O termo alemão *Doppelgänger*, que pode ser traduzido como “duplo”, consagrado pelo Movimento Romântico após ser cunhado por Jean-Paul Richter, significa “[...] alguém caminhando ao seu lado, um companheiro de viagem”, ou como o escritor o definia: “[...] este é o nome usado por aqueles que se veem”, sugerindo uma alusão à imagem refletida em um espelho (BRUNEL, 2017, p. 343). Eles seriam, desse modo, uma espécie de sombra ou fantasma que acompanha o indivíduo a todo lugar, em contínuo debate e reflexão com ele.

Esses “fantasmas” se configuram, no romance, nos diversos duplos de Adam, nas múltiplas vozes que debatem dentro de sua mente. Otto Rank, no conhecido ensaio *O duplo*, afirma sobre literaturas e culturas que abordam o problema da cisão e multiplicação, que são os duplos, e que podem se originar por meio de espelhos, com efeitos rejuvenescedores ou envelhecedores, assim como em retratos “[...] cujos traços verdadeiros só podem ser percebidos com uma determinada lupa”, ou seja, são cópias tão perfeitas que as diferenças se encontram em mínimos detalhes (RANK, 2014, p. 18). Acerca dessas diversas origens dos duplos, por meio da fantasia ou do milagre, mas também da loucura, Rank considera os casos nos quais a consciência se multiplica, por meio de

[...] uma representação mais ou menos clara de uma figura dupla, que, contudo, aparece ao mesmo tempo como criação subjetiva espontânea da atividade doentia da fantasia. Nos casos de dupla consciência, que se configuram psicologicamente como fundamento e artisticamente, em certa medida, como estágio preliminar da loucura do duplo plenamente manifestada. (RANK, 2014, p. 20).

Em *Adam, filho de cão*, a história é tecida a partir de duplos do personagem Adam, em múltiplos papéis mediados pela loucura. A principal manifestação da insanidade de Adam está relacionada com a memória da tortura do *Kommandant* Klein com seu cão, quando era obrigado a imitar o animal em tudo. A obsessão com cães surge desse sofrimento, que retorna em surtos cíclicos. “Eu fui um cão. Rex era um cão. Todos fomos cães alguma vez”, fala Adam diante de Uriel, o menino recém-internado no Instituto, cuja neurose seria semelhante a do palhaço (KANIUK, 2003, p. 118). Agir como um cão, nesse contexto de insanidade, para ele seria uma fuga para situações com as quais não consegue lidar, como quando é contrariado ou em euforia. Essa animalização, após a Shoah, seria uma manifestação de sua doença, quando um lado sombrio e violento de sua personalidade se apresenta na ferocidade de um cão enraivecido.

Durante seu primeiro surto, Adam menciona “Rex-Fausto e Rex-Mefisto”, numa explícita alusão a Goethe (KANIUK, 2003, p. 153). Uma menção à obra do escritor alemão já havia sido feita no primeiro capítulo, quando Adam começa a se aperceber do surto ocorrido em noite anterior. Após se levantar pela manhã, recorda-se que sonhara com fogueiras nas quais, num auto-de-fé, um “Grande Inquisidor” queimava um exemplar de *Fausto* (KANIUK, 2003, p. 12). O narrador comenta sobre o dom adivinhatório de seus sonhos, embora escassos, quando sonhava era “[...] com o que ocorrera havia centenas de anos com outras pessoas cujo destino mesclara-se casualmente com o seu.” (KANIUK, 2003, p. 12). A narrativa do estudioso que vende a alma ao diabo para obter poder e realizar seus desejos, como em *Fausto*, retorna na trama: Adam, para salvar sua vida, também teria vendido sua alma a Klein, ao aceitar participar de seu plano escuso de salvação, e esse fantasma o assombra.

Em *Fausto*, Goethe retrata um homem levado ao desespero pela coexistência dentro dele de duas almas, uma das quais está firmemente ancorada na terra, enquanto a outra aspira a se libertar para ascender ao mistério divino (BRUNEL, 2017, p. 353). Adam é também levado a desespero por conta de seus duplos, que estão em constante debate e alternância dentro de sua consciência: Rex, Klein, Herbert. Em um dos surtos, o narrador lembra: “Uma vez Herbert, uma vez *Kommandant* Klein, uma vez Adam”, assim apontando que dentro de si coexistiam outros eus (KANIUK, 2003, p. 258).

No primeiro momento, nota-se que o *Kommandant* Klein, seu algoz no campo de concentração, firma-se como um duplo antagonista de Adam. Klein, o comandante nazista, seria, então, o próprio demônio, o ardiloso criador de um plano de salvação para Adam e, para si, acintosa impunidade por seus crimes ao fugir. Entre as duas personagens, Adam e Klein, “Rex-Fausto e Rex-Mefisto”, está o cão Rex, aquele que ligado diretamente à metamorfose do

palhaço. Klein compartilha com Adam muitas incríveis coincidências, aproximações e distanciamentos, histórias cruzadas. Entre as duas figuras, Adam e Klein, estaria o elo, Rex, que medeia os duplos do protagonista.

O romance elabora, assim, uma rede entre Adam e Klein, como a irônica coincidência que teriam nascido no mesmo dia (KANIUK, 2003, p. 117). No entanto, as personagens são profundamente antagônicas, pois o palhaço é tudo aquilo que o oficial nazista gostaria de ser: enquanto Adam pertencera a uma linhagem familiar, Klein era um filho bastardo “[...] nascido em qualquer lugar”; Adam fazia rir, era atraente, Klein um bobalhão, traído pela esposa com o então “cão” na própria cama enquanto dormia (KANIUK, 2003, p. 175). O *Kommandant* Klein que retorna nas alucinações de Adam continua atormentando-o, não mais fisicamente, mas assombrando sua sanidade, perpetuando no sobrevivente as atrocidades da Shoah. Esse duplo é uma ameaça porque, segundo Rank, o sujeito luta contra a aniquilação total do ego “[...] sob a forma de defesa patológica, muitas vezes com um medo do próprio eu, que aparece personificado na sombra perseguidora, na imagem no espelho ou no duplo [...]” (RANK, 2014, p. 29). O *Kommandant* Klein como um duplo nas alucinações de Adam aparece como sintoma de sua loucura. Nesse sentido, um espectro interagindo em contínuo tom acusatório, fazendo com suas falas que Adam retorne a condição animalizada, inferior.

Dessa perturbação mental, que produz em Adam as alucinações caninas, nasce em seu gêmeo Herbert Stein, outro de seus duplos:

Às vezes ele surgia como *Kommandant* Klein, na maioria das vezes apenas como Herbert, estudante de filosofia em Heildelberg, aluno do professor Maritains e do velho Ludwig, autor de *As colunas felizes*, alguém que jamais aceitará o fato amargo de Adam Stein, seu gêmeo, ter sido palhaço de circo, ter descido ao grau mais baixo e ter sido “o judeu que divertiu Klein”, o judeu que tocou lá, torceu o nariz e fez adivinhações, e tudo diante da esposa Gretchen que andava de cabeça erguida. (KANIUK, 2003, p. 67).

Herbert personifica a consciência atormentada de Adam. Ele lhe propõe questões e debates, analisa situações, busca lembranças, aponta culpas. Como na definição de *Doppelgänger*, de Richter, “[...] alguém caminhando ao seu lado, um companheiro de viagem”, Herbert o acompanha, recordando, acusador, sobre a colaboração de Adam no campo de concentração que resultou em sua salvação. Quando está sozinho, Herbert o assombra nos momentos silenciosos da internação: “O tilintar das chaves e a música suave do corredor desaparecerão e restarão só eles: ele e Herbert, ele e o *Kommandant* Klein.” (KANIUK, 2003, p. 67). Herbert é, pois, a expressão do espírito que continua o trabalho de

tormento dos perpetradores. Noutra momento, ele é comparado a um demônio, um *Dybbuk* da tradição judaica, “[...] aquele demoniozinho, ou seu irmão gêmeo Herbert” o teria feito adoecer gravemente, fazendo até “[...] sua alma abandonar o corpo”, uma alusão a estados de completa apatia que ocorriam com Adam, como uma ressaca dos períodos de euforia (KANIUK, 2003, p. 72).

Os duplos de Adam, o seu gêmeo espelhado Herbert Stein e o antagonístico *Kommandant* Klein, ligam-se a ele por intermédio de seu lado sombrio, sua obsessão por Rex. A relação com os duplos dita a forma como ele se relaciona consigo e com as demais personagens, como a enfermeira Guina e com o menino-cão Uriel Block. No entanto, a manifestação de sua loucura se dá em relação ao animal, ao ser inferior e à sua própria condição animalizada, que reaviva as feridas do seu passado traumático. Adam se vê como um cão e, repetidas vezes, encontra-se na história classificado pela expressão “cão do *Kommandant* Klein”, ou mesmo “cão do forno crematório” (KANIUK, 2003, p. 110; 298). Outra bizarra imagem surge quando se denomina “cão de Ilse Koch”: “Adam Stein (outrora ‘Adam’), o gigantesco cão de Ilse Koch, conhecida também como o Monstro de Buchenwald.” (KANIUK, 2003, p. 206). Por muitas vezes, essa comparação se reapresenta no texto, um Adam animalizado pela insanidade. Essa alcunha aglutina, numa expressão, várias referências, especialmente a menção a Ilse Koch, apelidada pela imprensa de “cadela de Buchenwald”, esposa de um oficial nazista que cometeu vários crimes cruéis contra prisioneiros nesse campo de concentração.⁴⁶

De “a cadela de Buchenwald” para o “cão de Ilse Koch”, numa relação estabelecida pela loucura de Adam impulsionada por seus traumas, pela culpa, e uma autoinfligida condenação por ter colaborado, para sobreviver, com os nazistas no campo e mesmo por ter sido o único sobrevivente, ainda que salvo por meio de plano tão imoral. O estado animalizado do palhaço-cão, um animal-homem nesses violentos surtos, representa, no romance, esteticamente o sofrimento do sobrevivente, seu sentimento de culpa por ter sobrevivido.

Somados a esses duplos que habitam a cabeça de Adam, ele encara outro homem-cão, um menino-cão, Uriel Block. Um dia, Adam fica transtornado ao perceber latidos dentro

⁴⁶ Ilse Koch (1906-1967) foi esposa de Karl Otto Koch, oficial da SS que dirigiu o campo de concentração de Buchenwald entre 1937 e 1941. A monstruosidade das ações de Ilse se notabilizaram quando os relatos dos sobreviventes vieram a público: ela gostava de percorrer o campo a cavalo açoitando os prisioneiros que encontrasse e tinha predileção por bolsas de mão feitas com pele humana. A crueldade desta mulher rendeu diversos apelidos entre as testemunhas do julgamento, sobreviventes de Buchenwald, que foram publicados pela imprensa à época: “*Kommandeuse*”, o equivalente feminino de comandante, “o espírito ruim do campo”, “a bruxa vermelha”, por conta de seus cabelos ruivos, além de “cadela de Buchenwald”, este apelido criado pela imprensa americana (PRZYREMBEL, 2001).

do Instituto. Ao se deparar com a nova figura canina, escondido sob lençóis embaixo da cama, o palhaço percebe que há algo de estranho, no ar fétido um “[...] odor picante de gente e não a doçura do cheiro de cachorro” e nos olhos do animal que aparecem em furos no lençol, “[...] havia neles algo quase como que humano.” (KANIUK, 2003, p. 94). Devido à diferença de idade entre eles e à óbvia semelhança, passam a denominar Uriel como filho de Adam, porém, no início, este o rotula de monstro (KANIUK, 2003, p. 95, p. 287). A estranha figura incomoda Adam, pois este, de alguma forma, é o seu reflexo, o seu eu espelhado: ele, o homem-cão, e Uriel, o menino-cão.

O encontro entre os dois, Adam e o menino, passa pelo animal, pela animalidade. A identificação entre ambos se reflete na afirmativa de Adam: “Eu fui um cão. Rex era um cão. Todos fomos cães alguma vez.” (KANIUK, 2003, p. 118). A partir desse pressuposto, a capacidade ou possibilidade de cada um ser um animal “alguma vez” estabelece a conexão com o menino que pensa ser um cão. Surge daí um caminho para o retorno à humanidade que, conduzido pelo palhaço, levam a ambos, Adam e o menino, de volta a um estado de sanidade, como pode ser visto na parte “O menino-cão e palhaço-cão”. Os duplos de Adam encenam, assim, por meio do humor, da ironia, da encenação e dos delírios, uma metáfora da complexidade do sobrevivente que também é ambíguo e inseguro acerca de sua recepção, porém desejo de dar seu testemunho.

4.4 O PALHAÇO E O PURIM NO MANICÔMIO

*Nasce em nós uma sombra de alívio; talvez essas
cerimônias todas sejam apenas uma gigantesca palhaçada,
ao gosto teutônico.*
(Primo Levi)

A arte de fazer graça, a do palhaço, tem suas raízes na baixa comédia grega e romana, com seus tipos característicos, e nas apresentações com a *commedia dell'arte* suas/ personagens fixas e máscaras próprias condizentes com o caráter pessoal de cada um (BURNIER, 2001, p. 205). Na tradição ocidental, existem essencialmente três tipos de palhaços, embora, muitas vezes, essas diferenças sejam tênues. São eles: o palhaço de cara branca, o augusto e o vagabundo; o palhaço de personagem mescla características dos outros tipos, tornando-se uma personagem (KERMAN, 1992, p. 9).

O *clown*, o palhaço do rosto pintado de branco, é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem rosto branco, vestimenta de lantejoulas

chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena (BURNIER, 2001, p. 206). O augusto é turbulento, desajeitado, extrovertido, extravagante, muitas vezes vítima de seus próprios truques. Ele é o palhaço do grotesco, com roupas que não combinam, pés enormes e um chapéu minúsculo (BURNIER, 2001, p. 206). O vagabundo é o inexpressivo, sério, com uma mímica cômica tendendo ao *pathos*. Ele usa roupas esfarrapadas, ou fora da moda, e sua maquiagem naturalista apresenta barba por fazer e uma boca triste (KERMAN, 1992, p. 9). O palhaço Adam Stein, tanto no livro de Kaniuk, quanto em sua adaptação para o cinema, com o ator Jeff Goldblum interpretando o protagonista, transita por esses tipos conforme os acontecimentos, em seu passado glorioso em Berlim, como um cão em Auchhausen ou um louco no Instituto de Terapia e Repouso em Israel.⁴⁷

Figura 3 – Jeff Goldblum como Adam Stein



Fonte: *Adam Resurrected* (2008).

O palhaço, segundo Kerman, incorpora o paradoxo: inocente, mas conivente, assexuado, mas obsceno, desajeitado, mas habilidoso, feio, mas encantador, fundamentalmente triste, mas engraçado (KERMAN, 1992, p. 9). Essas características contrastantes expõem a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais (BURNIER, 2001, p. 206). É a combinação de um aspecto cômico com um trágico que acentua essa percepção de emoções contrapostas, peculiares ao palhaço, que faz tudo seriamente, mas ainda assim promove o riso (BURNIER, 2001, p. 206).

Ao desempenhar o papel de forasteiro, aquele que é estranho em trajés, costumes e maneiras, o palhaço, no entanto, não é um estranho comprometido com outro *nómos*, as regras estabelecidas pelo *status quo*. Ao contrário, seu desafio ao *nómos* governante é especificamente agressivo, porque ele está totalmente familiarizado com ele e, ainda assim, o

⁴⁷ ADAM RESURRECTED. Direção: Paul Schrader. Alemanha, Estados Unidos e Israel: Bleiberg Entertainment / 3L Filmproduktion, 2008.

ridiculariza (ZUCKER, 1967). O palhaço, como um senhor da desordem, subverte a ordem do mundo, para fazer graça, criticar regras e desestabilizar o *status quo*. Ao aproximar o palhaço com o sobrevivente, pode-se concluir que, no contexto da Shoah, onde tudo estava preparado para a morte, o sobrevivente se torna também um subversor da lógica assassina: sobreviver é se insurgir contra o ordenamento da Shoah.

Além de o palhaço ser um agente de subversão da ordem, uma festa do contexto judaico, o Purim, é também um tipo de evento que promove a insurgência, a reversão de uma ordem real. A festa, de acordo com o Livro de Ester, foi instituída por Mordecai, tio da Rainha Ester e vizir do rei persa, para comemorar a libertação dos judeus da conspiração de Haman para matá-los (PURIM, 2007, p. 740-741). Realizado no mês de Adar do calendário judaico, entre fevereiro e março, essa festa se desenvolve em um ambiente alegre, quando acontecem diversas manifestações folclóricas, como jogos, bailes de mascarados, cantos, representações teatrais e são preparadas iguarias especiais e bebidas, numa diversidade de formas de farra e de folia, comuns desde os tempos rabínicos (RUBENSTEIN, 1992). Em *Adam, filho de cão*, há uma tensão constante, uma ansiedade dos internos que se preparam para a festa, ensaiando cânticos e a *Purim-Shpil*, performance teatral tradicional. Uma característica do humor é a reversibilidade de papéis: o humano em cão e o cão em humano, o que também caracteriza a celebração do Purim, quando se trocam os papéis, por meio das fantasias carnavalescas.⁴⁸

No campo de concentração, o *Kommandant* Klein havia celebrado essa data com Adam, quando Rex foi fantasiado de prisioneiro, vestido com o uniforme listrado, a boina e a cara suja de carvão (KANIUK, 2003, p. 103-104). No Instituto, a realização da festa do Purim estava diretamente ligada a um experimento, um tratamento inovador desenvolvido por seu diretor, Dr. Gross, uma espécie de jardim de infância de idosos, que copia as atividades de uma escola comum, inclusive as celebrações (KANIUK, 2003, p. 217-219). As “crianças do jardim de velhos” estavam animadas com a festa que se aproximava, cantando as músicas tradicionais, sonhando com suas fantasias: de caubóis, de Rainha Ester, de Napoleão, até mesmo de Deus (KANIUK, 2003, p. 219).

No Purim do Instituto de Terapia e Repouso, estão presentes todos os detalhes típicos da festa, num estilo marcadamente carnavalesco: o traje obrigatório na festa, as

⁴⁸ Segundo Jacó Guinsburg, o Purim, por sua teatralidade e musicalidade, foi a manifestação cultural que mais influenciou o teatro ídiche, de modo particular, a *Purim-Shpil*, as reencenações da história. Grupos organizados unicamente com o fim de interpretar essa encenação, compostos por *ieschive-bokhirem* (estudantes de ieschivá) ou de artesãos, interpretavam todos os papéis, inclusive os femininos, indo de casa em casa, apresentando-se e pedindo dinheiro (GUINSBURG, 2010; ECO, 1989).

fantasias eram clássicas como de reis e rainhas, de nobres e artistas, Greta Garbo e Marlene Dietrich, mas também os algozes nazistas Hesse, Himmler e Heydrich. (KANIUK, 2003, p. 253). Adam vai a festa “[...] de bigode, cabelo desgrenhado, de calças arregaçadas, um palhaço.” (KANIUK, 2003, p. 251). Antes, porém, ele havia iniciado um novo tratamento com Dr. Uriel Slonim, “[...] algo especialmente forte, alucinógeno”, porém promissor para psiquiatria (KANIUK, 2003, p. 250). No decorrer da festa, após a apresentação da *Purim-Shpil*, enquanto outras atrações se seguiam, o remédio, acompanhado de muito vinho, começa a realizar “milagres”, e Adam se vê voando sobre o público, visto do alto, sem som: um novo surto. Um fluxo de dolorosas lembranças se encadeia e preenche o texto com figuras, acontecimentos e atos de seu passado, antes e depois de sua deportação e, em enorme sofrimento, irrompe em gritos terríveis, imitando a voz dos judeus em sofrimento no campo (KANIUK, 2003, p. 259-260). Ainda aturdido pelos próprios berros, Adam arregala os olhos, vendo os demais e performa uma das cenas mais emblemáticas do romance:

E todos sussurram: “Eles estão vindo. Eles vieram. Eles estão aqui.”
 Adam: “Os gritos vieram de lá”.
 Todos: “E lá é aqui. E aqui é lá. Não há escapatória. Não há tranquilidade”.
 “Wolfovitsch, quem é você?”
 Wolfovitsch: “Sou Wolfovitsch. Minha filha Nehama esteve no porão.”
 Adam: “Não. Levante o braço, arregace a manga. Veja, o que está escrito aqui?”
 Wolfovitsch lê lentamente, imerso em seus pensamentos: “8... 1... 9... 8... 7”.
 “Se é assim, quem é você?”
 Wolfovitsch: “Sim, não sou Wolfovitsch. Não fui, não serei. Sou 81987”.
 “E você, rainha Ester? Minha velha Schwesterina? Quem é você?” (KANIUK, 2003, p. 260-261).

Nesse trecho, o alucinado Adam, ainda mais descontrolado pela nova medicação, chama os demais loucos a uma lembrança dolorosa, o número de prisioneiro eternizado em seus braços. Como já mencionado anteriormente, sobre as tatuagens concentracionárias nazistas, de acordo com Celia Antonacci Ramos, estas seriam o exemplo da dominação política-cultural do corpo levada às últimas consequências, uma vez que estavam carregadas de uma violência física e simbólica (RAMOS, 2006, p. 11). O principal ato violento das tatuagens era a destituição do nome do indivíduo, que, para todos os efeitos práticos dentro dos campos, era substituído por um número sequencial. Com o intuito de despersonalizar e organizar a massa humana restante das seleções, minimamente apta para o trabalho escravo, a marcação, no entanto, pode ser considerada, nos termos de Primo Levi, uma “violência inútil”, aquela que excede em muito, voltada a causar dor, humilhação, desumanizar (LEVI, 2004, p. 91-92). Levi acrescenta que esses atos “[...] permanecem escritos em caracteres indelévels na memória de cada um de nós, ex-deportados, como detalhes do grande quadro”

(LEVI, 2004, p. 93). Na cena do Purim, no romance de Kaniuk, o leitor pode vislumbrar esse mesmo sentimento indelével mencionado por Levi, no entanto, o palhaço, no seu exercício de subversão do mundo para o riso, redimensiona seus significados.

Adam aponta para as tatuagens nos braços e solicita a identificação de cada um deles, começando por Wolfovitsch, de forma semelhante ao que acontecia no campo: o prisioneiro deveria responder com sua matrícula de interno. Adam brinca com os números, fazendo contas e piadas, entretendo e agitando ainda mais os internos. Em seguida, pede a todos que levantem bem os braços marcados: “Braço levantado. Cabeça erguida, ombros para trás, pés juntos. Como um exército. Como soldados, muito bem.” (KANIUK, 2003, p. 261). A todos os comandos de Adam, os demais o acompanham obedientemente e muitos se entretêm, rindo, com alegria. Em meio a toda essa euforia, Adam se lembra daqueles que não estão ali, dos “[...] anjos que morreram na epidemia”, dos submersos e pergunta aos demais por quem eles celebram o Purim (KANIUK, 2003, p. 262-263). As brincadeiras, em grotescas piadas com o nazismo e a Shoah, repetem-se em canções que animam os presentes, por meio da verborragia típica de Adam, à medida que o riso e a euforia crescem, numa espécie de loucura coletiva, uma explosão de alegria.

Nessa cena que se descortina durante o Purim no Instituto de Recuperação e Repouso, observa-se o papel do palhaço-cão como um agente da subversão da ordem, ao produzir o riso com a tatuagem dos braços dos demais internos, todos eles sobreviventes. Números azuis lembram a violência “[...] que se imprime nos escravos e nos animais destinados ao matadouro”, como lembra Levi, que seria uma pura ofensa, o sinal de que dali não mais sairiam (LEVI, 2004, p. 103). O palhaço subverte o sentido dessas tatuagens grosseiras que não seriam mais o sinal de uma condenação, mas a cicatriz do sobrevivente, uma lembrança do seu retorno a vida: “Nós não morremos, eles morreram!”, comemora Adam entre os que riem com seus braços levantados (KANIUK, 2003, p. 263). A arte do palhaço é associada à loucura no personagem Adam. A arte e a loucura são, portanto, forças propulsoras da subversão da realidade presente, em choque com o passado traumático e a memória da Shoah, em busca da produção do riso e do alívio do sofrimento. Um tipo de riso estranho, mas que contém a esperança da superação dos traumas.

4.5 O MENINO-CÃO E O PALHAÇO-CÃO

Há apenas uma saída. Um caminho apenas pelo qual é possível se salvar: é rir. Por isso fui palhaço. [...] Rir.

*Enterrar a cara, usar uma máscara, berrar, mergulhar no
próprio lodo e beliscar um traseiro e tentar ser um cão,
vender ações da lua e rir. Todo o tempo, sempre, sempre.
Esse é o propósito.
(Yoram Kaniuk)*

Adam Stein se assusta ao ouvir latidos nos ecos dos corredores do Instituto: “Cão? Como? Cães aqui?” (KANIUK, 2003, p. 85). Imediatamente, ele procura a origem dos latidos, quando finalmente se depara com Uriel Block, o menino-cão, um recém-internado. No primeiro momento, esse encontro é marcado pelo estado animalesco do menino, que se esconde debaixo de um lençol sujo com um grande furo, por onde ele espreita (KANIUK, 2003, p. 93).

O menino-cão do romance de Kaniuk remete à personagem Mowgli, o menino-lobo de *The jungle book*, de Rudyard Kipling (2016). Baseada numa lenda clássica da Índia, os contos de Kipling se constituem em histórias de um menino criado por lobos, em meio a tigres, ursos e panteras, desde seu nascimento até o fim da adolescência. Mowgli encarna a típica personagem de dois mundos, um eterno estrangeiro, que domina os códigos da selva, mesmo não sendo completo vivendo apenas como animal (SOUZA; LACERDA, 2016). Quando diante da civilização, debate-se em movimento ora de atração, ora de repulsa.

A personagem de Kaniuk, o menino-cão Uriel, aproxima-se, de alguma forma, de Mowgli, de Rudyard Kipling. Ambas não se encaixam totalmente nem no mundo animal, nem no humano. Adam percebe essa inconstância em seu olhar (KANIUK, 2003). E não somente os olhos, mas mesmo o ganido “[...] soa humano, muito infantil”, como o choro “[...] de crianças que a mãe desaparecia pelo portão do campo e a vez delas ainda não tinha chegado.” (KANIUK, 2003, p. 132). No timbre do uivo, nota-se algo humano.

O estado de animalidade do menino é tal que Adam, inicialmente, o denomina “monstro”, cão e animal malvado, adjetivos esses que se alicerçam na linguagem agressiva dos nazistas (KANIUK, 2003, p. 122; 165). Adam, quando teve seu primeiro surto no cemitério, os mendigos o chamaram de Satã, monstro, inseto, demônio, pois estavam perplexos sem entender que tipo de transformação aconteceu com ele (KANIUK, 2003, p. 156). Jeffrey Cohen afirma que, em *Monster Culture (Seven Theses)*, a palavra monstro significa, etimologicamente, aquilo que revela ou aquilo que alerta, avisa (COHEN, 1996, p. 4). O monstro é, pois, algo diferente de si mesmo: é sempre um deslocamento, uma lacuna entre o momento da convulsão que o criou e o momento em que é recebido para renascer (COHEN, 1996, p. 4). Para Adam, o menino é inexplicável, embora de aparência e comportamento caninos, tão incompreensível quanto a sua metamorfose no cemitério, em

choque diante da morte da filha, quando se torna uma mistura de homem, palhaço e cão, “[...] um cão de gravata”, como avalia, ironicamente (KANIUK, 2003, p. 156). Por fim, os monstros são inclassificáveis, pois outra característica da monstruosidade é o hibridismo, como as sereias, os lobisomens, o menino cão e o palhaço-cão (COHEN, 1996, p. 6). De forma semelhante, o menino, nos primeiros contatos, era chamado de monstro e de animal. Na dificuldade de classificar o monstro reside o mistério e o desconforto que provoca em quem o observa, assim como Adam lança suas dúvidas sobre o menino.

Aos poucos, o romance apresenta pistas a respeito dos traumas do menino durante seu processo de reumanização, que se desenrola conforme Adam e Uriel se aproximam, estabelecendo uma relação de amizade. Os “cães” juntos, no entanto, é uma ideia do Dr. Gross, o diretor do Instituto que realizava experimentos e tratamentos inovadores (KANIUK, 2003, p. 249). À medida que Adam e Uriel interagem, alguns objetos são oferecidos ao menino, que, por meio desses, vai aos poucos reconectando com seu passado, reconectando-se com a realidade. Esses objetos são um pequeno rádio transístor, uma máquina de escrever Olivetti, ofertados por Adam e um xilofone, presente de Miles Davis, outro interno do Instituto.⁴⁹ São artefatos que contêm alguma complexidade, e o seu manuseio demanda refinadas capacidades humanas, como a linguagem e a comunicação. Assim, podem ser considerados de uso exclusivamente humano, e a oferta desses presentes ao menino funciona como um estímulo ao exercício dessas capacidades.

Adam andava frequentemente com um pequeno rádio transístor a pilha no bolso, por meio do qual ouvia noticiários locais e internacionais, previsão do tempo e músicas (KANIUK, 2003, p. 73-75). O menino fica maravilhado com o radinho. O narrador, num dos primeiros encontros com Adam, que, para seu delírio, imagina o insólito, relata:

Um monstro vê um transistor. Um monstro comerá um transistor, e tocará música dentro do seu ventre e eu usarei o umbigo como botão. Como um interruptor. Automático. Tenho, meu nobre, um monstro que toca diretamente da barriga. É só apertar o umbigo e você poderá ouvir Schubert. (KANIUK, 2003, p. 165-166).

Nesse delírio, talvez estivesse contida a profecia de que o monstro tocaria música. O objeto impacta em grande excitação o menino; quando ele finalmente toca o radinho, para com o seu constante tremor, ficando obcecado e atento ao aparelho (KANIUK, 2003, p. 169). Noutra cena, ao mostrar o pequeno rádio transístor, o menino-cão uiva e late de felicidade,

⁴⁹ Miles Davis, nome artístico de Miles Dewey Davis III (1926–1991), um trompetista e compositor de jazz norte-americano. A personagem do romance teria esse apelido por ser um obcecado com tudo que se refere à cidade de Nova York, em especial, com a música jazz.

toca o objeto e depois o beija (KANIUK, 2003, p. 217). Vendo tamanha euforia, Adam lhe presenteia e o pequeno rádio passa a compor as cenas, quando está sempre ligado tocando alguma música, ou fornecendo notícias do mundo exterior. O transístor abre uma possibilidade comunicacional com o exterior, com o mundo fora do Instituto, com a vida fora da insanidade. A música é, assim, uma forma de expressão que reconecta, de alguma forma, o menino-cão com a sua porção humana.

Além do pequeno rádio, outro objeto tocaria profundamente a trajetória de Uriel, o xilofone presenteado por Miles Davis (KANIUK, 2003, p. 274). Sua observação sobre o estado do menino, que apresentava alguma melhora, criou nele o desejo de presentear-lo com esse instrumento musical. O xilofone tem uma origem muito antiga, consistindo-se em barras de madeira em escala, dispostas lado a lado, que, quando atingidas por baquetas, gera seu som agradável. Atualmente, esse instrumento compõe as modernas orquestras, e tem um conhecido uso na educação elementar e no desenvolvimento musical infantil.⁵⁰

A princípio, o menino se mantém a distância, porém, ao se aproximar do instrumento, “[...] incrivelmente bonito, com ripas brilhantes de madeira”, é conquistado por ele. Surpreendentemente, em meia hora “[...] o cão já está tocando.” (KANIUK, 2003, p. 280). Logo, Miles tira o seu trompete de uma sacola e promove um inesperado dueto com o menino ao xilofone. Diante dessa cena, o narrador registra o avanço de Uriel:

Miles [...] junta-se ao menino, acompanha-o, segue-o de forma inconsciente, sem que o admita, direciona-o, fá-lo caminhar junto com ele. A música é apenas o ritmo dos corações. E eles conversam um com o outro na linguagem dos sons. Como podia um cão que até poucos meses antes esteve amarrado com uma corrente, não falava, não ficava de pé, jazia dentro do lençol no quarto escuro e fedorento, como é que um cão desses poderia estar agora curvado sobre um xilofone moderno, brilhante, e com mãos – mãos caninas – bater nas ripas presas à estrutura de madeira e obter sons tão finos e agradáveis? Como era possível? (KANIUK, 2003, p. 280-281).

A transformação que se desenhava, com Uriel ao xilofone, era algo inimaginável por todos ali, quando o menino estava imerso em sua animalidade, em sua forma canina. Por meio da música e da performance, ele se comunica com Miles, “[...] na linguagem dos sons”, ou seja, em frases musicais, melodias, ritmos. Embora percebido como cão, por suas “mãos caninas”, o menino obtém sons tão finos e agradáveis que denotam o seu estado interior, o da humanidade, caracterizado por sua inteligência e habilidade (KANIUK, 2003, p. 280).

Por fim, o outro objeto oferecido por Adam, a máquina de escrever, aparece no capítulo intitulado *Olivetti* como uma revolução na condição de Uriel (KANIUK, 2003, p.

⁵⁰ XYLOPHONE. Vienna Symphonic Library. Disponível em: <https://www.vsl.co.at/en/Percussion/Xylophone>

215).⁵¹ Do encontro do menino com a máquina de escrever, surgem os primeiros sinais de sua futura cura, ao retomar a comunicação por meio da datilografia. O “tratamento” de Adam consistia em colocar o menino diante a máquina, diariamente, para que ele possa desenvolver a escrita: “[...] já datilografa palavras mesmo: água, cão, vento, Gross, Guina, patife e, agora, enterro.” (KANIUK, 2003, p. 231). Essa lista constitui o jargão peculiar de Adam, suas obsessões e desejos, portanto, o exercício de escrita do menino é uma repetição de sua verborragia, que mistura loucura e violência. Aos poucos, o menino adquire um vocabulário mais rico, ainda que repleto de erros de ortografia, mas em contínua evolução.

A máquina de escrever foi um objeto fundamental na comunicação pessoal antes da difusão dos computadores pessoais (KITTLER, 1999). Datilografar era a forma de escrever formalmente uma carta, um convite ou um simples pedido. Adam tinha a sua Olivetti portátil, presente de Ruth Idelson, a dona da pensão onde ele morava antes de ser internado (KANIUK, 2003, p. 21). No romance, existem algumas cartas escritas por Adam, quando utiliza sua máquina pessoal; no capítulo final, intitulado *A carta*, essa estratégia é retomada ao endereçar uma missiva a seu genro, Iossef Graetz (KANIUK, 2003, p. 397). A partir do primeiro contato com a máquina, a narrativa vai apresentando a aquisição de desenvoltura em seu uso pelo menino, como quando datilografa uma pequena quadrinha bizarramente cômica zombando de Hitler (KANIUK, 2003, p. 246). Nessa cena, após ler a quadrinha e muito se divertir, Adam percebe que não sabia o nome do menino, e decide batizá-lo por David (KANIUK, 2003, p. 246). O nome verdadeiro do menino, Uriel Block, só aparece na trama quando, em observação pelos médicos, já estava próximo de sua alta (KANIUK, 2003, p. 313).

A necessidade de um nome parece ter surgido a Adam após o menino ter progredido. Para além da quadrinha cômica, passou a responder ao palhaço datilografando (KANIUK, 2003, p. 246). Na confusa escrita do menino, surgem alguns elementos que poderiam finalmente responder à pergunta de Adam sobre se ele fora torturado, como uma menção a tios maus, a partes sexuais do corpo, a violência vista e sofrida, tudo isso numa escrita marcada pelo medo e pela ansiedade, com palavras de ordem e linguajar chulo (KANIUK, 2003, p. 169; 272). A datilografia vai, no entanto, distanciando o menino da condição canina, como percebe a enfermeira Guima durante uma discussão com Adam: “Ela irrompe numa gargalhada. ‘Ele datilografa numa máquina de escrever, não? Ele entende

⁵¹ A empresa Olivetti S.A., especializada em máquinas de escrever, foi fundada em Ivrea, nas cercanias de Turim, na região de Piemonte, Itália, por Camillo Olivetti, engenheiro judeu italiano.

quando se fala com ele, não? Ele não late mais, você o transformou em menino, *Mr. Deus*. Ele não era humano e passou a ser.” (KANIUK, 2003, p. 293).

A relação entre Adam e Uriel, apesar da insanidade do primeiro, vai se demonstrando benéfica para o menino, que era considerado um caso perdido por todos, inclusive para Dr. Gross, o diretor do Instituto, que observa a melhora em seu quadro: “O que? O menino? Por acaso tínhamos alguma esperança? Uma partícula de esperança? Hoje esse menino anda ereto! Datilografa na máquina de escrever, reage, deixou de lado o lençol, presta atenção, conversa – ainda não pela fala – mas escreve, isso você denomina de abuso?” (KANIUK, 2003, p. 314).

O médico replica com sua fala Dr. Zvi Arad, outro médico do Instituto, que criticava o inovador método do diretor no tratamento de Uriel. Embora inadequado e antiético que um paciente cuide do outro, a interação entre os dois “cães” resultava em benefício, porque o menino, com a máquina de escrever, tem uma saída, uma forma de expressão, logo, de se por em contato com o outro. A retomada da linguagem de Uriel se realiza, assim, por meio de elementos – como o rádio, o xilofone e a máquina de escrever – que reconstroem sua condição de se comunicar e de transpor a barreira da incomunicabilidade, do seu isolamento causado por seus traumas. Assim, o rádio, o xilofone e a máquina de escrever se constituem ou se configuram como extensão e tradução da voz do menino.

Friedrich Kittler afirma que a máquina de escrever se tornou uma metralhadora discursiva, devido à sua velocidade e precisão, sendo muito mais rápida que a escrita à mão (KITTLER, 1999, p. 191). Isso também obrigou o escritor a ser mais preciso:

Sem a conveniência de riscar instantaneamente um erro à mão e sem o luxo da tecla delete, a máquina de escrever encorajava o autor a ser disciplinado e até mesquinho com as palavras, porque a revisão só seria possível se o texto fosse totalmente refeito. A máquina de escrever colaborou assim com o escritor no processo criativo. (LYONS, 2021, p. 4).

A assertividade, a precisão e a criatividade fazem parte da herança que a técnica e a destreza na máquina de escrever exigem. A disciplina e a concisão são outros elementos que são estimulados, letra por letra, a cada toque sobre o papel, o que poderia ser visto como limitações do uso dessa máquina. Como não havia modo de corrigir o erro de imediato, era necessário ignorá-lo e concluir o trabalho.

Se, para a utilização da máquina de escrever é necessário técnica, precisão, disciplina, para o rádio transístor, que sintoniza muitas estações, e o xilofone, um instrumento musical, é preciso também a compreensão de suas linguagens próprias. Para o menino-cão, ao

utilizar tais aparelhos, a incomunicabilidade é, ainda que precariamente, vencida, rompendo a barreira que separa o animal do humano, a loucura da sanidade, quando, por meio desses objetos, restabelece, aos poucos, a comunicação, inicialmente pela música e, por fim, a escrita e a fala.

Somente os homens possuem a capacidade de falar e nenhuma outra espécie não humana tem essa capacidade (LEVI, 2004, p. 78). No *Lager*, havia várias barreiras à fala e à comunicação. Em *Os afogados e sobreviventes*, Primo Levi detalha os níveis dos entraves comunicacionais que infligiam os prisioneiros: a incompreensão do alemão e das demais línguas correntes naquele local, a linguagem violenta com vocabulário propositalmente degradante e a negação por completo de qualquer informação externa (LEVI, 2004, p. 84-88). Mesmo com todos esses entraves, os prisioneiros buscavam, a todo o momento, vencê-los. Levi alerta que não sofrer mais com a constante incomunicabilidade do *Lager*, aceitar um “eclipse da palavra”, é um terrível agouro, pois marcava que uma indiferença definitiva se instalava nas pessoas. A esse estado de completa exaustão e desistência diante da violência sofrida, surge a condição considerada não humana designada por “muçulmano” (LEVI, 2004, p. 88). Uma das principais características desses prisioneiros, já muito debilitados, era total ou quase de ausência da fala e, por consequência, de comunicação.

Os vários tratamentos “inovadores” que se realizavam no Instituto, experimentais e um tanto antiéticos, bem como o estado animalizado dos pacientes, constituem-se como um cenário de uma recriação ou reinterpretação do que foi Auschwitz e vários campos de concentração reais, bem como o fictício Auchhausen do romance, uma referência direta aos experimentos realizados pelos nazistas, como o médico Josef Mengele.

No romance, entretanto, como uma insubordinação do palhaço, considerado, tradicionalmente, um agente da desordem, os “tratamentos” resultam na aparente cura do menino, que vence a incomunicabilidade do seu estado canino, com o apoio de outro humano que se comporta como um cão, Adam Stein. Sendo assim, objetos como o xilofone e a máquina de escrever, manejados pelo palhaço, subvertem a ordem da insanidade de Uriel porque, ao manuseá-los, ele se reumaniza, resgatando-se do estado não humano de menino-cão. “Um cão cura outro cão. Não é espetacular?”, assim exclama Dr. Gross diante do sucesso do seu experimento (KANIUK, 2003, p. 315).

Ao concluir o capítulo *A carta*, o narrador, que se identifica como Adam, sintetiza a sua percepção a respeito do que aconteceu no passado traumático e a sua condição canina: “Quem dera que tudo o que aconteceu não aconteça mais, e o que acontecerá não aconteça realmente e que todos os cães conversem entre si.” (KANIUK, 2003, p. 412). O palhaço

Adam Stein deposita, assim, sua crença no desejo de que, mesmo não sendo possível apagar as atrocidades que aconteceram, quer o seu esquecimento. Ciente que sua condição canina não pode ser alterada, Adam coloca em xeque a sua cura tão celebrada e, ao desejar que os “cães” interajam, conclui que aqueles que foram marcados pela Shoah assim o permanecerão, porém, que possam se comunicar, interagir, ou seja, buscar o alívio para seus traumas no que se pode resgatar de humano no pós-Shoah.

4.6 LOUCURA E CÃES NA SHOAH: LEVI E KANIUK

[...] ele sobreviveu mais tempo, coitado, mas já não era um cachorro. Nele não havia mais nada de canino [...]. Uivava ao sol, gania à lua, agitava a cauda por horas a fio diante do esterilizador e do moinho a pilão e, quando eu o levava a passeio, rosnava para as árvores e em toda esquina. Em suma, era um contra-cão: asseguro-lhe que o comportamento dele era tão estranho que amedrontava qualquer um que tivesse conservado um quarto de sanidade.

(Primo Levi)

No conto *Versamina*, de Primo Levi, dois personagens, velhos funcionários de um laboratório, conversam sobre estranhos experimentos desenvolvidos por um colega, que havia morrido na época da guerra. Trata-se de um projeto de pesquisa de anos que não fora interrompido durante esse período, “[...] talvez fosse de interesse dos homens da guerra”, uma vez que o componente estudado, a versamina, seria uma incrível “[...] substância que converte a dor em prazer”, afirma o narrador (LEVI, 2005, p. 84; 86). A fórmula revolucionária seria especialmente designada para uso militar. Os laboratoristas conversam sobre os animais utilizados nos experimentos: coelhos, ratos, cães, que sofreram violentas e inesperadas reações.

Entre os vários animais do laboratório, destacam-se dois cães, um pastor-alemão e um simpático vira-lata. O primeiro, rapidamente se deteriorou em reação à substância, pois tomou uma forte dose do composto, o que acelerou seu processo. Outro, o vira-lata, foram-lhe ministradas pequenas doses ao longo de um mês, o que lhe proporcionou certa sobrevida, ainda que seu estado se tornasse cada vez mais miserável. Este fazia tudo ao contrário do que se esperava de um cão: “[...] já não gostava de carne, raspava terra e pedregulhos e com as garras os engolia. Alimentava-se de salada, palha, feno, jornal. Tinha medo das cadelas e cortejava galinhas e gatas [...]” (LEVI, 2005, p. 87). Tudo o que, naturalmente, causar-lhe-ia

sofrimento, dava-lhe, agora, prazer; assim atuava o composto químico em experimento, isto é, transformando dor em prazer.

Ao se comportar inversamente ao seu natural, o narrador o denomina de “contra-cão”, ou seja, deixou de ser um cão e se torna, não somente um ex-cão, mas um cão ao contrário. O hibridismo linguístico é outro dos aspectos fundamentais da escrita de Levi. A raiz desse hibridismo se encontra na concepção antropológica de Levi, na dupla natureza animal e racional do ser humano cujo valor ele experimentou no *Lager* (BELPOLITI, 2015, p. 205). Segundo Marco Belpoliti, ao se referir a esse animal dessa forma, Levi ressalta sua condição desprovida do código natural de comportamento, o seu completo avesso (BELPOLITI, 2015, p. 358).

Os seres híbridos, constituídos por duas ou mais partes distintas, compõem inusitados bestiários, cujos vários e estranhos seres multiformes habitam tanto os textos testemunhais, quanto os ficcionais de Levi. O animal-homem, o homem-inseto, o homem-peixe, o contra-cão, a mulher-cegonha são alguns deles (BELPOLITI, 2015, p. 406). Pode-se, assim, estabelecer uma clara relação com o termo animal-homem de *É isto um homem?*, ou seja, um homem que deixa seu comportamento típico.

Levi, desse modo, cria um espelhamento entre homens e cães. No registro memorialístico, trata de homens que deixaram de ser homens, aturdidos pela carestia, pela violência, pela fome, tornando-se não homens, ou, como no jargão do *Lager*, “muçulmanos”. No conto, tanto o ambiente do laboratório com pesquisas que ultrapassam os limites éticos, quanto a situação miserável dos animais espelham as condições dos campos de concentração com as experimentações médicas que são infligidas aos prisioneiros. No *Lager*, o animal-homem, aquele que obrigado pelas condições, exaurido pelas forças, frente à pressão da necessidade e do sofrimento físico, tem seus hábitos e instintos sociais reduzidos ao silêncio (LEVI, 1988, p. 88). Na metáfora de Levi, há, portanto, uma animalização, na medida em que os compara aos humanos. No entanto, a perspectiva do escritor não é degradante. Ao contrário, ao fazer dos animais um duplo do humano, da condição humana nos campos, denuncia sua utilização sem ética, eleva-o e o dignifica.

No caso do animal-homem, a dupla natureza animal, irracional e racional, determina uma animalidade interior, latente, externalizada em situações extremas, como a Shoah (BELPOLITI, 2015, p. 209). Assim, para Levi, todo homem seria composto de uma parte animal, como observa Belpoliti:

O híbrido é o homem depois de Auschwitz, é a humanidade que radicalmente conheceu seu limite interno e externo. Somos híbridos porque a biologia, a zoologia e a etologia nos lembram que o homem é apenas um animal, um pouco mais evoluído que os outros. (BELPOLITI, 2015, p. 406).

O “contra-cão” do conto *Versamina*, embora tenha deixado muito do seu inerente estado canino, hibridiza-se em outro ser, o seu avesso, sem, contudo, deixar de ser cão. O pobre cão intoxicado, conforme relata o narrador, possuía entendimento como um homem, distinguia entre o certo e o errado, porém “[...] o erro e a perversão eram mais fortes do que ele.” (LEVI, 2005, p. 88). Um cão contra sua própria natureza, maltratado e vitimado por experimentos, estava, como os humanos, fadado ao fim.

Na presença de uma animalidade canina, pode-se perceber uma ferocidade, como é relatado por Levi desde os primeiros momentos da chegada ao *Lager*. O escritor nota a agressividade bestializada dos nazistas quando surpreendem os recém-chegados e registra em seu relato os “bárbaros latidos” ao darem ordens (LEVI, 1988, p. 17). Desse modo, a agressividade dos latidos e os próprios cães são metáfora dos nazistas, violentos e autoritários.

Em *A noite*, Elie Wiesel também faz referência a cães pastores ou cães policiais que são indispensáveis aos SS para ameaçar os prisioneiros (WIESEL, 2001). “Revólveres, metralhadoras, cães policiais” registra, em uma metonímica enumeração da violência no *Lager*. Nos dois relatos, de Levi e de Wiesel, os cães compõem o bestiário da Shoah, principalmente nos momentos de maior violência física, ao serem usados como armas e escudos pelos algozes.

Os cães não eram apenas uma companhia física, mas estavam presentes de forma simbólica e semântica no vocabulário dos agressores e das vítimas em comparações, nas piores acepções possíveis da palavra. “Fuzilados como cachorros” e “cães miseráveis” são exemplos do uso linguístico desumanizante, também em *A noite*. Essa linguagem, como se pode comprovar nos relatos dos sobreviventes, valia-se da metáfora animal para aprofundar a degradação dos prisioneiros (WIESEL, 2001, p. 42; 119). Essa degradação se estende à fala dos agredidos. No relato de Wiesel, ele compara a si e a seus colegas prisioneiros a “[...] cães que foram espancados” ou “[...] bando de cães lazarentos que se agarram a vida” (WIESEL, 2001, p. 31; 59). Esses trechos revelam os humanos que, em comparação aos cães, animalizados, são aviltados.

No relato de Levi, os prisioneiros estão arrolados abaixo dos cães, pois são submetidos a condições que nem a esses animais seriam justificáveis, como na exclamação de Resnyk, um dos seus companheiros do *Lager*, que se admira do mau tempo: “*Si j’avey une*

chien, je ne le chasse pas dehors (“Se tivesse um cachorro, não o mandaria para fora”).” (LEVI, 1988, p. 70). Com base nessa afirmação, vislumbra-se a baixa importância dada a cães que, nem assim, mereciam o ambiente inóspito. Aos não homens, animalizados, eram reservados os piores trabalhos, os mais exaustivos, a fim de rebaixá-los ainda mais.

Os prisioneiros desumanizados de andar claudicante, como Null Achtzehn, com sua “[...] astúcia elementar das bestas de carga”, lembram “[...] os cachorros de trenós dos livros de London, que fazem força até o último alento e caem mortos na trilha” (LEVI, 1988, p. 42). Essa referência intertextual é, de acordo com Belpoliti, o preâmbulo de uma comparação canina utilizada por Levi com um famoso cachorro Buck, o protagonista de *O chamado da selva*, de Jack London. (BELPOLITI, 2015, p. 372; LONDON, 2003).

A animalidade do prisioneiro, sua incapacidade de reagir com algum ato minimamente humano, é comparada à dura vida dos cães puxadores de trenós que morrem de exaustão sem dar qualquer sinal de que são retratados no romance de London. A exaustão causada pelos trabalhos forçados excessivos, pelo ambiente inóspito e pela violência de seus algozes, são experiências, ainda que literárias, que o escritor aproxima da realidade vivida no *Lager*. Levi cunha, a partir dessa perspectiva, a expressão “Lager do Klondike”, ou seja, a experiência de Buck se torna uma analogia a do prisioneiro na Shoah (BELPOLITI, 2015, p. 372). Da mesma forma que Levi fora deportado para um lugar inóspito, escravizado à exaustão, alcançando o mais selvagem dentro de si para sobreviver, Buck, o cão de London, percorre caminho análogo quando, no Canadá, durante a corrida do ouro, pela violência no qual está imerso, apresenta o seu mais bruto estado.

Em *A tabela periódica*, Buck retorna no capítulo *Cério*. Ao justificar sua necessidade de roubar para sobreviver, Levi se define como uma involução-evolução do famoso cão (LEVI, 2015, p. 867). Buck vivia confortavelmente como um animal de estimação até que um dia é roubado e vendido para ser um cão de trenó no território de Yukon, no Canadá, durante a corrida do ouro do Klondike. A partir daí, ele é forçado a se adaptar à natureza e seus instintos mais primitivos começam a vir à tona. Levi lembra que ele foi “[...] deportado e obrigado a roubar para viver” (LEVI, 2015, p. 867). A involução-evolução que menciona aponta para a noção de “zona cinzenta”. Nesse espaço de indefinição, as vítimas são obrigadas a cometer crimes e outras abominações para sobreviver. Levi considera uma involução o retorno à condição selvagem, porém percebe o movimento oposto, a evolução, quando, a partir dessa jornada inversa, busca-se as forças necessárias para vencer, sobreviver.

Tal qual as imagens caninas construídas por Levi, os cães de Kaniuk se inscrevem na literatura da Shoah de forma incisiva. Elas revelam a personificação das vítimas, em suas

reduções da condição humana e na bestialidade dos carrascos. Os cães tornam-se, assim, símbolos polivalentes na literatura da Shoah, bem como metáforas tanto das vítimas, quanto dos algozes (AMSALLEM, 1993).

Como híbridos, o animal-homem retratado nesses vários cães do relato é repleto de ambiguidades, que ainda são tocadas pela insanidade, como em Kaniuk. A animalidade canina estabelece pontes, inclusive literárias, que ligam os testemunhos de Levi e Wiesel a ficções da Shoah, para denunciar a condição humana, em estado de degradação.

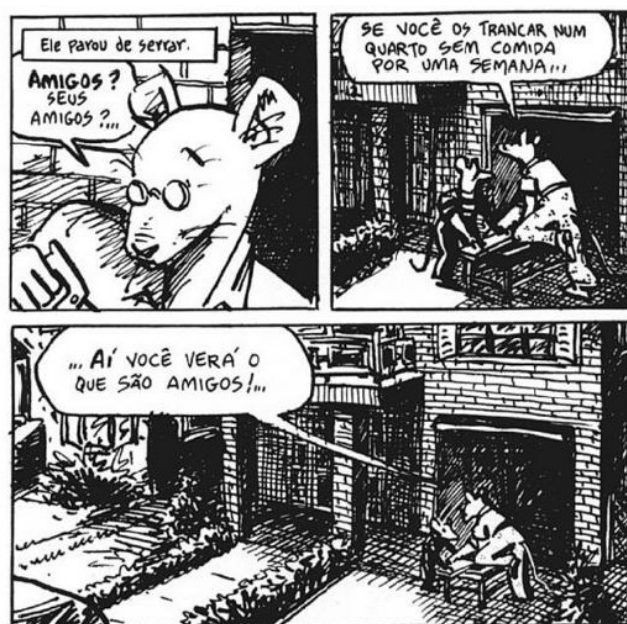
A insanidade caracteriza a animalidade do palhaço Adam Stein, o protagonista de Kaniuk. Ele é tocado pela loucura por conta das marcas deixadas por sua experiência desumanizante, uma espécie de experimento canino supervisionado por *Kommandant* Klein. Nos episódios de sua história, que beiram o fantástico, Adam interage com os demais insanos, compartilhando traumas e memórias de um passado comum sob a Shoah. Especialmente, pela relação com outro interno animalizado, o menino-cão Uriel, Adam consegue promover a alta médica de ambos. No romance de Kaniuk, sua personagem sobrevivente encarna a animalidade, no papel de palhaço e de cão, que restaria nas vítimas dos campos de extermínio e que pode voltar à tona pelos traumas dessa experiência, física e mentalmente.

Desses cães dispersos pela literatura de testemunho permanece a marca indelével da vergonha. A angústia é um sentimento coincidente entre os sobreviventes, segundo Levi, mesmo quando se percebem livres da tortura (LEVI, 2004, p. 61). O escritor detalha as muitas angústias vividas, entre elas, essa espécie de vergonha do mundo, um sentimento de remorso e de dor pelo crime alheio no qual foram, tragicamente, envolvidos, porque sentiam que tudo quanto acontecera em torno deles, em sua presença e neles próprios, era irrevogável (LEVI, 2004, p. 74). Essa vergonha se exacerba ao constatar que o mal realizado foi perpetrado por homens comuns.

Profeticamente, antes dos horrores nazistas, Franz Kafka, em *O processo*, faz vislumbrar essa angústia nas frases finais de Joseph K. (KAFKA, 1986). No momento em que está sendo esfaqueado por dois assassinos, exclama: “— Como um cachorro! – era como se a vergonha fosse sobrevivê-lo.” (KAFKA, 1986, p. 210). Levi, que traduziu *O processo* para o italiano, afirma que esse grito “[...] fecha o livro como uma pedra tumular” (LEVI, 2015, p. 2350). Entre os motivos dessa vergonha de K. está a vergonha diante das falhas humanas, suas imperfeições: “Afinal, é um tribunal humano, não divino: é feito de homens e por homens, e Josef, com a faca já cravada no coração, tem vergonha de ser homem.” (LEVI, 2015, p. 2350). A vergonha diante da injustiça cometida por outros homens é, pois, a animalidade canina impregnada que sobrevive como um testemunho das atrocidades.

5 ANIMALIZAÇÃO E TRAUMA EM *MAUS* DE ART SPIEGELMAN

5.1 ART SPIEGELMAN, O ANIMAL-HOMEM SANGRA HISTÓRIA



(Art Spiegelman)

Os laços da amizade são uma das relações humanas mais importantes. Nos relatos dos sobreviventes da Shoah, há muitas menções a amizades, fortuitas ou duradouras, que foram decisivas para a sobrevivência num ambiente no qual, frequentemente, a família também está ausente, sucumbida. Na imagem em epígrafe – um recorte das primeiras páginas de *Maus*, de Art Spiegelman –, as duas principais personagens dessa *graphic novel* encerram um diálogo no qual Vladek Spiegelman define, a partir do seu ponto de vista, o que viria a ser ou não um amigo (SPIEGELMAN, 2005, p. 6). Vladek questiona o lamento do menino deixado para trás pelas outras crianças e conclui com sua opinião cética. Nessa cena, resume-se uma concepção de vida tocada pelo trauma, bem como a forte presença da animalização do homem, ambas consequências nefastas da Shoah.

A trama de *Maus* se constrói a partir dos relatos de testemunho de Vladek Spiegelman, pai do autor, um sobrevivente da Shoah que viveu no campo de concentração de Auschwitz e passou por um longo período de perseguição em getos pela Polônia. O relato biográfico é estendido ao filho, Artie, o autor que está presente, ficcionalizado. Art, como um sobrevivente, em segunda geração, está sobrecarregado com as consequências da Shoah,

embora não tenha tido essa experiência em primeira mão. *Maus* reúne essas muitas histórias, os vários relatos do pai, de pessoas próximas, do próprio autor como personagem, enquanto ficam inauditas as memórias da mãe de Artie, Anja Spiegelman, que se suicida e têm seus registros eliminados por Vladek, seu viúvo, em desesperado luto.

Nascido em 1948, em Estocolmo, Suécia, filho de Vladek e Anja Spiegelman, ambos sobreviventes do Holocausto, Spiegelman tinha lembranças vívidas de infância de seu pai contando-lhe histórias antes de dormir. Imigrou para os Estados Unidos ainda criança com seus pais (RIGGS, 2002. p. 299-301; CRONIN; BERGER, 2009. p. 285-286). Ele foi criado no bairro de Rego Park, em Nova York, e frequentou o Harpur College, em Binghamton, Nova York, onde estudou arte e filosofia.

Spiegelman iniciou sua carreira como cartunista no início dos anos 1970, envolto no movimento *underground* contracultural, atuando em várias publicações coletivas e revistas especializadas em quadrinhos. Sua primeira coletânea individual, de teor autobiográfico, *Breakdowns*, foi publicada em 1977 (SPIEGELMAN, 2009). Pouco tempo depois, Spiegelman iniciou as entrevistas com seu pai, que resultariam em *Maus* e sua publicação em capítulos na revista *Raw*, que editou até o início dos anos 1990. Em 1986, Spiegelman conseguiu encontrar um editor e publicou a primeira parte de *Maus*. Após publicar a segunda parte de *Maus*, em 1992, passa a trabalhar para a revista *The New Yorker*. Spiegelman ainda publicou *In the Shadow of No Towers*, sobre o atentado de 11 de setembro de 2001, em 2003, e republicou *Breakdowns* com uma atualização, em 2008 (SPIEGELMAN, 2004). Em 2011, seguiu-se *MetaMaus*, uma análise de *Maus*, em coautoria de Hillary Chute (SPIEGELMAN, 2022).

Em 1972, Art Spiegelman publicou uma versão de três páginas de *Maus*, em *Funny Aministrals #1* (erro ortográfico intencional), uma antologia de quadrinhos alternativos da Apex Novelties (KAPLAN, 2008. p. 139). Essa coletânea tinha como único critério o dever de envolver animais antropomórficos. Muitos dos colegas de Spiegelman no meio dos quadrinhos alternativos eram famosos por suas tirinhas atrevidas cheias de imagens sexuais e referências a drogas. Esse tipo de produção artística estava comprometido com a quebra de todos os tabus existentes. Ele decidiu que sua contribuição para o *Funny Aministrals* tocaria em assuntos delicados. Ele havia planejado, originalmente, fazer uma história em quadrinhos sobre racismo, com ratos como negros e gatos como brancos (KAPLAN, 2008, p. 140). No entanto, ele temia que isso parecesse uma tentativa desajeitada de um cartunista branco de se absolver da culpa liberal. Então ele teve um *brainstorming*: porque não fazer com que os ratos

fossem os judeus e os gatos os alemães. Estava nessa primeira iniciativa o embrião do que se tornou sua obra-prima.

Em *Maus*, Spiegelman se vale das possibilidades narrativas dos quadrinhos para reelaborar ficcionalmente o incrível testemunho de seu pai, Vladek, construindo as personagens de sua história com características animais. O título, que busca como referência a palavra alemã para “rato”, toca profundamente as personagens judias, representadas como tais animais. Ao usar o alemão (ou a linguagem dos gatos, do inimigo, como no livro é denominada essa língua), *Maus* joga com o estereótipo antissemita dos judeus como pragas, denominados assim pelos próprios nazistas e por outros grupos pela história do antissemitismo (SAX, 2017. p. 149-150).

Maus foi publicado, originalmente, cada um de seus capítulos numa coletânea de quadrinhos alternativos chamada *RAW*, coordenada por Art Spiegelman e Françoise Mouly, sua esposa, a partir de 1980 até ser concluído em 1991. Nessa mesma época, foi publicado em formato de livro, em duas partes, em 1986 e 1991. No Brasil, suas primeiras edições foram feitas pela Editora Brasilense, em 1986 e 1995. Em 2005, *Maus – história completa* saiu em volume único pela Companhia das Letras.

Em cada parte, *Maus* traz como epígrafes citações relacionadas aos nazistas, nas quais os judeus estão sendo tratados de forma animalizada. A primeira cita Adolf Hitler, em uma frase na qual ele rebaixa os judeus a uma condição não humana, como um resumo do antissemitismo disseminado por seus escritos panfletários (SPIEGELMAN, 2005, p. 10). Na segunda parte, a epígrafe retirada de um jornal antissemita da Pomerânia, antiga região de população alemã, estaria assinalando um hipotético apoio da população judia ao que representaria os valores associados ao rato Mickey Mouse, que, na opinião do jornal, seria “[...] um ser imundo e pestilento, o maior portador de bactérias do reino animal” (SPIEGELMAN, 2005, p. 164). Reduzidos a ratos, os judeus estariam, assim, submetidos aos desmandos dos gatos, os nazistas, que os perseguem. Nesses humanos animalizados dos desenhos dos quadrinhos estão resumidos vários estereótipos raciais, desumanizantes e que buscam nas associações com as várias espécies animais os muitos tipos humanos.

Tal tratamento representacional dos judeus por Spiegelman, como sua opção para para desenhar o rosto dos perpetradores e das vítimas, poderia servir aos propósitos nazistas, se não fosse feito em sua autenticidade realista. Segundo Berta Waldman, o autor descobriu os estereótipos desumanizantes nazistas ao atribuir “[...] múltiplas qualidades aos ratos: são bons, solidários, ranzinzas, obsessivos, enfim, apresentam qualidades e defeitos, como qualquer ser humano” (WALDMAN, 2009). Estaria, assim, Spiegelman, re-humanizando-os,

ao retratá-los como animais dotados das mesmas características que nos definem como humanos. Waldman ainda completa que essa forma crítica, talvez transgressiva de distanciamento, diferencia-o das demais “[...] representações que recobrem o discurso oficial sobre o Holocausto” (WALDMAN, 2009, p. 317). Ao se comparar com as representações em filmes de propaganda nazista, como *Der ewige Jude* (O eterno judeu), nos quais os judeus seriam a causa de pragas por ratos que invadem, contaminam e destroem tudo, Spiegelman inverte as posições e, em *Maus*, os ratos são as vítimas, sofrem, são vulneráveis (WALDMAN, 2009, p. 318).

A vulnerabilidade do homem diante da catástrofe da Shoah, os impactos desse evento, posteriormente, em sua vida e de todos à sua volta estão em foco em *Maus*. A presença desse trauma, tanto no nível individual da vítima, como na afirmação de Levi, quanto no coletivo, da memória de uma nação, seria uma constante nessa literatura, fundada sobre a inacreditável hiper-realidade desse evento, uma vez que a Shoah foi um evento excessivo (SELIGMANN-SILVA, 2000). Essa literatura árida da experiência de morte é, segundo Seligman-Silva, o resultado da narração de algo pouco crível, devido à sua magnitude e seus impactos na realidade, colocado em perspectiva ao narrar o trauma (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 94-95). As narrativas que se inscrevem nesse contexto procuram retratar a experiência extrema da Shoah, que, embora sejam de uma crueza tal que beiram o inacreditável, é a partir dessa premissa que elaboram esse inimaginável.

O trauma é uma ferida. Em sua origem na língua grega, essa palavra denota um ferimento físico com uma causa externa. Atualmente, emprega-se o termo para se referir a feridas emocionais e psicológicas; quando se apresenta um traumatizado, parte-se do pressuposto que essa pessoa passou por um acontecimento assustador ou aterrorizante, por fortes ou duras emoções, e enfatiza-se o impacto sofrido. Essa literatura do trauma produzida sobre a experiência individual no centro do mundo ficcional estaria intrinsecamente ligada a uma angústia geral relacionada aos horrores acontecidos nesses grandes eventos aterrorizantes. Assim, uma estética se constitui sobre esse corpo que recebe o trauma, como analisa Seligmann-Silva acerca da fotografia produzida sobre o trauma:

A verdade parece residir agora no trauma: no corpo como anteparo dessa ferida; num corpo-cadáver que é visto como uma protoescritura que testemunha o trauma. Nessa nossa cultura fascinada pelo trauma estabelece-se uma nova ética e estética da representação. A fotografia concebida não na sua definição metafísica de espelho do real, ou romântica de transformação do real, mas sim como ‘traço de um real’, deve ser tomada como um ideal da arte do trauma. A fotografia assim concebida não seria nem um ícone nem um símbolo do real, mas sim um índice do mesmo: assim como

a fumaça é o um indício do fogo, a *sombra* indica uma presença, a *cicatriz* é a marca de uma ferida ou a *ruína* um traço do passado. (SELIGMANN-SILVA, 2005. p. 43).

A literatura do trauma busca nesses mesmos elementos a sombra, a cicatriz e a ruína para elaborar o mal-estar que permanece após o evento traumatizante da Shoah. Seligmann-Silva distingue a fotografia como “espelho do real” ou do ideal romântico de transformação do real para uma estética do traço, a presença de uma ruína, da sombra, como indícios de uma relação incômoda, arruinada com o passado.⁵² Esse mal-estar relacionado aos eventos extremos, como a Shoah, permanece latente até o momento no qual obras como a de Spiegelman vêm a lume, quando insolucionáveis e insanáveis traumas da sociedade são, de alguma forma, reavivados.

Maus alcançou grande sucesso de público, principalmente após a publicação de seus seis primeiros capítulos em formato de livro, quando foi distribuído pelas livrarias para a venda direta no mercado de quadrinhos. Houve também repercussão pela forma como as personagens são desenhadas, com corpos humanos e cabeça e rosto com feições animais. Em sua originalidade, *Maus* incorpora a tradição dos quadrinhos com animais engraçados quando caracteriza as personagens com feições animais, embora essa representação tenha causado muito desconforto, especialmente na representação dos judeus como ratos e dos poloneses como porcos (PETERSEN, 2010, p. 221).

Desde a publicação do primeiro capítulo na revista *RAW*, Spiegelman procurou editores interessados em publicar integralmente o projeto, tendo sido rejeitado por muitas editoras ao longo de vários anos, quando saiu a primeira parte, finalmente, em 1986, pela Pantheon Books (KAPLAN, 2008, p. 171). Além da temática desconfortável, que resultava em sua rejeição inicial, *Maus* ainda trazia outro problema, em sua classificação, uma vez que a editora o classificou como “história em quadrinhos” e esse rótulo não agradava o autor, pois não considerava a literalidade da sua e de outras várias obras, todas ali arroladas. *Maus* mostrou-se refratário a classificações típicas de gênero, tendo sido chamado de biografia, ficção, autobiografia, história e memória, história em quadrinhos e, finalmente, *graphic novel* (PETERSEN, 2010, p. 222).

Embora Spiegelman já trabalhasse há anos como cartunista e editor, após a publicação do primeiro volume de *Maus*, alcançou inesperado renome; a aclamação crítica pela grande imprensa foi sem precedentes na indústria norte-americana de quadrinhos (KAPLAN, 2008, p. 172). Atento ao impacto da primeira parte de *Maus*, Spiegelman

⁵² Sobre a fotografia como um “espelho do real” consultar a obra de Phillipe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios* (DUBOIS, 1993).

desenvolve suas questões a respeito da representação das personagens com rosto de animais nas primeiras páginas da segunda parte, numa arriscada tomada metalinguística por dentro da própria trama da história. No capítulo um da segunda parte de *Maus*, intitulado *Mauschwitz*, o narrador deixa algumas pistas a respeito de sua lógica para a escolha de cada animal associada a uma etnia ou nacionalidade, quando o próprio autor e sua esposa François desenhados como ratos conversam sobre qual melhor animal para representar os franceses (SPIEGELMAN, 2005, p. 171-172). Em *Auschwitz (o tempo voa)*, o capítulo seguinte, novamente o autor, desenhado como um pequeno homem que trabalha à prancheta com uma máscara de rato no rosto, após ser assediado por jornalistas e empresários, procura refúgio no encontro com Pavel, seu analista (SPIEGELMAN, 2005, p. 201-206). Nessas duas passagens, a metáfora animalizante das personagens é colocada em suspensão. Tanto a conversa entre Artie e sua esposa, quanto o diálogo entre paciente e analista demonstram como a representação do homem de forma animalizada desde o princípio gerava muitas reflexões a respeito do passado pessoal de sua família e da complexidade representacional da Shoah. A elaboração dessa complexa representação animalizante das personagens, ao mesmo tempo em que promoveu e destacou *Maus*, foi a fonte de polêmicas e debates, além de temas de palestras e entrevistas do autor. Em torno desses questionamentos acerca da temática, da abordagem e do formato, Spiegelman publicou *Metamaus*, no qual discorre sobre tais aspectos, apoiado em vasto material do acervo do próprio autor, entrevistas, transcrições das gravações de Vladek.⁵³

A partir de conversas entre Art Spiegelman e a professora Hillary Chute, teria surgido a ideia de dar acesso ao “ninho de ratos” do autor, como ele denomina seu acervo composto por arquivos, fichários, pastas, rascunhos, desenhos, livros, diários, computadores (SPIEGELMAN, 2011, p. 6). No volume, constam entrevistas com sua esposa e filhos, esboços, fotografias, árvores genealógicas, diversas obras de arte e acompanha um DVD com vídeo, áudio, fotografias e uma versão interativa de *Maus*. Emergido dessa mesma profusão de materiais que deu origem a *Maus*, *Metamaus* procura oferecer resposta a três perguntas seminais: por que o Holocausto, por que ratos e por que quadrinhos. Num formato de uma longa entrevista, essas perguntas vão sendo respondidas, acrescentadas por muitos detalhes e informações, além de imagens e quadrinhos que ilustram ricamente. Talvez Spiegelman, ciente de suas limitações, tenha produzido *Metamaus* a partir da preocupação em justificar suas escolhas, porém, vai além, acrescentando à fortuna crítica mais elementos para auxiliar a compreensão de *Maus*. Mais que apenas uma oferta de desculpas ou justificativas, em

⁵³ SPIEGELMAN, Art. *Metamaus*. New York: Penguin Random House, 2011. Em 2022, foi lançado no Brasil pela Companhia das Letras, com tradução de Antonio de Macedo Soares.

Metamaus, o trabalho memorialístico permanece e avança, acrescentando mais detalhes ao que já havia sido contado.⁵⁴

Na atualidade, *Maus* continua produzindo impacto. Em janeiro de 2022, membros da Junta Escolar do condado de McMinn, no Tennessee, no sul dos Estados Unidos, proibiram a utilização de *Maus* em seu currículo escolar, por considerá-la de conteúdo “impróprio”, no contexto do debate educacional pelos estados conservadores do país.⁵⁵ Defensores da medida argumentam que seu conteúdo é “vulgar e impróprio” para alunos do Ensino Médio, por conter nudez e palavreado chulo. Assim, votaram para eliminá-lo do currículo até que outro livro da mesma temática seja encontrado. Ainda mais recente, outra escola norte-americana retirou uma versão em quadrinhos do diário de Anne Frank de seu currículo por motivos similares.

No entanto, após essa proibição e consequente alerta pela mídia, *Maus* alcançou novo recorde de vendas. Ao lançar *Metamaus* em edição brasileira, Art Spiegelman concedeu entrevista à *Folha de S.Paulo*, na qual comenta sobre o banimento.⁵⁶ Spiegelman afirma que essas proibições seriam o reflexo da diminuição da liberdade de expressão nos Estados Unidos, além de atribuir essas ações a pessoas que “[...] têm problemas com gênero, cor da pele e imigração. O grande medo não é os judeus roubarem seu dinheiro, como na Alemanha nazista, mas que negros ou mexicanos tomem o seu lugar no trabalho”. Tanto esses recentes acontecimentos, quanto a visão de Spiegelman em relação aos fatos podem se aproximar das reflexões de Primo Levi, para quem a concepção de mundo que tornou a Shoah possível e a que torna essas proibições possíveis ainda persistem e devem ser compreendidas como um “[...] sinistro sinal de perigo” (LEVI, 1988, p. 7). Assim, *Maus*, mesmo quase quarenta anos de sua publicação, ainda continua com sua força testemunhal, como uma denúncia e um alerta.

⁵⁴ *Metamaus*, de Art Spiegelman ganhou o prêmio da National Jewish Book Award na categoria Biography, Autobiography, Memoir, em 2011.

⁵⁵ “MAUS”, premiada HQ sobre o Holocausto, é retirada do currículo de escolas nos EUA. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28. jan. 2022. Ilustrada, Livros. Disponível em: <https://bit.ly/3WT7rKp>. Acesso em: 17 ago. 2022.

⁵⁶ PORTO, Walter. Art Spiegelman, de “Maus”, diz que veto a livros é fase terminal dos Estados Unidos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 16. jul. 2022. Ilustrada, Livros, Entrevista de 2ª. Disponível em: <https://bit.ly/3IgxBCq>. Acesso em: 17 ago. 2022.

5.2 A SHOAH E GRAPHIC NOVEL: A BARBÁRIE EM QUADRINHOS



(Art Spiegelman)

Três perguntas assustam um homem-rato e o derrubam da prancheta nesses quadrinhos, um trecho que compõe a introdução de *Metamaus* (SPIEGELMAN, 2011, p. 9). Art Spiegelman seria o homem desenhado com as feições de um rato, com o seu usual e cotidiano colete, ficcionalizado como uma personagem dessa história. Nos primeiros quadros, com um rato mais realístico nas mãos e com uma imagem de Mickey Mouse atrás, sentado à prancheta, o autor comenta sobre o impacto inesperado do livro, tanto no público, quanto pessoalmente, uma vez que toda a história contada ali permanece pairando sobre ele, como a presença de seu pai (SPIEGELMAN, 2011, p. 8). Além disso, estudiosos e jornalistas continuam com as mesmas questões, indagando e pressionando o pequeno homem-rato, que,

de susto, cai no chão exclamando “Yikes!”, caramba, ou, “Oy!”, como diriam seus antepassados, em iídiche.⁵⁷

Na sequência, ele continua o seu discurso dizendo que “tentaria responder da forma mais completa que pudesse” a tais questões, de forma que, no futuro, diga “Nunca mais”. Retomando ironicamente uma expressão repleta de significados, *Never more!*, utilizada pelos sobreviventes da Shoah como palavra de ordem, na esperança que não aconteça novamente, Spiegelman poderia estar aludindo ao poema de Edgar Allan Poe, e seu pessimismo em relação ao mundo (POE, 2012). Além disso, essa exclamação reforçaria o seu objetivo de esgotar as explicações com esse livro, não havendo, portanto, no futuro, necessidade de mais esclarecimentos, bem como ele poderia, finalmente, se livrar dessa máscara sufocante. Ao fim, após as típicas onomatopeias dos quadrinhos, o homem livra-se da máscara, que, como mostra o desenho, seria a sua própria carne: a máscara de rato não está colada em seu rosto, ela é a sua própria carne, o seu rosto.

Ao mencionar a exclamação de seus antepassados em iídiche, além de “*never more*”, o pequeno homem-rato estaria se inscrevendo no próprio relato de sobrevivência da Shoah. Ao tentar arrancar sua máscara de rato, para talvez se libertar de seu passado, história e antepassados, a personagem, sem ela, mostra-se uma caveira, nua de carnes, denotando a sua indissociabilidade e sua confluência: em *Maus* e em *Metamaus*, relato, biografia, ficção e história estão imbricados, e disso surge toda a força dessa literatura de testemunho.

Quando *Maus* foi publicado em formato de livro pela Pantheon Books, foi promovido como *graphic novel*, uma vez que a designação *comic book* não comportaria mais essa forma de expressão, devido à complexidade e profundidade que aborda temas sérios e incômodos. O termo *graphic novel*, que poderia ser traduzido por romance gráfico, teria surgido em uma publicação pela primeira vez com *A Contract with God and Other Tenement Stories*, do cartunista Will Eisner, em 1978 (EISNER, 2000). Em quatro narrativas curtas, todas situadas em um cortiço, *tenement*, em Nova York, no Bronx dos anos 30, Eisner desenvolve histórias repletas de frustração, desilusão, violência e questões de identidade.

Enquanto o formato das histórias em quadrinhos é definido por uma “[...] estrutura narrativa formada pela sequência progressiva de pictogramas, nos quais podem integrar-se elementos de escrita fonética”, por Román Gubern, as *graphic novels* possuem características próprias, que vão além disso (GUBERN, 1974, p. 35). Em *Quadrinhos e arte*

⁵⁷ “Oy”, ou “Oy vey” é uma típica exclamação iídiche que expressa desânimo ou exasperação. A expressão pode ser traduzida como “oh não!”, “oh céus! oh vida!”, ou ainda “ai de mim!”. What Does Oy Vey Mean?. Disponível em: Chabad.org. Acesso em: 24 nov. 2021.

sequencial, Eisner afirma que o romance gráfico se distingue das tirinhas de jornais não apenas pelo seu formato e publicação em capa dura, mas pela escolha de temáticas relevantes e pelo predomínio de um público adulto com exigência de elaboração e complexidade (EISNER, 1989, p. 138). Com a publicação de *Maus* e sua repercussão, o formato e a denominação *graphic novel* se popularizou e passou a denominar uma crescente produção que têm tomado espaço no meio editorial.

A Shoah surge nas histórias em quadrinhos comerciais como tema a partir dos anos 1950, nos Estados Unidos, quando tiveram um significativo papel ao chamar atenção de muitos adolescentes norte-americanos, um público em formação (MEDOFF, 2018). Embora, nesse primeiro momento, a crença geral fosse que os super-heróis dos quadrinhos apenas estimulassem violência e obscenidade entre esse público, Rafael Medoff afirma que as publicações passaram a tocar em aspectos da Shoah e, por meio delas, milhares de adolescentes teriam aprendido sobre o Holocausto, devido aos altos números de distribuição desse material (MEDOFF, 2018, p. 15). Os quadrinhos continham, nos anos 1950, histórias sangrentas, revanchistas, nas quais os judeus se vingavam dos alemães, fazendo-os passar pelas mesmas cruéis provações, porém, após a criação do código dos quadrinhos pela CMAA, as menções sobre a Shoah se reduziram, mas se ampliaram seus diferentes sentidos e abordagens (MEDOFF, 2018, p. 16).

Medoff ainda aponta para *Maus* como uma das três referências à Shoah na cultura popular que teriam modificado a forma de se tratar a temática a partir da década de 1990, ao lado da inauguração do U. S. Holocaust Museum e do lançamento de *A lista de Schindler*, o mais conhecido filme sobre o tema (MEDOFF, 2018, p. 13). A abordagem dessa temática em quadrinhos entremeada nas aventuras de Batman ou Superman difere totalmente do realismo chocante de *Maus* e de sua monumentalidade como testemunho, tanto pessoal, quanto coletivo, além de tratar com seriedade o tema e os fatos históricos: essas seriam as características próprias da produção dos romances gráficos da Shoah – diferindo dos quadrinhos tradicionais, de bichinhos adoráveis ou super-heróis fantásticos, essa expressão da arte sequencial toma o testemunho como propulsor de sua força, sem fantasias ou rever a história, mas se apoiando em fatos reais para o relato de um sobrevivente ou a elaboração ficcional.

Muitos romances gráficos se sucederam a *Maus*, sem, evidentemente, ter a mesma repercussão midiática. Alguns aparecem a fim de ocupar um nicho do mercado editorial nos quadrinhos, alavancados com ondas que vem e vão de personagens que migram das páginas para as telas com recriações milionárias. Outros, com o intuito instrucional sobre a Shoah e,

principalmente, pelo testemunho, inscrevem-se em uma tradição na qual a memória e a história das vítimas e dos sobreviventes alcança uma grande variedade de público, de crianças a adultos. Direcionado ao público tradicional dos quadrinhos, a Marvel publicou *Magneto: testamento*, com a história de Max Eisenhardt, personagem do Universo Marvel, ele é o vilão com poderes eletromagnéticos Magneto, sobre o qual já era notória a informação ter sido um sobrevivente da Shoah. Em *Magneto: testamento*, ele se apresenta como uma criança, passando pela perseguição dos judeus antes da guerra, suas prisões em guetos e posterior deportação. Max escapa de Auschwitz durante um motim dos homens do *Sonderkommando*, do qual fazia parte. Esse romance gráfico se constitui como um relato ficcional de sobrevivência de uma popular personagem das histórias em quadrinhos e se vale do aparato gráfico que esse formato permite para detalhar a narrativa, nas expressões das personagens ou em grandes ilustrações.

Figura 4 – O protagonista de *Magneto: testamento*, como prisioneiro, diante de uma pilha de óculos



Fonte: Greg Pak (2009).

Com imagens muito elaboradas, além de pictogramas de vários formatos, alguns em duas páginas inteiras, *Magneto: testamento* retoma a memória da Shoah para o testemunho, ocupando seu espaço entre os tradicionais *comic books* sem apelar para escatologia e o grotesco, mas apresentando um testemunho ficcional factível, que corrobora os fatos.

Outras novelas gráficas foram elaboradas a partir de adaptações de textos previamente escritos, sendo um dos mais famosos *O diário de Anne Frank em quadrinhos*, de

Ari Folman e David Polonsky, de 2017 (FOLMAN; POLONSKY, 2017). Como um dos mais conhecidos relatos da Shoah, o livro de Anne Frank foi adaptado para o teatro e para o cinema, ainda na década de 1950. O trabalho de Folman e Polonsky valeu-se de fotografias para reconstruir as feições das personagens do livro, imprimindo um tom mais realístico. No contexto brasileiro, originalmente, a ilustradora brasileira Mirella Spinelli publicou sua versão de *O diário de Anne Frank em quadrinhos*, em um análogo trabalho de adaptação do texto de Frank, buscando nas fotografias das personagens o traço das feições e procurando elaborar, por meio dos desenhos, a muitas metáforas, sonhos e imaginação da autora (SPINELLI, 2017). Outra publicação nacional, *Uma estrela na escuridão*, foi adaptada de obra homônima de Gabriel Davi Pierin, que conta o relato de Andor Stern, sobrevivente da Shoah nascido em Nova Lima, Minas Gerais, filho de um médico húngaro funcionário de mineradora inglesa Anglo Gold (BERNARDINO, 2017).

Esses romances gráficos estariam a serviço do que pode ser categorizado como “pós-memória”, e que Marianne Hirsch define como “[...] a relação que ‘a geração seguinte’ lida com o trauma pessoal, coletivo ou cultural daqueles que vieram antes – por experimentar sua ‘lembrança’ por meio de histórias, imagens e comportamentos no meio dos quais eles cresceram.” (HIRSCH, 2012, p. 5). Como ela explica, estariam assim inscritos nessa relação aqueles das gerações seguintes, posteriores ao trauma, que ressentem os efeitos de maneira vicária, delegada. Hirsch propõe esse conceito ao ler *Maus*, de Spiegelman, que seria, para ela, o exemplo típico dessa relação com a memória, ou seja, quando experiências violentas do sobrevivente adquirem outro *status*, num processo de transferência, como um conto de fadas, um sonho, ou um mito (HIRSCH, 2012, p. 31). No entanto, essa abordagem abre espaço para o revisionismo e até o negacionismo. A Shoah e outras catástrofes humanitárias não são ficção, e os relatos, inclusive ficcionais, não substituem a memória.

Dois romances gráficos podem ser considerados na perspectiva da pós-memória. Em *O boxeador*, de Reinhard Kleist, a memória compartilhada entre gerações é uma constante, uma vez o filho é o narrador da fantástica trajetória do pai sobrevivente, que lutou boxe no campo de concentração para sobreviver (KLEIST, 2013). A relação violenta de pai e filho é intermediada por um passado traumatizante, inconcluso. A narrativa é fruto dessa promessa do pai, como uma revelação de segredos do passado.

Em *A propriedade*, de Rutu Modan, um velho segredo de família envolve a trama de uma avó e sua neta em uma viagem em busca por respostas do passado. Ao final do livro, a autora afirma que as personagens, pelo menos as polonesas, são fictícias, esquivando-se, pelo menos parcialmente, das responsabilidades com a veracidade das memórias e da recriação de

peças de seu convívio. À época de seu lançamento, a autora comentou em entrevistas que, mesmo que a história fosse fictícia, estão presentes na narrativa memórias dispersas, pensamentos, frases de sua avó e de outros familiares, que ornamentam sua trama, tornando-a ainda mais pessoal e intimista, porém rica em detalhes, nas feições das personagens e nas paisagens ao fundo.⁵⁸

Além dos tipos anteriormente mencionados, tornam-se romances gráficos histórias de personagens famosas vítimas da Shoah. Uma delas, que não sobreviveu, teve seu percurso ficcionalizado em *Young, Tunis, 1911 – Auschwitz, 1945*, de Aurélien Ducoudray e Eddy Vaccaro, publicação francesa de 2013 sobre a vida do judeu tunisiano Victor Young Perez, um campeão antes da guerra (VACCARO; DUCOUDRAY, 2013). Young ganhou muitos títulos em sua categoria de peso pena, nos anos que antecedem a Shoah, e ele ainda podia competir, devido à sua condição judaica e semelhante ao relato de *O boxeador*, durante sua estada em Auschwitz fora obrigado a lutar.

Primo Levi também recebe a sua homenagem em um romance gráfico homônimo, pelos italianos Matteo Mastragostino e Alessandro Raghiasci, que ilustram e escrevem uma nova biografia (MASTRAGOSTINO; RANGHIASCI, 2017). Nesse romance, poucos meses antes de sua morte, Primo Levi conhece os alunos da escola primária Rignon, em Turim, Itália, perto de sua casa, para dar seu testemunho e ensinar sobre a Shoah. Nessa *graphic novel*, que busca em Primo Levi como um dos mais conhecidos sobreviventes, destaca-se o teor educacional ao qual esse formato literário é muito utilizado. Dentro desse campo, da educação em relação à Shoah, outros dois livros produzidos pela Casa de Anne Frank merecem destaque: o *Segredo de família* e *A busca*, ambos desenhados por Eric Heuvel, cartunista holandês (HEUVEL, 2013; HEUVEL; VAN DER ROL; SCHIPPERS, 2009).

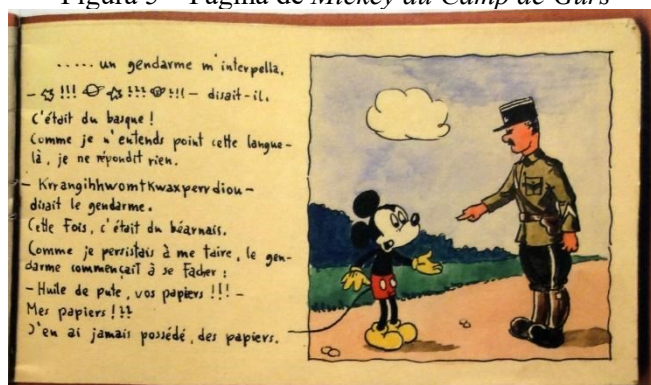
Maus, de Art Spiegelman, é, a partir de sua originalidade, uma *graphic novel* muito completa, que abarca várias das qualidades e características dos demais trabalhos que tratam a Shoah. Além das características apresentadas, *Maus* ainda conta com outro atributo típico das histórias em quadrinhos, que seria a utilização de personagens animais ou homens animalizados. No entanto, duas outras produções, menos conhecidas, que vieram muito tempo antes, valeram-se desse mesmo artifício representacional para narrar suas histórias relacionadas à Shoah e à Segunda Guerra Mundial: o livreto *Mickey au Camp de Gurs*, de Horst Rosenthal (1942), e *La bête est morte!*, de François Calvo e Victor Dancette (1995).

⁵⁸ ISRAELI Graphic Novelist Rutu Modan Draws On Her Family's Secret History. Forward, 18 jul. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3WtNIkz> Acesso em: 10 dez. 2021

Horst Rosenthal foi um prisioneiro do campo de concentração de Gurs e, durante sua estada, escreveu e desenhou três pequenos livretos sobre sua vida no campo.⁵⁹ Em Gurs, campo de concentração localizado no sudoeste da França, foram confinados judeus apátridas que fugiram para a França de toda Europa, bem como outros que eram cidadãos alemães e os mais diversos oponentes do regime.⁶⁰ *Mickey au Camp de Gurs* busca uma personagem já famosa à época pelos Estúdios Disney como seu protagonista para descrever, com ironia, as condições do campo e dos seus prisioneiros (ROSENTHAL, 1942).

Rosenthal deixa claro, na capa do livreto, que essa é uma publicação sem autorização de Walt Disney, criador do conhecido ratinho:

Figura 5 – Página de *Mickey au Camp de Gurs*



Fonte: Horst Rosenthal, 1942.

O livreto, assim, sem a permissão de Disney, escolhe essa personagem para realizar um contraponto entre a situação calamitosa na qual se encontrava o seu autor e dos mais prisioneiros nesse campo e as trapalhadas nas quais o ratinho se mete ao tentar se adaptar a esse ambiente inóspito. De forma análoga ao relato de Vladek Spiegelman em *Maus*, que descreve os problemas enfrentados pelos internos em Auschwitz, Mickey, como um cidadão estrangeiro e sem documentação por ser um rato, é preso, vai para o campo e se vê em várias confusões, por conta da burocracia e das regras rígidas, além da incompreensão às muitas línguas ali faladas. Tornado um interno do campo, Mickey o apresenta, descrevendo ironicamente as condições daquele local.

Além de se valer de um ícone já popular, Rosenthal possivelmente escolheu o famoso ratinho exatamente para utilizá-lo como uma crítica aos nazistas (BLICH, 2010, p.

⁵⁹ Os outros dois livretos intitulados *Petit Guide à Travers le Camps de Gurs* (Pequeno guia pelo campo de Gurs) e *La Journée d'un Hébergé* (A jornada de um interno) também narram o cotidiano do campo, restando como testemunho de suas lamentáveis instalações físicas e das agressões que sofriam os prisioneiros.

⁶⁰ No romance *O último dos Justos*, a família de Ernie Levy é presa no Campo de Gurs, antes de ser deportada para o leste.

26). A ideologia nazista considerava Mickey Mouse uma figura negativa, associada ao liberalismo norte-americano e aos judeus em geral, como fica evidente na citação utilizada como epígrafe a segunda parte de *Maus*:

Mickey Mouse é o ideal mais lamentável de que se tem notícia... Um ser imundo e pestilento, o maior portador de bactérias do reino animal, não pode ser o tipo ideal de animal... Abaixo a brutalização do povo propagada pelos judeus! Abaixo Mickey Mouse! Usem a Suástica! (SPIEGELMAN, 2005, p. 164).

O ideário nazista, que buscava na biologia suas justificativas, que pretendia combater os ratos “portadores de bactérias”, era o mesmo que os associava aos judeus, como nas imagens do filme *O judeu eterno*, do diretor Fritz Hippler, de 1940.⁶¹ Na metáfora de Hippler, os judeus são contagiantes, mentirosos, subversivos, errantes, inimigos visíveis e invisíveis da sociedade e da cultura, como afirma o narrador: “Assim como o rato é o mais inferior dos animais, o judeu é o mais inferior dos seres humanos.” A resposta de Rosenthal a tal associação se dá com uma historieta repleta de crítica a todos os aspectos dos campos e à perseguição aos judeus (ROSENTHAL, 1942, p. 15). Não somente sobre a ironia e o humor empregados na história por meio da veiculação da imagem de Mickey, o livreto de Rosenthal constitui-se em um dos primeiros testemunhos diretos do horror concentracionário francês, amplificado pela animalização do homem.

O imaginário animal também é a base de *La bête est morte! La guerre mondiale chez les animaux*, publicado em dois volumes por François Calvo e Victor Dancette. Cada volume apresentava um subtítulo, o primeiro *Quand la bête est déchaînée* (*Quando a besta está solta*), e o segundo *Quand la bête est terrassée* (*Quando a besta é derrotada*), demarcando claramente os dois momentos a que se refere: a ascensão bélica da Alemanha, seu avanço sobre os países vizinhos, as ocupações, o momento em que estão no controle, e, no segundo momento, quando são derrotados. Calvo começou, clandestinamente, em 1942, publicando como livro, após 1945, sua sátira sobre a Segunda Guerra Mundial com os países descritos a partir de vários animais.⁶² A besta, referida nos subtítulos, é uma referência à figura agressiva de Hitler, que fica patente nas imagens do lobo.⁶³

⁶¹ DER EWIGE JUDE. Direção: Fritz Hippler. Produção: Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs- GmbH. Berlim: Terra Film, 1940.

⁶² Em 1977, as Edições Futuropolis republicaram, seguidas pela Gallimard, em 1995.

⁶³ O lobo é um animal que os nazistas também se interessavam: a imagem desse animal estava por toda parte entre os símbolos utilizados pelo ideário nazista, como modelos das qualidades que desejavam cultivar: lealdade, hierarquia, ferocidade, coragem, obediência e mesmo crueldade (SAX, 2017, p. 66). Em *Ver: amor*, romance do escritor israelense David Grossman, Momik, um dos protagonistas, após ouvir os adultos de sua

Figura 6 – Capas dos volumes 1 e 2 de *La bête est mort!*

Fonte : Edmond Calvo e Victor Dancette (1995).

Nenhum país ou personagem é nomeado nessa fábula. A Alemanha, por exemplo, é simplesmente referida como *la Barbarie* (a Barbárie), mas estão ali os óbvios emblemas que imitam os símbolos nazistas. Além disso, as pessoas estão associadas aos animais ou porque são originários de um determinado país, como os búfalos e os cangurus, que representam os americanos e os australianos, respectivamente, ou porque aparecem em um brasão, como os belgas, que são filhotes de leão, ou por causa de simples associações, como os dinamarqueses que são representados por cisnes. Como os italianos declararam guerra à França no pior momento, em junho de 1940, eles são retratados como abutres, numa ideia de traição e oportunismo; os japoneses são macacos amarelos e os alemães são lobos: especificamente, Hitler é o próprio Lobo Mau, ou *La bête*, a besta, assim como demais figuras nazistas Herman Goering e Joseph Goebbels, e mesmo o italiano Benito Mussolini, têm suas caracterizações animalizadas. Os franceses, bem como os cidadãos de origem judaica, são desenhados como coelhos, esquilos, rãs, uma vez que, diferentemente de Spiegelman, Calvo não separa os judeus dos demais franceses, mas, em seus desenhos, a população civil é desenhada como animais frágeis, vítimas dos senhores da guerra.

La bête est morte não aborda, especificamente, a Shoah, mas pretende ser um grande apanhado histórico da Segunda Guerra Mundial. A Shoah se revela apenas em duas páginas, porém, pode-se notar pelo restante da obra que os autores ou não sabiam o destino dos deportados, ou optaram por se omitir quanto a essas atrocidades (Figura 7).

família, repete, ironicamente a denominação dada por eles a Hitler: a besta nazista. (GROSSMAN, 2007, p. 21).

Figura 7 – Cenas de desembarque de deportados e fuzilamentos que fazem menção aos judeus, em *La bête est morte!*



Fonte: Edmond Calvo e Victor Dancette (1995).

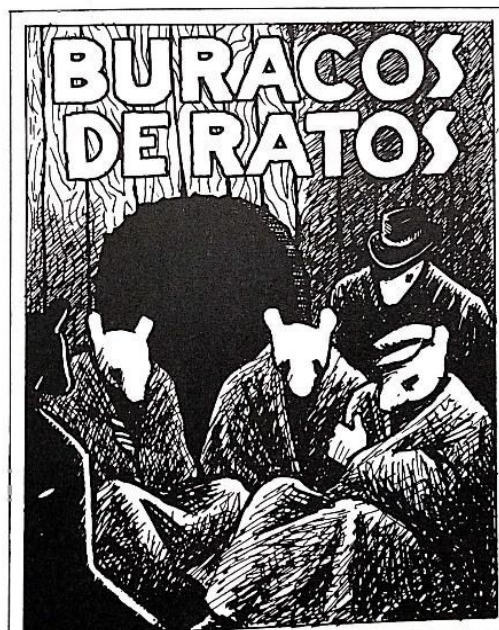
Na primeira página, a violência dos transportes em trens de carga é apresentada quando, durante o desembarque de soldados-lobos, levam o bebê de uma mãe-coelho. No texto, o narrador detalha que pelas ordens da “Besta”, suas hordas de lobos se lançam sobre “[...] tribos de animais pacíficos” que haviam se refugiado em seu país – uma clara menção aos judeus que buscaram abrigo na França antes da eclosão da guerra –, separando “[...] mulheres de seus maridos, mães de seus filhos”, em busca do aniquilamento de multidões inofensivas. Na página seguinte, lobos metralham coelhos diante de um paredão, no qual consta um cartaz com a estrela de David amarela e inscrição “juif”, e sobre ela: “Condonné a mort” (condenados à morte). Está nessa imagem o registro de judeus sendo fuzilados por resistirem, condenados pelos nazistas na França ocupada (BRUTTMAN; TARRICONE, 2016, p. 25). A descrição da imagem faz um apelo à memória desses que resistiram à invasão dos inimigos: “[...] sua memória deve permanecer imperecível entre nós”.

Em *Metamaus*, Spiegelman afirma ter tomado conhecimento da existência dos volumes de Calvo e Dancette próximo do lançamento de *Maus*, e do livreto de Rosenthal, apenas anos após (SPIEGELMAN, 2011, p. 136-138). Segundo Spiegelman, esses trabalhos não teriam sido uma influência em *Maus*, mas constituem uma espécie de validação, como se tivesse encontrado uma forma de contar história que tenha profundas raízes (SPIEGELMAN, 2011, p. 138). A ligação entre esses três trabalhos, que se valem dessa imagética animalizante, estaria na capacidade de desenhar suas personagens baseando-se na condição degradante do homem na Shoah, inferiorizado, desumanizado, enfim, um animal. Partindo de várias

referências aos acontecimentos da guerra na Europa, Calvo e Dancette constroem sua fábula com seus homens animalizados e, assim como nos desenhos de Rosenthal e Spiegelman, a caracterização de suas personagens se baseiam nos estereótipos dos animais frágeis para representar as populações perseguidas, indefesas, figurando os judeus como coelhos e ratos. No entanto, em *Maus*, Art Spiegelman eleva sua técnica a outro patamar, quando envolve os elementos da autobiografia, aproximando o leitor de uma realidade palpável, e subverte os estereótipos racistas, reumanizando suas personagens, mesmo com feições animais.

5.3 O ANIMAL E A ANIMALIZAÇÃO DO HOMEM EM *MAUS*

C A P Í T U L O C I N C O



(Art Spiegelman)

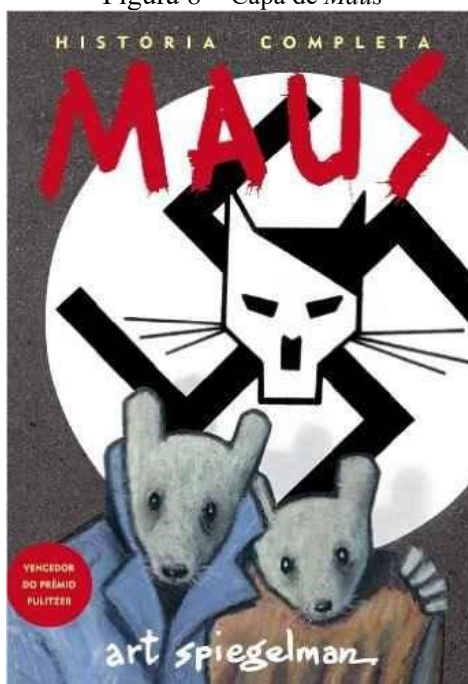
Dentro de um recinto fechado, figuras com corpos humanos e cabeça de ratos estariam à espera de algo, ou escondidas de alguém que os persegue. A expressão “buracos de ratos” se refere à toca desses animais ou às pequenas cavernas que eles podem fazer em busca de alimento e fuga. Em *Maus*, no quinto capítulo, essa expressão seria uma metáfora para os esconderijos, onde os judeus se refugiavam dos nazistas, mais especificamente, os utilizados por Vladek e seus familiares para se abrigar quando os nazistas apertaram o cerco e começaram as deportações em sua cidade (SPIEGELMAN, 2005, p. 97; 129). Nesses buracos, como denomina Art Spiegelman, os animais seriam os judeus perseguidos, que, como ratos,

buscam refúgio de suas perseguições. A animalização do homem tem um destaque especial em *Maus* e ela se manifesta em diversos aspectos do livro.

Nos trocadilhos, surge, entre o humor e a arte, a experiência desumanizadora das vítimas desenhadas por Spiegelman. Os títulos dos capítulos com a temática animalizante abrigam as partes da história nas quais se acirram a violência e a perseguição dos judeus e, conseqüentemente, sua gradual animalização. Esse processo desumanizador pelo qual passaram as vítimas, conforme as ações dos nazistas vão se tornando cada vez mais incisivas, também está representado em *Maus*. Relatando uma história com elementos biográficos que se passam na Polônia de forma cronológica, os vários eventos que marcaram a História naquele período vão se enfileirando e refletindo nos perseguidos seus efeitos nefastos. Nos títulos dos capítulos, essa cronologia está marcada pelos trocadilhos de cunho animalizante, que denotam essa condição das personagens e das vítimas em geral. Assim, o período de perseguição dos judeus, quando surgem as leis raciais na Polônia e, em seguida, os guetos e início das deportações, os títulos reproduzem, em outras palavras, esse cerceamento e o encarceramento das vítimas: *O laço aperta*, *Buracos de ratos* e *A ratoeira*, os últimos três capítulos da primeira parte de *Maus*. Na sequência, já na segunda parte do livro, o título *Mauschwitz* seria um exemplo desse jogo de palavras usado para referenciar a condição desumanizadora.

Em *Maus*, uma *graphic novel*, as expressões verbais não são lidas sozinhas e estão acompanhadas das imagens, que, em conjunto, geram os sentidos ampliados desejados, não podendo ser desvinculadas, mas se constituindo em uma única linguagem, a “gramática” da arte sequencial, como afirma Will Eisner: “[...] em sua forma mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar ideias similares, tornam-se uma linguagem – uma forma literária, se quiserem.” (EISNER, 1989, p. 8). Os leitores de quadrinhos são habituados a associar os elementos pictóricos constantes com sentidos específicos, efetivamente tratando-os como unidades de linguagem. Assim, em *Maus*, os termos que se referem a ratos têm o seu sentido ampliado, ao estarem conjugados às imagens das personagens, com suas caracterizações repetitivas, porém moldáveis à construção da trama.

Quando códigos verbais e visuais coexistem no mesmo texto, o significado normalmente não é transmitido pelos dois códigos separadamente, mas por sua interação, como afirma Eisner. Assim, em *Maus*, as mesmas relações entre esses dois códigos se amalgamam para a criação de outros sentidos. A capa do livro, em si, é uma experiência desse tipo de elaboração de sentidos (Figura 8).

Figura 8 – Capa de *Maus*

Fonte: Art Spiegelman (2005).

Na imagem da capa, nota-se o título que tem, por seu tamanho e posição, um lugar de grande destaque, como naturalmente acontece nos livros. O título, como se constitui e é exposto, enriquece referências e conteúdo. Linguisticamente, o título *Maus* se refere à palavra “rato” em alemão, além de conter o som do termo equivalente em inglês, *mouse*. Essa referência ao animal e a uma ideia de desumanização combina-se com a imagem de duas assustadas figuras antropomórficas na parte de baixo da capa.

Outras considerações, que não apenas linguísticas, devem se notar nos quadrinhos, no qual o texto-imagem não é escrito, somente desenhado. Nesse plano visual, o título de *Maus* apresenta uma fonte tipográfica que torna o “s” uma imitação do emblema da SS. Segundo Mario Saraceni, o sentido geral de germanidade dado pela grafia de *Maus* torna-se mais preciso quando a análise passa do plano puramente verbal para o plano gráfico: a relação não é mais com a Alemanha em geral, mas com o aspecto ideológico da Alemanha nazista e suas ações de desumanização dos judeus e sua comparação a ratos (SARACENI, 2001, p. 442). Num nível pictórico, esse significado se amplia, ao se observar a tinta vermelha que escorre, de modo que todo o título parece ter sido escrito com sangue, que, segundo Saraceni, traz a conotação perigosa e mortífera que espera as personagens e daí emerge a referência à Shoah (SARACENI, 2001, p. 442).

Essa caracterização da referência à Shoah é completa quando se observa a enorme suástica com uma face estilizada de um gato com o característico bigode de Hitler. Esses dois

elementos sobrepostos reforça a menção à Alemanha Nazista e a referência à Shoah fica mais aparente. A suástica, além de ser o símbolo mais conhecido dos nazistas, retorna dentro do livro como uma marca do terror ao qual as personagens são submetidas nas perseguições e posterior aprisionamento nos campos de concentração (SPIEGELMAN, 2005, p. 34-35; 127; 159). Como um emblema do nazismo e sua sanha assassina, essa suástica com o rosto de Hitler acima dos dois seres, num exercício de subordinação entre as imagens, transmite a sensação de opressão exercida sobre eles.

As características animais das figuras são os elementos que concluem a associação à Shoah. A forma do rosto de Hitler, de suas orelhas e seus olhos, mais a presença de bigodes são todos sinais claros que remetem à ideia de “gato”, bem como evidentes características de rato das duas figuras abaixo. Os signos gato e rato, por sua vez, exploram a conhecida metáfora do gato e rato e servem para estabelecer a relação entre os sujeitos das duas imagens (SARACENI, 2001, p. 444). Fica, assim, evidente o antagonismo entre as figuras na capa com o gato com bigode de Hitler sobreposto aos dois ratos com olhar assustado.

Em *Metamaus*, Spiegelman comenta a respeito das caracterizações animalizadas das personagens, quando se baseou em antigos estereótipos raciais desumanizantes para elaborar a abordagem gráfica de sua história (SPIEGELMAN, 2011, p. 112). A partir da observação desses modelos, Spiegelman notou que a metáfora gato-rato poderia se aplicar à sua mais imediata experiência, o relato de sobrevivência de seu pai e de sua família. (SPIEGELMAN, 2011, p. 113). Ao aprofundar seu conhecimento acerca da Shoah, visando à elaboração de *Maus*, Spiegelman afirma que foi profundamente tocado pelo documentário *Der ewige Jude (O eterno judeu)*, de 1940, que retratava judeus em um gueto fervilhando em bairros apertados, criaturas barbudas de túnicas e, em seguida, como camundongos se debatendo em um esgoto, com o cartaz de divulgação no qual dizia “Judeus são os ratos” e “vermes da humanidade” (SPIEGELMAN, 2011, p. 115). Spiegelman, a respeito de sua experiência na identificação dos estereótipos raciais, afirma:

A desumanização é apenas básica para todo o projeto de matança – a América demonizou os japoneses durante a Segunda Guerra Mundial (foi o que nos preparou para lançar a bomba em Hiroshima) e as fotos de tortura de Abu Ghraib sugerem que a batida continua. A ideia de judeus como tóxicos, portadores de doenças, criaturas subumanas perigosas, era um pré-requisito necessário para matar minha família. (SPIEGELMAN, 2011, p. 115).

Spiegelman aponta que a animalização dos judeus foi o fator preponderante no extermínio pelos nazistas durante a Shoah, afinal seriam justificáveis a eliminação de seres

tóxicos, ou portadores de doenças. A prática de difamar os judeus como animais remonta ao início da história cristã. Alguns dos primeiros Doutores da Igreja e mesmo papas usavam uma adjetivação pejorativa para acirrar os ânimos contra os judeus, como Efrém da Síria, que atacava os judeus circuncidados; São João Crisóstomo, que afirmava que eram marcados pela circuncisão como bestas; e o Papa Leão VII, que dizia que, caso não fossem convertidos à força, que fossem eliminados (MICHAEL, 2008, p. 24; 78; STOW, 2006, p. 17).

Na Alemanha, esse tipo de difamação começou muito antes de os nazistas chegarem ao poder. O líder da Reforma Protestante, Martinho Lutero, elogiou os judeus por rejeitarem os ensinamentos corruptos do “anticristo” papal, porém, quando logo ficou evidente que os judeus não estavam tão ansiosos para se converter à nova fé protestante, ele os denunciou como “porcos” e “cães loucos”. Embora os alemães muitas vezes chamassem os judeus de ratos e os insultassem com outros nomes de animais, seus epítetos favoritos eram “porco” e *Saujuden* (“porco judeu”, insulto ligado a uma lenda antissemítica medieval) (PATTERSON, 2002, p. 46-47). Com o advento do Positivismo, aos poucos, essa linguagem religiosa foi sendo substituída por certo cientificismo, que tanto dá origem a correntes ideológicas eugênicas, quanto reforma o antisemitismo, ao tratar os judeus em termos mais próximos da biologia (SORLIN, 1971, p. 124). Influenciados pelas teorias racistas do diplomata francês Arthur de Gobineau, pensadores alemães, como o orientalista Paul de Lagarde e Cosima Wagner, entre outros, constantemente insultavam os judeus se referindo a eles como vermes, piolhos, insetos e bacilos (PATTERSON, 2002, p. 45).

Hitler usou uma linguagem bacteriológica semelhante com conotações genocidas, referindo-se aos judeus como causadores de uma “tuberculose racial”, posteriormente, em seu livro, como “portadores de germes” que contaminam a arte e a cultura, infiltram-se na economia, minam a autoridade e envenenam a saúde racial dos outros (PATTERSON, 2002, p. 45). A representação dos judeus como ratos reflete a visão nazista de que eles seriam como ferramentas descartáveis a serem usadas na busca do conhecimento científico; Joseph Mengele, o médico nazista responsável pela experimentação em humanos nos campos de concentração, tratava os judeus “[...] como animais de laboratório”, vendo-os como “[...] realmente biologicamente inferiores aos seus olhos” (PATTERSON, 2002, p. 47). No filme *Der Ewige Jude*, o narrador explica que, “[...] assim como o rato é o mais baixo dos animais, o judeu é o mais baixo dentre os seres humanos” (PATTERSON, 2002, p. 46). Outro exemplo, o tabloide semanal alemão *Der Stürmer*, publicado de 1923 até o final da Segunda Guerra Mundial, era conhecido por suas caricaturas virulentamente antisemitas, as quais retratavam os judeus como personagens feios, com características faciais exageradas e corpos

disformes, além de francamente animalizados (LEVY, 2005. p. 102-107). A teoria, a linguagem e a imagem estavam a serviço da justificativa do extermínio.

Viktor Klemperer relaciona diretamente a linguagem animalizante com o tratamento dispensado aos indesejáveis pelo regime nazista, que seria uma de suas principais características, e a repetição com que era utilizada a tornava mecânica e inconscientemente aceita (KLEMPERER, 2009, p. 55). Além disso, para Klemperer, o racismo nazista tem no antissemitismo a sua maior força, uma vez que o ódio aos judeus já estava estabelecido anterior a esse novo uso, agora, político:

Hoje percebo que o antissemitismo foi o aspecto central do nazismo, um fator decisivo sob qualquer ponto de vista. Foi o sentimento mais obsessivo de Hitler, um pequeno-burguês austríaco rancoroso e depravado, que se formou na época de Schönerer e de Luëger, os principais ideólogos dessa corrente. Do início ao fim, foi a ideia fundamental de sua tacanha política. Foi o meio de propaganda mais eficaz e mais forte do partido, a mais ousada e mais popular materialização da doutrina racial, a qual, para a massa alemã, era idêntica ao racismo. [...] O que podia saber sobre a pretensa inferioridade dos povos do leste e do sul? Mas um judeu, bem, esse qualquer um conhecia. Antissemitismo e doutrina racial tornaram-se sinônimos. E o racismo científico – ou melhor, pseudocientífico – permitia justificar o descomedimento, a conquista, a tirania, a crueldade e o genocídio. (KLEMPERER, 2009, p. 217).

Ao centralizar na desumanização dos judeus, as ideologias raciais nazistas abarcam maior espaço no imaginário popular devido aos antecedentes históricos e ao antissemitismo arraigado pelos séculos de perseguição religiosa, o que tornavam as suas vítimas identificáveis, evitando-se hipotéticos inimigos imaginários.

Uma vez que estava definida a metáfora do gato e rato, ao representar os algozes e as vítimas, respectivamente, Spiegelman aprofunda em seu detalhamento, avançando a experiência imagética. Em *Metamaus*, o autor menciona os famosos personagens de desenhos animais Tom e Jerry como um modelo dessa metáfora: “[...] se Jerry é uma criaturinha inteligente e astuta, ele só chega ao topo da pata de Tom. Quando comecei a trabalhar em *Maus*, meu primeiro impulso me fez desenhar gatos grandes e camundongos pequenos.” (SPIEGELMAN, 2011, p. 118). Essa escolha estética inicial era para preservar os aspectos biológicos de cada uma das espécies, sua natural diferença de tamanho; no entanto, foram ajustados e igualados e a metáfora animal reduzida às cabeças com as características peculiaridades de cada animal. Ao eliminar as desvantagens biológicas entre ratos e gatos que a metáfora implicava, Spiegelman tende a reumanizar suas personagens, distanciando-as de serem animais, tornando-as homens com máscaras de feições animais, uma representação imagética dos preconceitos e estereótipos raciais.

Embora, como afirma Spiegelman, ele gostasse de trabalhar com uma metáfora que não funcionava tão bem, necessitando de ajustes e obliteração de diferenças, sua posição era evitar que esta endossasse a ideologia nazista ou, automaticamente, gerasse simpatia pelos “indefesos ratinhos” (SPIEGELMAN, 2011, p. 118). Equalizar as diferenças, como lembra, não significava lhes dar poder igual, mas colocar os ratos, necessariamente, na desvantagem biológica total que a metáfora implicava.

A estratégia dessa caracterização das personagens, animalizadas, possui ainda outro elemento constitutivo, que é a simplicidade no desenho de suas faces e feições. Após muitos estudos estilísticos e conversas com colegas e outros artistas, Spiegelman conclui pelas cabeças de rato, “[...] basicamente triângulos sem bocas”, apenas um grande nariz e olhos como pontos pretos, como um oposto ao idealizado Mickey Mouse com um sorriso de “[...] tenha um bom dia” (SPIEGELMAN, 2011, p. 145). Enquanto os nazistas raspavam as cabeças dos prisioneiros nos campos de extermínio em parte para tirar suas identidades individuais, Spiegelman consegue o mesmo efeito com seus prisioneiros colocando cabeças de rato neles. Substituir cabeças de camundongos por humanos também pode ser lido como uma representação de outro objetivo dos nazistas, de fazer com que o algoz veja as vítimas como animais, não humanos, efetivamente convertendo-os de sujeitos de possível simpatia em objetos de desdém.

Essas vítimas representadas em *Maus*, embora envoltas em uma evidente animalidade, com suas feições de ratos, permanecem humanas ao longo da narrativa, mantendo, sob a metáfora do gato e o rato, a condição de algozes e de vítimas. Essa metáfora, que é usada como a ilustração do estado animalizado das vítimas, é colocada em xeque na narrativa em dois momentos diferentes: num primeiro, quando as personagens, em condições extremas de desumanização evidenciam sua degradação, ao se comparar com animais reais e, num segundo momento, quando a estilização das feições das personagens é substituída por máscaras.

Em duas cenas, as vítimas em situações degradantes estão diante de animais reais. Na primeira cena do capítulo *A ratoeira*, Vladek e Anja Spiegelman estão se escondendo no porão da casa da senhora Motonowa que haviam conhecido no mercado negro de Sosnowiec (SPIEGELMAN, 2005, p. 143). Escondidos nesse pequeno depósito, eles permaneciam em constante apreensão, como afirma Vladek: “No dia nós tinha medo de respirar. Pessoas ir bastante a seus depósitos [...] De noite nós podia mexer um pouco.” (SPIEGELMAN, 2005, p. 149). Na sequência, Anja percebe que não estavam sozinhos no porão, que estava infestados de ratos. Nos poucos quadros que se desenrola essa cena, ao lado das imagens das

personagens cuidadosamente sombreadas para passar a ideia da penumbra do porão, aparece a figura de um rato preto, em frente a um barril (Figura 9). Vladek responde, minimizando o perigo que esses animais poderiam oferecer, em oposição ao grande perigo de serem descobertos:



Fonte: Art Spiegelman (2005).

Os protagonistas reassumem a sua humanidade diante do outro animal. Embora num contexto degradante, escondidos num porão, cercados de inimigos e possíveis algozes, a sua condição humana é ressaltada, e o animal ali desenhado passa a representar os medos e incertezas pelas quais passarão Anja e Vladek. Segundo Spiegelman, “[...] Aqui está um lugar onde o roedor é feito muito claramente como um rato para questionar suas máscaras de disfarce, mesmo que você tenha conseguido cair no estado de sonho que toda narrativa fornece.” (SPIEGELMAN, 2011, p. 135). Embora, mesmo que por alguns instantes, o leitor se esqueça das cabeças de rato das personagens ao se envolver com a história, a imagem do animal produz esse choque de realidade

Na outra cena, mais próxima ao final da narrativa, Vladek e outros prisioneiros são obrigados a seguirem viagem a pé, de Auschwitz a Gross-Rosen, outro campo de concentração, no que ficou conhecido posteriormente como as “Marchas da morte” (ZADOFF, 2008, p. 55). Marchando sob neve forte, muito frio, na escuridão da noite, alguns prisioneiros arriscavam a fuga, ao que Vladek lembra: “Noite toda ouvi tiros. Quem fica cansado, que não anda tão rápido, eles mata.” (SPIEGELMAN, 2005, p. 242). Na luz do dia, Vladek vê uma

cena inusitada: alguém que está pulando e rolando, muitas vezes, e então para, e ele imagina: “Talvez eles mataram um cão”:



Fonte: Art Spiegelman (2005).

A memória da infância de Vladek vem à baila para construir a comparação entre o animal doente abatido por seu vizinho e o prisioneiro morto pelo guarda, ambos em agonia rolando pelo chão. Spiegelman afirma que essa história contada pelo pai seria central em seu trabalho, uma vez que demonstra a impossibilidade da reconciliação entre o humano e o animal (SPIEGELMAN, 2005). A morte, assim, sem a menor reverência ou respeito de um homem, cujo corpo fica estirado na estrada, compara-se com o abate de um animal raivoso. Ao comparar o prisioneiro em agonia com o com cão do vizinho de Vladek, uma memória de sua infância, a metáfora animalizante de *Maus*, do gato e do rato, é novamente questionada, pois, embora essa aproximação seja redutora, ela reafirma a condição humana do prisioneiro, que tem sua morte relatada, testemunhada, eternizada.

Outra caracterização em *Maus* que também desmonta essa metáfora acontece quando as personagens são desenhadas com máscaras. O uso das máscaras é uma estratégia para denotar o disfarce, a tentativa de falsear a verdadeira identidade, ou também para questionar essa identidade. Segundo José Jansen, o uso primitivo das máscaras era para amedrontar inimigos nas guerras e afastar os demônios e fantasmas nos rituais (JANSEN, 1952, p. 3). Ao passar para a finalidade cênica da dissimulação para contar uma história, elas passaram a definir os traços fortes do caráter do personagem, aumentar sua estatura e ampliar

sua voz (JANSEN, 1952, p. 6). Em seu uso nas artes cênicas, Ana Maria Amaral afirma que elas provocam transformações: “[...] a máscara é sempre metamorfose. Ao esconder um rosto revela sempre uma outra personalidade, ao eliminar a pessoa do ator revela, imediatamente, um personagem.” (AMARAL, 1996, p. 278-279). Assim, as máscaras que têm seu uso no ritual, na guerra e no espetáculo, em *Maus* são usadas metáforas em dois sentidos, o do disfarce e o da identidade.

Em cenas do capítulo *A ratoeira*, quando Vladek e Anja, sozinhos, sem os demais familiares, estão tentando se esconder para evitar a deportação, o uso de um disfarce é fator decisivo para sobrevivência (SPIEGELMAN, 2005, p. 127; 138-141; 146; 154-157). Esse subterfúgio acontece, pela primeira vez, antes dessa época, quando Vladek retorna de um campo de prisioneiros de guerra, após a derrota da Polônia para a Alemanha, e ele precisa esconder sua identidade para conseguir chegar à sua cidade (SPIEGELMAN, 2005, p. 66). A personagem de Vladek surge com uma cara de porco, assim como a outra personagem da cena, porém, um fio com um laço na parte de trás da cabeça e ausência das orelhas de rato deixam claro se tratar de uma máscara, ou seja, um disfarce (Figura 11). As personagens com feições de porcos representam os poloneses, e essa caracterização foi uma grande polêmica no lançamento de *Maus* (SPIEGELMAN, 2011, p. 121-124). Vladek afirma, como narrador: “Eu ainda tinha meu uniforme e não mostrei que era judeu.” (SPIEGELMAN, 2005, p. 66). A ausência de uma identificação óbvia da condição judaica, como a exemplo das estrelas amarelas com a letra J, que eram obrigados pelos nazistas a portar sobre sua roupa, e a caracterização como soldado do exército polonês, seria suficiente para passar despercebido pelo funcionário da estação, e Spiegelman representa essa dissimulação com os desenhos das máscaras, com laços para serem afixadas no rosto.

Essa representação, que busca no teatro uma estética, assemelha-se às máscaras da *commedia dell'arte*, que “[...] apresenta um arquétipo e ao mesmo tempo apresenta o indivíduo”, ou seja, sobre esse suporte estético o ator representava os tipos da sociedade, como já vinham sendo apresentados pelos atores cômicos, desde os primeiros mimos (AMARAL, 1996, p. 49; 278). Em *Maus*, as máscaras representam a metáfora do disfarce da identidade judaica. As personagens disfarçam suas características, evitando palavras e imitando algum maneirismo dos alemães, portando esse aparato teatral em uma espécie de atuação para a sobrevivência.

Figura 11 – Trecho de *Maus*

Fonte: Art Spiegelman (2005).

O disfarce, no entanto, apresenta imperfeições, deixando as personagens expostas à descoberta. Ainda procurando se esconder, quando começaram as liquidações dos guetos e as deportações em massa para os campos, Vladek e Anja tentam esconder sua identidade judaica e portam a máscara de porco, ou seja, tentam se passar por não judeus. No capítulo *A ratoeira*, mesmo sob a máscara de porco, a personagem de Anja é desenhada com uma longa cauda para demonstrar a falibilidade de sua simulação (Figura 12). Vladek, como narrador, observa os problemas na caracterização. Sua aparência se assemelhava à dos oficiais da Gestapo, que talvez estivessem de folga, porém, Anja não tinha o mesmo sucesso, como ele lembra: “Mas Anja... Dava pra ver que ela era judeu. Eu estava com medo por ela.” (SPIEGELMAN, 2005, p. 138). Quem se dissimula em algo que não é permanece constantemente com medo, mesmo assim, ainda que aterrorizados, esse truque era necessário para sua sobrevivência. A solução criada pelo autor, da adição do rabo de rato, brinca com os estereótipos dos judeus, uma vez que essa calda representa alguma característica “judaica” de Anja e, no contexto de *Maus*, uma característica animal.

Figura 12 – Trecho de *Maus*

Fonte: Art Spiegelman (2005).

Na segunda parte de *Maus*, as máscaras retornam não só como uma metáfora para o disfarce da identidade, ao contrário, como uma reafirmação dela, tanto na caracterização das personagens, quanto, em especial, a do autor, Art Spiegelman, que aparece ficcionalizado como um homem usando uma máscara de rato. No capítulo *Auschwitz (o tempo voa)*, Spiegelman, como uma personagem de *Maus*, dirige-se diretamente ao leitor, apresentando datas e eventos pessoais e relacionados à Shoah, como uma estratégia para envolver seu hipotético leitor (SPIEGELMAN, 2005, p. 199).⁶⁴ Como na quebra da quarta parede, o autor e narrador fala abertamente de sua depressão e da dificuldade de lidar com um passado familiar tão violento. Spiegelman é desenhado à prancheta, com seu cigarro sempre aceso e seu típico colete, além da máscara de rato. Na janela, pode-se ver do lado de fora de seu ateliê uma torre de vigia, como se seu local de trabalho estivesse dentro de um *Lager*, assim como a pilha de cadáveres desenhados a frente de sua prancheta (Figura 13). Nos quadrinhos que se seguem, nas primeiras páginas desse capítulo, a animalização é deixada de lado, parcialmente, e as figuras humanas portam máscaras distinguir a sua identidade.

Figura 13 – Trecho de *Maus*



Fonte: Art Spiegelman (2005).

⁶⁴ O título "Auschwitz (o tempo voa)" em inglês, no original do livro, "Auschwitz (time flies)", contém um trocadilho com a palavra "flies", que pode ser traduzido por voar, na terceira pessoa, ou como plural de moscas. Seria uma referência as moscas sobre os cadáveres dos mortos nos campos, como visto na Figura 13.

Os repórteres e empresários que o assediam, querendo de alguma forma lucrar sobre o grande sucesso de *Maus*, usam as máscaras condizentes com sua origem, como no restante do livro. Essa opção por marcar a identidade, no entanto, não deixa de animalizar as personagens, que se igualam com as demais personagens do restante da narrativa, figuras humanas com cabeças de animais. Nesse trecho, que se constitui como uma introdução à segunda parte, essas máscaras demonstram que a animalização, a desumanização dos tempos sombrios da Shoah, permanece mesmo em tempos de trégua.

Maus, assim, pode ser vista como uma múltipla representação da animalização do homem. Nesses vários aspectos, desde o seu característico antropozoomorfismo das personagens, a linguagem racista dos nazistas subvertida ironicamente, a capa e aos títulos dos capítulos, a animalização se apresenta como uma referência constante, uma lembrança insistente do que aconteceu na Shoah. Ainda que em alguns momentos a dicotomia humano/animal seja questionada, o autor procura manter a animalidade das personagens de forma assimilável ao leitor, tanto que é possível romper essa barreira do disfarce, da dissimulação, e observar o que há de mais humano nas personagens.

5.4 TRAUMA E MEMÓRIA EM *MAUS* – O TESTEMUNHO DO SOBREVIVENTE



(Art Spiegelman)

No diálogo entre Vladek e Art Spiegelman, acontecido no decorrer das entrevistas que deram origem a *Maus*, chama atenção a ausência dos cadernos de Anja, que estava sempre com eles fazendo anotações (SPIEGELMAN, 2005, p. 86). Durante o relato sobre a perseguição nos guetos, Vladek menciona que, em resposta a Art sobre o que fazia sua mãe, entre outras atividades triviais domésticas, ela tinha o hábito de costurar, ler e escrever em seu diário. No entanto, como o pai afirma, esse diário se perdeu durante a guerra e os cadernos em que Anja escreveu em polonês eram o relato de sua história desde o começo. Art imediatamente se vê interessado, porém Vladek o interrompe e retoma o relato de sua história.

O assunto em torno dos cadernos desaparecidos retorna à narrativa em diversos momentos, em tentativas frustradas de Art de encontrá-los (SPIEGELMAN, 2005, p. 95; 107). Somente nas últimas páginas da primeira parte de *Maus*, Vladek finalmente conta a verdade em relação a esse material, como se pode ver no diálogo em destaque anteriormente: embora Anja os tenha escrito com a intenção de deixá-los para o filho como o seu relato sobre os acontecimentos, Vladek os destruiu, durante um momento de desespero (SPIEGELMAN, 2005, p. 160-161). A justificativa, “[...] aqueles papéis traziam muitas memórias”, revela que o problema não eram os papéis e textos deixados por ela, mas a dificuldade de Vladek em lidar com a memória neles registrada, que é traumática para ele. Essa busca pelos diários desaparecidos da mãe, por suas memórias, é uma metáfora de *Maus*, que, além de um grande apanhado de memórias do passado da família Spiegelman, surge como um acerto de contas com esse passado que não passa, com o conjunto de lembranças nas quais estão contidos traumas que, muitas vezes, foram ocasionados justamente pelo excesso dessas memórias.

A trama de *Maus* se dá em dois níveis narrativos. A primeira narrativa é sobre a experiência de Vladek e sua esposa Anja, durante a Segunda Guerra Mundial, lutando para sobreviver primeiro nos guetos poloneses e, depois, em Auschwitz. A segunda narrativa se passa em Rego Park, Nova York, na década de 1970, e apresenta Art Spiegelman, filho de Vladek e autor de *Maus*, enquanto entrevista seu pai sobre sua experiência na Shoah. Vladek tenta lidar com o trauma que experimentou, a seu modo, de forma diferente de Art que, como um sobrevivente de segunda geração, herdou esse trauma dos pais. Além da Shoah, ambos ainda precisam lidar com os efeitos emocionais do suicídio de Anja em 1968, um grande trauma familiar.

O trauma de Art vem à tona na segunda parte, no capítulo *Auschwitz (o tempo voa)*, na conversa durante uma sessão de terapia entre ele e seu psicanalista, Paul Pavel (SPIEGELMAN, 2005, p. 203-206). Nas sessões, Art expressa seu sentimento conflituoso em

relação ao seu pai, em especial, o sentimento de culpa por ter sobrevivido. De acordo com Cathy Caruth, o “[...] trauma descreve uma experiência avassaladora de eventos súbitos ou catastróficos, em que a resposta ao evento ocorre na ocorrência repetitiva muitas vezes atrasada e descontrolada de alucinações e outros fenômenos intrusivos.” (CARUTH, 1996, p. 11). Assim, o trauma advém de um evento tão chocante, como a Shoah, que a reação do traumatizado é adiada para após a ocorrência do evento, o que resulta em uma repetição da experiência do evento em sua mente. Ainda segundo Caruth, o trauma não é identificável em um simples evento violento do passado do indivíduo, mas “[...] como sua natureza é extremamente inassimilável – de modo como precisamente não foi conhecido no primeiro momento – volta a assombrar o sobrevivente mais tarde” (CARUTH, 1996, p. 4). Devido a essa incapacidade de compreensão e de identificação clara do que produz o trauma, ele retorna perturbando, reavivando o sofrimento.

Nessa trama que se desenrola entre Art e Vladek, há cenas de uma temporada de verão na qual eles passaram nas montanhas Catskills, conhecida região turística no Estado de Nova York, quando foi possível gravar muitos áudios de relatos, em agosto de 1979 (SPIEGELMAN, 2005, p. 229-234). Essa temporada foi marcante para o objetivo da realização das entrevistas para o livro e, por isso, é mencionada entre os vários eventos que marcaram a trajetória do livro (SPIEGELMAN, 2005, p. 201). Em uma das conversas, que foi desenhada no capítulo *Auschwitz (o tempo voa)*, Vladek descreve, detalhadamente, os horrores do funcionamento das câmaras de gás, como ele promete: “Vocês ouviram falar do gás, mas eu vou falar do que eu vi mesmo” (SPIEGELMAN, 2005, p. 229). Após esse relato chocante, que é desdenhado nos quadrinhos das páginas seguintes, Vladek deixa cair um prato, acidentalmente, ficando ainda mais nervoso e irritado. Finalmente, Art pode se voltar para a esposa, que estava presente em tudo que se passou, após Vladek se recolher, para descansar um pouco na fresca noite nas montanhas (SPIEGELMAN, 2005, p. 234). Seu sossego é interrompido com uma cena peculiar: Vladek grita durante o sono. Esse fato não surpreende Art, que lembra que na infância achava que todos os adultos faziam esse barulho quando dormiam. Sutilmente, nessa cena, o choro de Vladek que irrompe durante o sono demonstra a marca do trauma, depois de um dia cheio de fortes lembranças, a memória de sua sobrevivência. Nessa cena e em outras do livro, é possível observar como o trauma do pai é retratado, nas caracterizações da insegurança e da ansiedade constantes de Vladek, que “nunca aprendeu a relaxar”, ficando em permanente estado de tensão.

O foco de *Maus*, de acordo com Spiegelman em *Metamaus*, é a compreensão dos traumas de Vladek causados pela experiência em Auschwitz e as implicações desse passado

na sua vida (SPIEGELMAN, 2011, p. 73). Para além dos traumas de Vladek, *Maus* se propõe a documentar essa história, reconstituindo sua memória dispersa e fragmentada, como lembra Spiegelman:

O tema de *Maus* é a recuperação da memória e, em última análise, a criação da memória. A história de *Maus* não é apenas a história de um filho tendo problemas com seu pai, e não é apenas a história do que um pai viveu. É sobre um cartunista tentando imaginar o que seu pai passou. (SPIEGELMAN, 2011, p. 73).

Esse trabalho de imaginação se faz necessário para a reconstrução do passado, quando se envolve um campo tão escorregadio como o da memória de eventos traumáticos, para gerar o testemunho, como seu resultado.

Marcio Seligmann-Silva aponta para a complexidade da representação na literatura do testemunho, ao comentar o episódio que envolve Art Spiegelman e a redação do *The New York Times Book Review*, sobre a classificação de *Maus* como um livro de ficção (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 381).⁶⁵ Em uma carta para os editores, Spiegelman compreende o teor literário de seu livro, porém isso não implica afirmar o teor fictício, uma vez que “[...] ficção indica que o trabalho não é factual”, mas uma obra de testemunho (SPIEGELMAN, 2011, p. 150). É nesse limiar entre a ficção e a não ficção que *Maus* se localiza, dado ao seu comprometimento com o testemunho.

O debate entre o real e a ficção em *Maus* avança sobre uma de suas características marcantes, que é a utilização de fotografias como uma tentativa para dar lastro ao testemunho. Fotografias das personagens aparecem na história desde o primeiro capítulo, porém, da mesma forma, ficcionalizada, com a caracterização animal das personagens, como a que Anja manda para Vladek em carta, no início de seu relacionamento, ou as constantes nas reproduções de seus passaportes (SPIEGELMAN, 2005, p. 19; 92). Outras imagens, também ficcionalizadas, surgem na segunda parte de *Maus*, como a de um gato na sala do psicanalista Pavel e em uma caixa descoberta por Vladek com imagens de vários familiares (SPIEGELMAN, 2005, p. 203; 273-276). Além dessas imagens, fotografias reais de Anja, Vladek e Richieu (o irmão de Art falecido na Shoah) marcam a narrativa de forma contundente (SPIEGELMAN, 2005, p. 102; 165; 294).

As reproduções das fotografias, nas quais as personagens possuem a caracterização animal, com suas feições de rato, sem cabelos, com pouca ou nenhuma característica pessoal, corroboram a ideia da desumanização. No entanto, as imagens do

⁶⁵ A carta de Spiegelman pode ser lida integralmente em *Metamaus* (SPIEGELMAN, 2011, p. 150).

acervo pessoal da família Spiegelman teriam o condão de realizar outra transformação, inversa, a reumanização das personagens.

A primeira dessas imagens é uma imagem de Spiegelman com sua mãe. Nela, há uma nota ao pé da imagem, com o texto *Trojan Lake, N. Y., 1968*, possível localização e data (SPIEGELMAN, 2005, p. 102). Ela aparece no primeiro quadro de uma pequena história em quadrinhos de cunho autobiográfico publicado por Spiegelman em 1972, intitulada *O prisioneiro do planeta inferno*, que foi inserida em *Maus* (SPIEGELMAN, 2005, p. 102-105). Nela, o autor relata o suicídio de sua mãe, mesclando suas lembranças a elementos novos, ficcionais. Embora as personagens, diferentemente de *Maus*, num estilo expressionista, sejam caracterizadas com faces humanas, elas são disformes nos traços e contêm sombras. Elas não alcançam exatamente um ideal humanizado, porém monstruoso e distorcido, em uma equivalente desumanização para denotar o sofrimento das personagens. O suicídio de sua mãe envolve a todos num pesar confuso, de um profundo desconforto com seu autoextermínio, uma ação proposital de alguém em sofrimento consigo e, sobretudo, o dilacerante sentimento de culpa que acerca os demais, novamente sobreviventes de uma tragédia pessoal.

A imagem de Anja, no primeiro quadro, de pé ao lado do filho, vestida com um maiô com o semblante sério, contribui para a sua reumanização, como um retorno ao real. Segundo Hirsch, essa imagem dá lastro e autentica a obra de Spiegelman, além de solidificar a familiaridade da transmissão da pós-memória, o que individualizaria essa história (HIRSCH, 2012, p. 43-44). Nesse sentido, a pós-memória proporciona a criação de narrativas por uma geração posterior àquela que testemunhou as catástrofes e sofreu violências. As experiências daqueles que vieram antes são lembradas por meio de histórias, imagens e comportamentos (HIRSCH, 2012, p. 5). Essas experiências foram transmitidas de forma tão profunda e afetiva que constituem memórias dessa nova geração, além do que esses eventos que aconteceram no passado mantêm seus efeitos traumáticos no presente. Hirsch lembra que a conexão da pós-memória com o passado, no entanto, não é mediada pela lembrança, mas pelo investimento imaginativo, projeção e criação, aproximando-se do que Spiegelman realiza em seu livro num exercício de imaginação e reconstituição.

Essa conexão estabelecida entre as gerações traumatizadas pela Shoah, em *Maus*, da própria história do testemunho de Vladek, é atravessada pela sombra das testemunhas, que surgem na *graphic novel* nas fotografias do acervo pessoal do autor. Além dessa imagem com a mãe, outras duas estabelecem essa ligação entre os traumas das gerações: uma de Richieu, o irmão morto de Spiegelman durante a Shoah, e uma de seu pai, em uniforme de prisioneiro, após ser libertado de Auschwitz. Elas estão localizadas, respectivamente, na primeira página

da segunda parte de *Maus* e nas últimas páginas dessa mesma parte, oscilando entre a vida e a morte. Assim, como todas as fotografias, as imagens em *Maus* representam o que já não é, mas o que um dia foi e, nesse caso, resistem por vestígios no relato (cf. BARTHES, 1984).

As fotografias produzem o efeito da reumanização das personagens, uma vez que, tão logo são observadas, é estabelecida uma conexão entre elas e as personagens. Nessas imagens, os retratados dispõem de firmes olhares, rostos sérios, em poses bem ensaiadas para uma boa impressão. São fotografias para recordação, imagens produzidas com a intenção da memória. Enquanto parte material da memória, essas fotografias, além de todas as interações mencionadas, tornam a experiência da Shoah, em *Maus*, não só um evento histórico recriado pela ficção com figuras de um passado desconhecido, mas um testemunho do trauma de uma família que alcança todas as vítimas.

5.5 COMUNICAÇÃO E INCOMUNICAÇÃO: LEVI E SPIEGELMAN

Hurbinek era um nada, um filho da morte, um filho de Auschwitz. [...] Estava paralisado dos rins para baixo, e tinha as pernas atrofiadas, tão adelgaçadas como gravetos; mas os seus olhos, perdidos no rosto pálido e triangular, dardejavam terrivelmente vivos, cheios de busca de asserção, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo. As palavras que lhe faltavam, que ninguém se preocupava de ensinar-lhe, a necessidade da palavra, tudo isso comprimia seu olhar com urgência explosiva: era um olhar ao mesmo tempo selvagem e humano, aliás, maduro e judicante, que ninguém podia suportar, tão carregado de força e de tormento.

(Primo Levi)



(Art Spiegelman)

Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi trata sobre o aspecto da comunicação e da não comunicação na experiência da Shoah. No *Lager*, o campo de

concentração nazista, local preparado para a destruição do homem, a comunicação verbal, uma das principais características humanas, é um ponto vulnerável dos prisioneiros vindos de diversos lugares da Europa. Um dos primeiros e maiores impactos dessa violência é o isolamento comunicacional, a ausência da interação foi idealizada, estrategicamente, para produzir ainda mais sofrimento e até mesmo pode levar a morte.

Em Auschwitz, o problema da comunicação estava além da confusão ou da ininteligibilidade entre as pessoas. Acerca dessa incomunicabilidade Levi afirma “[...] recusar a comunicação é crime; [...] para aquela sua forma altamente evoluída e nobre que é a linguagem, somos biologicamente e socialmente predispostos.” (LEVI, 2004, p. 78). A recusa da comunicação ocorre naturalmente num qualquer de processo de aprisionamento, no entanto, no caso do *Lager*, essa ação é ainda mais aprofundada.

O choque com a língua alemã, em especial no contexto dos prisioneiros de origem italiana, iugoslava e grega, ou mesmo francesa e húngara, deu-se como uma barreira linguística da violência. As primeiras ordens em alemão foram seguidas, para o espanto dos ingressos ao chegar no *Lager*, por gritos repetitivos em voz alta e enfurecida, o que em praticamente nada alterava a sua compreensão. E não havendo resposta, os golpes e a violência física eram continuações ou variantes dessa linguagem.

Em *Maus*, surgem alguns exemplos de como habilidades linguísticas são um diferencial a favor da sobrevivência (SPIEGELMAN, 2005). Vladek era um comerciante de tecidos polonês, de uma família judaica, que vivia em Sosnowiec, na Silésia, região geográfica historicamente disputada pelos alemães, pertencente a Polônia. É a mesma região onde se localiza Auschwitz. Antes disso, viveu toda a perseguição aos judeus feita pelos nazistas a partir da invasão da Polónia durante a guerra, passando por guetos e esconderijos, até serem, ele e a esposa Anja, descobertos e enviados para Auschwitz, em 1943. Portanto, dominava o polonês e o iídiche, o dialeto judaico. Além disso, devido à sua profissão, aprendeu alemão e inglês, que foram seus grandes diferenciais.

Durante o período em que viviam escondidos em Sosnowiec, essas habilidades linguísticas favoreceram seu disfarce e, associadas a roupas de qualidade, permitiam que Vladek se passasse por um membro da Gestapo de folga, podendo mesmo entrar no vagão de bonde reservado sem se fazer notar diferença (Figura 14) (SPIEGELMAN, 2005, p. 138; 142).

Figura 14 – Trecho de *Maus*

Fonte: Art Spiegelman (2005).

Quando em Auschwitz o *kapo* do bloco do pavilhão de quarentena perguntou quem sabia inglês e polonês, Vladek, mesmo receoso se apresentou, mas ele não imaginava o que estava por vir (SPIEGELMAN, 2005, p. 191). O *kapo* estava interessado em aprender inglês, pois imaginava que seria necessário, num futuro, como afirma: “Falo alemão tão bem quanto polonês... por isso sou *kapo*. Senão seria um nada como você... Agora os Aliados estão bombardeando o Reich. Se vencerem a guerra, pode ser útil saber inglês!” (SPIEGELMAN, 2005, p. 192). Pela proximidade com seu “aluno”, Vladek teve acesso, nesse período, a uma alimentação melhor e foi protegido em uma das seleções que escolhiam os mais fracos diretamente à morte nas câmaras de gás (Figura 15). Ainda pôde escolher roupas adequadas ao seu corpo e arranjar roupas, sapatos, cinto e uma colher para seu amigo Mandelbaum (SPIEGELMAN, 2005, p. 194). Durante dois meses ficou protegido enquanto ensinava e depois esse *kapo* ainda lhe arranjou trabalho em um dos blocos especializados – “[...] os capacitados têm tratamento melhor”, como lhe assegurou o *kapo* (SPIEGELMAN, 2005, p. 196). Nessa primeira cena, pode-se observar que o que salvou Vladek foi, além do alemão, seu conhecimento do inglês, que ainda seria útil em outras ocasiões.

Figura 15 – Trecho de *Maus*

Fonte: Art Spiegelman (2005).

Segundo Primo Levi, persistia a lógica entre os membros da SS e seus subordinados, prisioneiros de origem alemã, que quem não compreendia ou falava alemão era bárbaro por definição, logo, a agressão seria uma forma de expressão, pois já não se tratavam mais de homens (LEVI, 2004, p. 80). A consciência da impossibilidade de comunicação, tanto pela incompreensão do alemão ou do polonês, outra língua comum no *Lager*, quanto pelo medo da agressão derivado dessas incapacidades, estruturava o isolamento social do prisioneiro. Essa armadilha linguística deixava-os à mercê da opressão, uma vez que lhe faltavam preciosas informações para sua sobrevivência: como atender às ordens imediatamente, evitando apanhar, ou livrar-se do trabalho excessivo.

Muito embora, na visão de Levi, a comunicação seja uma necessidade humana, ele aponta para os muçulmanos, isto é, aqueles homens que estavam “próximos do fim”, como exemplos da incomunicação existente no *Lager*; entre eles, uma das personagens mais impressionantes de *É isto um homem?*, *Null Achtzehn*, o Zero Dezoito, que de tão desumanizado, sequer preserva o seu nome entre seus pares, sendo chamado por todos por seu número de matrícula no campo (LEVI, 1988, p. 41-42). Sua fala é quase inexistente, quando ocorre é vaga, sem vida, não pela incapacidade linguística, mas pelo seu estado de apatia, de total desamparo.

A incomunicabilidade permanece mesmo após a Shoah, como pode se ver em *A trégua*, com o exemplo de Hurbinek, como já mencionado anteriormente (LEVI, 2010).

Quando liberto, Levi estava ainda muito debilitado pelo tifo, tendo que permanecer em cuidados médicos num campo de sobreviventes organizados pelos russos em Auschwitz. E lá, entre os moribundos, estava Hurbinek que apenas balbuciava sílabas desconexas, ininteligíveis, tornando-se, na literatura de Levi, um verdadeiro símbolo da incapacidade de se comunicar, de se conectar com o outro por meio da linguagem.

Na mudez dessas personagens, como uma característica de sua animalização, da deterioração do homem a um estado sub-humano, como de Null Achtzehn, ou na má-formação de Hurbinek, que nem chegou a ser um homem, está completo o objetivo da Shoah. São personagens como essas que, ou não voltaram para contar o seu testemunho ou voltaram mudos, são eles as testemunhas integrais (LEVI, 2010, p. 72). Segundo a mitologia grega, esses seres, as Górgonas, tinham olhos flamejantes e o olhar tão penetrante que transformava em pedra quem as fixasse. Levi, ao se valer dessa metáfora, estaria dizendo que quem testemunhou integralmente a Shoah, dela saiu petrificado, de modo que seja impossível o seu testemunho. As vítimas totais, segundo ele, muito tempo antes de morrer tinham perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar, tocadas pelo mal. Assim, somente por delegação, o seu testemunho poderia ser contado (LEVI, 2010, p. 73).

O relato das testemunhas, como de Levi ou Spiegelman, ainda está submetido a um constante receio, em relação ao interesse dos ouvintes, afinal quem estaria disposto a ouvir histórias tão devastadoras. Em *É isto um homem?*, Levi relata um sonho que tinha frequentemente nas noites passadas em Auschwitz, que se repetia com o mesmo roteiro: em companhia de sua irmã e alguma outra pessoa, ele conta do que viveu nesse lugar, “[...] da nossa fome, e do controle de piolhos, e do *Kapo* que me deu um soco no nariz...” (LEVI, 1988, p. 60). No entanto, ele percebe que seus ouvintes não o escutam, eles parecem indiferentes; de repente, sua irmã se levanta e sai em silêncio.

Desse sonho, permanece uma angústia, que ele compartilha com Alberto, seu grande amigo e companheiro de *Lager*, que também sente a mesma inquietude, que se resume na famosa exclamação de Levi no capítulo *No fundo*: “[...] se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão.” (LEVI, 1988, p. 25). Os fatos narrados seriam tão monstruosos que não mereceriam confiança e que, mesmo havendo provas, seriam desacreditados, como Levi observa no prefácio de *Os afogados e os sobreviventes* (LEVI, 2004, p. 9). Ainda prisioneiros, eles tinham a consciência do absurdo e da não credibilidade daquilo que ocorria ali.

No entanto, Primo Levi tem uma atitude bem diferente quando se libertou, escrevendo seus relatos e oferecendo seu depoimento. Ele teve uma postura proativa em

relação a seu passado na Shoah, como afirma em uma entrevista: “Alguns dos meus amigos, amigos que me são muito caros, nunca falam de Auschwitz. Outras pessoas, por sua vez, falam disso sem parar, e sou uma deles.” (LEVI, 1997, p. 224). Aparentemente, Levi não se incomodava com aqueles que não falam sobre Auschwitz, porém, por seu turno, ele estava sempre disposto ao testemunho.

Conforme Vladek Spiegelman afirma, sua história é tão longa e surpreendente que precisaria de muitos livros para ser contada, no entanto, ele reconhece que “[...] ninguém quer ouvir essas histórias” (SPIEGELMAN, 2005, p. 14). No entanto, Vladek cedeu ao desejo do filho e relatou, em muitas horas de gravação em fitas cassete, seu depoimento em detalhes. Entre essas entrevistas, Vladek reforçou para seu filho: “Eu estou te contando apenas isso o que eu vi, o que passei. Não o que as pessoas estavam falando, rumores e coisa e tal.” (SPIEGELMAN, 2011, p. 262). Nessa exclamação, assim como Levi no prefácio de *É isto um homem?*, Vladek reafirma a veracidade dos fatos relatados e confirma o seu *status* de testemunha ocular das monstruosidades.

Maus se baseia no relato de sobrevivência de Vladek e Anja, a partir do ponto de visto do primeiro, mas, no decorrer da trama, surge um fato surpreendente: Anja teria escrito seu próprio relato (SPIEGELMAN, 2005, p. 86). Art busca na sua memória de infância uma lembrança da mãe preenchendo cadernos em polonês e pergunta ao pai sobre esse material, se seriam os diários que ela vinha escrevendo neles desde a guerra. Vladek responde que se trata de um material diferente, escrito após a guerra, que seria a sua história desde o começo, o que muito interessou Art. Inicia nesse ponto uma história paralela da busca de Art por esses diários desaparecidos.

A história de Anja é marcada pela depressão desde antes da guerra, o que levou o jovem casal a uma viagem para um sanatório na Tchecoslováquia, quando começaram os primeiros *pogroms* (SPIEGELMAN, 2005, p. 33-34). Anja sofria de depressão pós-parto em sua primeira gestão, de Richieu. Ela, como uma das protagonistas desse romance, tem a história de seu suicídio contada em *Maus*, no capítulo cinco, *Buracos de ratos*, que se dedica ao relato de Vladek dos tempos em que eles estavam no gueto e quando o primeiro filho do casal foi morto durante o desmantelamento do gueto de Sosnowiec (SPIEGELMAN, 2005, p. 110-111).

Segundo Spiegelman, em *Metamaus*, era necessário abordar o suicídio de sua mãe em *Maus*, e a forma de fazê-lo ao inserir na narrativa de animais um tira com humanos “[...] permite que o conceito central se dissolva, ao mesmo tempo em que contrasta a representação expressionista emocionalmente carregada de meu próprio trauma com o estilo mais notacional

do livro maior.” (SPIEGELMAN, 2011, p. 149). Essa quebra da metáfora animal associada à fotografia de Art e Anja que aparece no primeiro quadro dessa tira, já mencionada anteriormente, trariam um efeito de verossimilitude e autoridade, confirmando o seu teor de uma “história verdadeira”. A tira de apenas quatro páginas, além de seu conteúdo biográfico, exemplifica a interdição da comunicação, o silêncio, como um dos produtos do trauma. O narrador-personagem, outra vez Spiegelman se ficcionaliza, fica sem reação e sem fala diante da notícia do suicídio dita friamente por um médico, também não responde aos apelos desesperados de Vladek e foge do velório diante do sofrimento do pai. Noutra cena, relembando seu último encontro com a mãe, responde-a friamente, virando as costas e encerrando o dramático encontro.

A respeito do seu ato de autoextermínio, Anja não deixou nada escrito (SPIEGELMAN, 2005, p. 103). Esse fato é mencionado tanto na tira inserida, quanto na abertura do capítulo *Auschwitz (o tempo voa)*, entre vários acontecimentos que marcam a história dos Spiegelman e de *Maus*. Essa ausência de um comentário qualquer, uma carta ou um bilhete, uma justificativa, torna-se um propulsor do interesse de Art pelos diários desaparecidos: talvez houvesse nesses escritos alguma explicação para seu suicídio, mesmo algo entre suas memórias que justificasse seu ato.

O mistério sobre os diários desaparecidos tem o seu final nos últimos quadros da primeira parte, quando finalmente, depois de uma nova investida no assunto por Art, Vladek confessa tê-los destruído (SPIEGELMAN, 2005, p. 160). A justificativa, mencionada anteriormente, é que esses papéis continham “memória demais” (SPIEGELMAN, 2005, p. 161). Art procura saber um pouco mais, ao que Vladek responde não se lembrar, mas apenas do que Anja esperava que seu filho se interessasse por esse material um dia. Diante de tal cenário, desesperado, Art discute com o pai e o chama de assassino.

Lyslei Nascimento afirma que o sobrevivente possui dois sentimentos paradoxais em relação a suas lembranças: o silêncio, do não contar para esquecer, e o de narrar, para se libertar, em concordância com as afirmações de Primo Levi (NASCIMENTO, 2018, p. 33-34). Seriam essas as possíveis ações que podem tomar aquele que passou por catástrofes como a Shoah, sendo o segundo, que dá origem aos vários relatos, testemunhos, romances. Também, paradoxalmente, em *Maus*, encontram-se as variações dessas atitudes: Vladek, que eventualmente falava sobre a Shoah, no entanto, somente com o projeto de Art sua história toma corpo; Anja, que produz um material escrito, em polonês, para contar sua história, porém ele é destruído após seu suicídio; e Art, que reúne todas essas memórias em *Maus*, sendo uma testemunha em segunda geração.

Até o último capítulo do livro, quando Vladek oferece a caixa de fotografias para Art, este ainda conservava a esperança de serem os diários desaparecidos, em vão, como fala o pai: “Não, não! Não fala mais deles. Perdidos, acabou!” (SPIEGELMAN, 2005, p. 273). As reiteradas menções a esse material desaparecido são uma ode a tantos outros testemunhos silenciados, que foram a realidade da maioria das testemunhas: a impossibilidade do relato, da comunicação.

Ao silenciamento duplamente infligido contra Anja, por seu suicídio e pela destruição de relato, *Maus*, de alguma forma, ao demonstrar o interesse e a busca incansável de Art por eles, em vários momentos do livro, teria a força de reavivá-los. O desaparecimento dos relatos de Anja é uma metáfora do silenciamento que a Shoah infligiu sobre suas vítimas, impossibilitando-as de dar seu testemunho: embora não se possam recuperar, a menção a sua existência os torna novamente testemunhos.

A comunicação, a memória e o testemunho, características e conceitos atestados pelo homem, fundamentam-se em oposição à condição animalizada, na qual repousa a incomunicação e a ausência dos demais aspectos da linguagem. O testemunho, assim, atesta a condição reumanizada dos sobreviventes, que vencem a mudez, o silenciamento e outras tantas barreiras, como Primo Levi e Art Spiegelman, que concedem seus relatos, a fim de resgatar suas memórias da Shoah e, de forma vicária, a memória daqueles que lá pereceram e ficaram eternamente silenciados.

6 CONCLUSÃO

6.1 O QUE RESTA DA ANIMALIZAÇÃO

Os personagens destas páginas não são homens. A sua humanidade ficou sufocada, ou eles mesmos a sufocaram, sob a ofensa padecida ou infligida a outros.

(Primo Levi)

Primo Levi descreveu em seus relatos a condição humana durante o evento-catástrofe que foi a Shoah. Como ele afirma em *É isto um homem?*, seu primeiro objetivo foi “[...] fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana.” (LEVI, 1988, p. 7). Mais do que um estudo sereno, o texto dele, em todos os seus aspectos, constitui-se como defesa da civilização contra a barbárie. Ao narrar suas experiências, o escritor destaca o que há de mais humano no que parecia selvagem, brutalizado, salvaguardando o racional da irracionalidade e do incompreensível na Shoah: a vida no *Lager*, como afirma Maurício Santana Dias (DIAS, 2005, p. 13).

No capítulo *O canto de Ulisses*, ao evocar os versos de Dante, “[...] *fatti non foste a viver come bruti/ ma per seguir virtude e conoscenza*”,⁶⁶ Levi destaca a diferença entre o que se espera do homem: a busca pela virtude e pelo conhecimento em oposição ao *Lager*, que submete seus prisioneiros à condição da animalização, da brutalidade (LEVI, 1988, p. 116). Partiu-se, portanto, nesta tese, do conceito de Nick Haslam, para quem a animalização é uma das possibilidades da ação da desumanização (HASLAM, 2006). Para além da ideia de “[...] rebaixar ao estado de animal; embrutecer”, na concepção de Haslam, a animalização, nesta pesquisa, é entendida como negação de atributos que seriam humanos, como civilidade, refinamento, cognição superior e sensibilidade moral. A concepção de que alguns seres humanos ou grupos podem ser tomados em termos animalizantes, considerados inferiores, foi tomada por ideologias extremistas, como os nazistas, em sua forma de tratamento para aqueles que não conformavam seus ideais de pureza racial, tais como, os ciganos, os povos eslavos e, sobretudo, os judeus.

Segundo Christiane Stallaert, na retórica nazista, as definições do outro, daquele que é o indesejável, judeus em sua maioria, se realiza em termos de uma suposta animalidade desses homens, tomando-os por inferiores a partir de um enganoso, porém, muito difundido, cientificismo racial (STALLAERT, 2006. p. 17). Na linguagem da exclusão, a animalização

⁶⁶ Tradução nossa: “vós não fostes criados para bichos, / e sim para o valor e a experiência”.

ligada à desumanização do outro se equilibra entre o figurativo e o literal, quando se torna ação na perseguição efetiva dos judeus na Shoah, em especial nos campos de concentração, como um experimento máximo de desumanização.

Nos vários relatos, romances, filmes e demais produções artísticas que tematizam a Shoah, o embrutecimento do homem e sua conseqüente animalização marcam, de forma incontornável, o testemunho dos sobreviventes. Esses testemunhos constituem um arquivo que compreende uma multiplicidade de registros, fontes, formas. Em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, Giorgio Agamben toma a noção de arquivo, de Michel Foucault, e o define como uma “[...] massa do não-semântico, inscrita em cada discurso significante como função da sua enunciação, a margem obscura que circunda e limita toda concreta tomada de palavra” (AGAMBEN, 2008, p. 145). Tal arquivo não corresponde a um sentido restrito, aquele do depósito que cataloga os traços do já dito para os consignar à memória futura, mas a uma noção ampla que engloba, além do *corpus*, que reúne o conjunto do já dito das palavras pronunciadas ou escritas, a *langue*, o sistema da construção das possibilidades de dizer algo, de se enunciar (AGAMBEN, 2008, p. 145). O arquivo da Shoah, nesse sentido, é constituído pelos testemunhos, seu *corpus* primário, e por todo um sistema que permite encontrar espectros, elementos significantes, naquilo que restou dessa experiência irrecuperável em outros textos.

A literatura que surge desse contexto está incluída no arquivo, como uma modalidade testemunhal. O ato de testemunhar conforma-se como uma narrativa que, além de contar um feito ou evento, marca indelével o receptor (FELMAN, 2011. p. 290; 317). A testemunha, a partir dessa perspectiva, é fundamental para a memória, isto é, para a reconstrução de um relato, no presente, de um tempo passado, visando a lembrar ou esquecer. No entanto, Márcio Seligmann-Silva afirma, acerca das reflexões de Levi, que os que testemunharam foram os que conseguiram se manter a uma certa distância do evento, de modo que não foram totalmente levados por ele, como o que ocorreu com a maioria dos que passaram pelos campos e morreram e com os chamados de *muçulmanos*, os homens destituídos da capacidade de resistir (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68).

A monstruosidade da Shoah, sua magnitude e inverossimilhança, são alguns dos fatores que demandam o distanciamento para que a testemunha dê conta de sua elaboração. A irrealidade dos fatos vividos e o absurdo são tamanhos que estes podem ser tomados como inverossímeis. O testemunho, assim, possui um papel fundamental contra o esquecimento e contra a impunidade dos crimes nazistas, desde a sentença da incredulidade dos relatos, proferida pelos membros da SS, em tom de ironia para suas vítimas, como cita Primo Levi:

“Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito...” (LEVI, 2004, p. 9). É exatamente contra essa condenação que o testemunho se faz necessário, não só como preservação da memória, contra o esquecimento, mas como contínua denúncia.

Diante do descomedimento da Shoah, a imaginação se apresenta como um dos recursos para enfrentar a crise do testemunho, preenchendo, muitas vezes, a lacuna, marcada pela incapacidade de testemunhar, de descrever o *Lager*, característica que aponta para o inverossímil daquela realidade, além da imperativa e vital necessidade de se testemunhar, como meio de sobrevivência (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Assim, a imaginação auxilia, por exemplo, a presença do simbólico no enfrentamento do trauma, permitindo a sua narração. Surge daí a literatura de testemunho, ou as narrativas de teor testemunhal, que estão comprometidas com as experiências memorialísticas de uma catástrofe. Para Wilberth Salgueiro, algumas características dessas narrativas são

[...] o registro em primeira pessoa; um compromisso com a sinceridade do relato; desejo de justiça; a vontade de resistência; abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético; a apresentação de um evento coletivo; presença do trauma; rancor e ressentimento; vínculo estreito com a história; sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas; sentimento de culpa por ter sobrevivido; impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido. (SALGUEIRO, 2012).

Essas características podem ser encontradas nos textos de Primo Levi, em especial seus relatos autobiográficos em *É isto um homem?* e *A trégua*, bem como em *Adam, filho de cão*, de Yoram Kaniuk, e em *Maus*, de Art Spiegelman. Destacam-se neles as dimensões da animalização do homem, porém os demais aspectos dessa literatura estão ali presentes, como o embate entre o estético e o ético, a presença do trauma, a culpa de ter sobrevivido e a impossibilidade da representação. Ao enfatizarem o trauma da desumanização, da brutalização do homem, sem deixar de apresentar esses elementos da literatura testemunhal, essas narrativas demarcam os limites da humanidade e de sua negação, a animalidade, em uma tônica que amplia o testemunho, em direção à denúncia de uma das facetas mais cruéis da Shoah.

Esta tese parte, assim, de uma questão importante ainda em nossos dias. Não só na literatura e nas artes em geral, a animalização como degradação do humano aparece, com maior ou menor incidência, antes, durante e depois da Shoah. Nesse sentido, pretendeu-se averiguar a hipótese elaborada no projeto de tese: a análise da degradação do homem, no contexto da Shoah, como recorte espaço-temporal, em que há relatos nos quais surge a

redução a uma condição animal na caracterização das personagens. As obras de Primo Levi, Yoram Kaniuk e Art Spiegelman transporiam, assim, a barreira da impossibilidade representacional das experiências vividas na Shoah. Além disso, por seu caráter memorialístico, o estudo dos testemunhos da presença da animalização do homem em autores e obras que têm a Shoah como tema se constitui como tributo às vítimas e um manifesto contra a intolerância e o discurso de ódio contemporâneos.

Ao tomar como ponto de partida, no segundo capítulo, a literatura de Primo Levi em *É isto um homem?*, um dos primeiros testemunhos da Shoah, realizou-se, nesta pesquisa, uma série de leituras e análises sobre a condição do homem destituído, reduzido a um estado inferior, animalizado. Esse testemunho é apresentado como um alerta: “Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação” (LEVI, 1988, p. 8). Nessa advertência, o escritor prepara o leitor para o que lhe espera: o relato doloroso de sua experiência. Ao refletir sobre a Shoah, Levi ilumina, com propriedade, o olhar para essa literatura que se origina do trauma, do testemunho.

Ao observar e estudar a condição humana, Primo Levi procurou dar sua própria definição do homem, em uma concepção balizada pela experiência concentracionária. O que se esperaria da leitura de *É isto um homem?* para além de aspectos que contribuem para uma definição de homem. No entanto, Levi também analisa o seu contrário, o não homem, sua animalidade. Seus conceitos de homem e de humanidade se constituem como oposições ao de animal e de animalidade. Na literatura da Shoah, tradicionalmente, esses conceitos surgem em um sentido negativo para caracterizar o estado desumanizado das vítimas.

A partir da leitura de *É isto um homem?* e de outros autores, como Tzvetan Todorov, Zigmunt Bauman e Victor Klemperer, procurou-se delimitar o contexto da Shoah que levou à animalização do homem e definir o conceito de animal-homem que se estrutura sobre as reflexões de Levi em *Os afogados e os sobreviventes*. O antissemitismo, na Segunda Guerra Mundial, levou às últimas consequências o extermínio de parte da população judia na Alemanha e em outros territórios ocupados e aliados dos nazistas. A despersonalização precede a animalização e se torna o mote do estado nazista, desde sua administração, constituída por um complexo sistema burocrático, como afirma Bauman (1998, p. 32).

Acompanha esse processo o metódico esforço de evitar o “face a face”, segundo Todorov, para impedir que o algoz visse o olhar da vítima pousar sobre ele, além da criação de um distanciamento entre os dois, assim, psicologicamente, seria mais fácil o massacre, uma vez evitada a empatia com as vítimas (TODOROV, 1995, p. 201-202). Klemperer, em *LTI – a linguagem do Terceiro Reich*, salienta que a utilização de termos despersonalizantes em

referência a pessoas era prática comum, principalmente quando ligada à atividade profissional, porém, quando usado no contexto nazista, buscava não só animalizar, mas reificar, isto é, tornar coisa, diminuindo a condição humana dos prisioneiros, por meio, por exemplo, de estereótipos.

No contexto de sua experiência na Shoah, Levi cunhou, em *É isto um homem?*, a expressão “animal-homem”, que seria o resultado de uma espécie de experimento social levado ao extremo, que foi a concentração dos “indesejáveis” em campos para seu uso e abuso e, finalmente, sua eliminação. Em *Os afogados e sobreviventes*, escrito cerca de 40 anos depois, Levi se ocupa de diversos aspectos referentes à Shoah, entre eles, alguns especificamente relacionados à condição do homem em meio a esse evento catastrófico: a zona cinzenta, ou a ausência das distinções entre as algozes e vítimas, num ambiente onde contribuir com o agressor poderia permitir a sobrevivência; a vergonha, um sentimento de desconforto diante dos atroz crimes cometidos naqueles locais e sob tais circunstâncias; a incomunicação, ou a impossibilidade de comunicar durante a Shoah; e a violência inútil, aquela que excede em crueldade e agressão, que visava à produção de dor acima de qualquer outro objetivo (LEVI, 2004). Nesta tese procurou-se, portanto, analisar esses quatro aspectos de forma a constituir as bases para se compreender o conceito de “animal-homem”, condição híbrida, na qual se realiza a animalização.

A ideia do animal-homem permeia os textos que apresentam essa condição inferiorizada, tal como descrita nos episódios narrados por Levi, e tal como nas configurações desse processo desumanizante observados no romance de Yoram Kaniuk e na *graphic novel* de Art Spiegelman. Essa abordagem que enfatiza a animalização do homem pode ser tomada como uma das várias estratégias narrativas da literatura de testemunho. Nos capítulos seguintes desta tese, os textos de Kaniuk e Spiegelman, respectivamente, são analisados a partir da representação do lado sombrio da condição humana na Shoah, da animalização do homem.

Em *Animalização e loucura em Adam, filho de cão*, de Yoram Kaniuk, a animalização do homem se configura sob o signo da loucura, metáfora da condição humana, dentro e fora da Shoah. O absurdo dessa situação-limite na experiência ficcional do protagonista de Kaniuk, o sobrevivente Adam Stein, com suas transformações/performances em cão e com seus delírios, é uma experiência imaginada, que encena o relato dos sobreviventes. A manifestação desconcertante e com carácter libertário em que elementos macabros, absurdos ou violentos se associam ao cômico aproxima a ficção do testemunho. A loucura se apresentou, a partir dessa perspectiva, como um elo possível entre os elementos da

cultura e da imaginação, como um substrato da experiência do trauma, para abordar a mente insana do sobrevivente como retratado por Kaniuk.

O louco, entre muitas possibilidades da negação ou da inversão da razão, aproxima-se, eventualmente, de um estado animalesco. A animalidade, como característica da loucura, da distorção da razão, está presente em *Adam, filho de cão*, principalmente, nos delírios das personagens. Além disso, a loucura pode ser uma estratégia de sobrevivência ao trauma. A partir de sua volta ao passado traumático, a loucura irrompe na personagem, buscando, na animalização, na encenação do animal, uma linguagem para elaborar o sofrimento e amenizar as feridas não curadas. O confronto com esse passado traumático produz ainda mais animalização nas personagens. No entanto, no romance, essa condição ressurge como um reflexo teatralizado, cheio de ironias e questionamentos acerca da condição do sobrevivente e de sua relação com a monstruosidade presente na Shoah.

Para além da condição de louco, é na sua caracterização como palhaço que o protagonista do romance surge no relato. Adam Stein, tanto no livro de Kaniuk, quanto em sua adaptação para o cinema, em *Adam renascido*, do diretor Paul Schrader, com Jeff Goldblum, transita pelos acontecimentos, incorporando paradoxos, em seu passado glorioso em Berlim, como um cão em Auchhausen ou um louco no Instituto de Terapia e Repouso em Israel. As características contrastantes inerentes a esse personagem expõem a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais (BURNIER, 2001, p. 206). É a combinação de aspectos cômicos com trágicos que acentuam essa percepção de emoções contrapostas, peculiares ao palhaço, que faz tudo seriamente, mas, ainda assim, promove o riso (BURNIER, 2001. p. 206).

No romance, essa condição de insubordinação do palhaço, considerado, tradicionalmente, um agente da desordem, demonstra-se eficaz quando “tratamentos” surgidos na relação de Adam com outra personagem também animalizada, o menino Uriel Block, resultam na aparente cura de ambos, quando a incomunicabilidade do seu estado animal é vencida. Ao se valer de instrumentos como o xilofone e a máquina de escrever, o palhaço subverte a ordem da insanidade de Uriel, porque, ao manuseá-los, este se reumaniza, resgatando seu estado de menino-cão.

Kaniuk, por meio dessa narrativa, discute a condição do sobrevivente, questionando se seria possível a cura do trauma e o fim de suas consequências. Assim, Adam Stein é consciente de que sua condição não pode ser alterada, colocando em xeque a sua cura tão celebrada. Na carta que conclui o romance, Stein deseja que os “cães”, logo, os sobreviventes, interajam-se. Ele conclui que aqueles que foram marcados pela Shoah assim o

permanecerão, porém que possam se comunicar, interagir, ou seja, buscar o alívio para seus traumas no que se pode resgatar de humano no pós-Shoah.

Adam Stein é tocado pela loucura por conta dos traumas deixados por sua experiência desumanizante, uma espécie de experimento canino supervisionado por *Kommandant* Klein, chefe do campo onde foi preso. Nos episódios dessa história, que beiram o fantástico, Adam interage com os demais insanos, compartilhando traumas e memórias de um passado comum sob a Shoah, mas é na relação com outro interno animalizado, o menino-cão Uriel, que Adam consegue lidar com o passado traumático. No romance, esse sobrevivente reinterpreta traumas dessa experiência com o que resta da animalidade, nos papéis de palhaço e de cão, em um testemunho literário pujante e atual.

Em *Animalização e trauma em Maus, de Art Spiegelman*, trata como essa história é elaborada a partir dos relatos de testemunho de Vladek Spiegelman, pai do autor, sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz. O relato biográfico é estendido ao filho, Artie, que está presente, ficcionalizado. Como um sobrevivente de segunda geração, ele está também sobrecarregado com as consequências da Shoah. *Maus* reúne muitas histórias, os vários relatos do pai, de pessoas próximas, do autor como personagem, enquanto ficam espectrais as memórias da mãe, Anja Spiegelman, que se suicida e seus registros destruídos pelo pai. Spiegelman se vale dos múltiplos recursos narrativos dos quadrinhos para reelaborar ficcionalmente, em primeiro plano, o testemunho de seu pai, Vladek, construindo as personagens de sua história com características animais. Em segundo plano, sua condição de filho de sobreviventes e, ainda, num terceiro plano, as memórias, lembranças e esquecimentos, da mãe.

Segundo Berta Waldman, como visto anteriormente, Spiegelman desconstrói os estereótipos desumanizantes nazistas ao atribuir “[...] múltiplas qualidades aos ratos: são bons, solidários, ranzinzas, obsessivos, enfim, apresentam qualidades e defeitos, como qualquer ser humano” (WALDMAN, 2009). Ele reumaniza as vítimas ao retratá-los como animais dotados das mesmas características que nos definem como humanos. Ao se comparar com as representações em filmes de propaganda nazista, nos quais os judeus seriam a causa de pragas por ratos que invadem, contaminam e destroem tudo, em *Maus* as posições estão invertidas, e os ratos são as vítimas, sofrem, são vulneráveis (WALDMAN, 2009, p. 318).

Com a publicação de *Maus* e sua repercussão, o formato e a denominação *graphic novel* se popularizou e passou a denominar uma crescente produção que tomou um espaço considerável no meio editorial. Em *Quadrinhos e arte sequencial*, Will Eisner afirma que o romance gráfico se distingue das tirinhas de jornais, não apenas pelo seu formato e publicação

em capa dura, mas pela escolha de temáticas relevantes e pelo predomínio de um público adulto com exigência de elaboração e complexidade (EISNER, 1989, p.138). A Shoah surge nas histórias em quadrinhos comerciais como tema a partir dos anos 1950, nos Estados Unidos, quando tiveram um significativo papel ao chamar atenção de muitos adolescentes norte-americanos, um público em formação (MEDOFF, 2018).

Muitos romances gráficos se sucederam a *Maus*, sem a mesma repercussão midiática, porém com o mesmo intuito pedagógico sobre a Shoah e, principalmente, pelo testemunho, constituindo-se como um espaço para a memória e história das vítimas e dos sobreviventes, que alcança uma grande variedade de público, de crianças a adultos. Porém, duas outras produções anteriores a *Maus* se valeram do mesmo recurso para narrar histórias relacionadas à Shoah e à Segunda Guerra Mundial: o livreto *Mickey au Camp de Gurs*, de Horst Rosenthal (1942), e *La bête est morte!*, de François Calvo e Victor Dancette (1995).

O liame entre Rosenthal, Calvo e Dancette e Spiegelman, que se valem de imagens animalizantes, está na denúncia da capacidade de desenhar e construir suas personagens baseando-se na condição degradante do homem na Shoah, inferiorizado, desumanizado, enfim, um animal. No entanto, em *Maus*, Spiegelman leva sua técnica a outro patamar, quando envolve os elementos da autobiografia à metalinguagem, aproximando o leitor de uma realidade palpável, e subverte os estereótipos racistas, reumanizando suas personagens, mesmo com feições animais.

Baseado em antigos estereótipos raciais desumanizantes para elaborar a abordagem gráfica de sua história, Spiegelman ainda se valeu da popular metáfora do gato *versus* rato para elaborar a sobrevivência de sua família (SPIEGELMAN, 2011, p. 112). *Maus*, assim, pode ser vista como uma múltipla representação da animalização do homem, desde o seu característico antropozoomorfismo das personagens, a linguagem racista dos nazistas subvertida ironicamente, a capa e aos títulos dos capítulos, a animalização se apresenta como uma referência constante, uma lembrança insistente do que aconteceu. Ainda que em alguns momentos a dicotomia humano/animal seja questionada, o autor procura manter a animalidade das personagens de forma assimilável ao leitor, tanto que é possível romper essa barreira do disfarce, da dissimulação, e observar o que há de mais humano nas personagens.

É justamente esse lado humano das personagens, animalizadas na Shoah, é retomado em muitos momentos em *Maus*, como nas fotografias que compõem a história. Em meio à transformação das personagens em homem com cabeças de animais, as imagens do acervo pessoal da família Spiegelman teriam o condão de realizar outra transformação,

inversa, sua reumanização. Os retratados dispõem de olhares firmes, com rostos sérios e estão em poses ensaiadas para uma boa impressão. São imagens produzidas com a intenção da memória, da recordação. Enquanto parte material da memória, essas fotografias, além de todas as interações mencionadas, tornam a experiência da Shoah contida em *Maus* não meramente um evento histórico, com figuras de um passado desconhecido, mas o testemunho do trauma de toda uma família.

Maus possui ainda outro traço característico da experiência na Shoah, a tematização das dificuldades de comunicação ou a incomunicação, que se aproxima da obra de Primo Levi. Nesses testemunhos, tanto no de Levi, e no de Kaniuk, quanto no de Spiegelman, atesta-se a condição reumanizada dos sobreviventes, que vencem a mudez, o silenciamento e outras tantas barreiras, a fim de resgatar sua memória da Shoah e, de forma vicária, a memória daqueles que lá pereceram e ficaram eternamente silenciados.

Ao fim desse percurso, espera-se que esta tese ofereça uma reflexão crítica sobre a animalização do homem na literatura de testemunho, partindo dos elementos característicos dessa experiência na Shoah. Os elementos narrativos dos relatos de Primo Levi, nos quais retrata a condição animalizada dos homens na Shoah, também estão presentes no romance de Yoram Kaniuk e na *graphic novel* de Art Spiegelman. Esses elementos podem ser compreendidos como uma estratégia narrativa entre as várias que compõem a literatura de testemunho.

Na literatura da Shoah, a imagem das personagens animalizadas retorna no texto como metáfora, alegoria, representação, em especial, como denúncia da degradação que é subvertida no texto por intermédio da ironia, do humor, deixando de ser um registro do fator negativo de deterioração do subjugado para se constituir como um libelo, com a força de seu testemunho. Essa animalização retratada no testemunho do sobrevivente e da ficção é caracterizada pela profundidade das agressões, ao mesmo tempo em que denuncia a atrocidade dos crimes, busca uma dicção possível da representação da da Shoah, e se constitui como uma estética da animalização do homem.

Ao fim desta pesquisa, depois das leituras, análises e reflexões críticas, a imagem dos vaga-lumes que pontuam a escuridão das noites, como queria Didi-Huberman (2011), pode ser aproximada a uma questão importante para nossos dias: o que resta de Auschwitz, ou o que resta da Animalização? No início, quando foram observados que o tema da degradação passava pela representação da animalização do humano, antes, durante e após a Shoah, aventou-se a hipótese de que essa animalização, ou bestialização, ocorria de forma programática, ancorando-se em postulados pseudocientíficos, raciais, biológicos, culturais, no

período da Segunda Guerra. Contemporaneamente, observamos, perplexos, que a banalização desse tipo de degradação, de forma subliminar ou afrontosa e explícita, ainda ocupa as páginas dos livros, a imprensa, a literatura, o cinema, todas as artes, produzindo e reproduzindo discursos de ódio e de intolerância.

Em face dessa condição, as obras de Primo Levi, Yoram Kaniuk e Art Spiegelman, como na metáfora de Didi-Huberman, iluminam nossa condição humana, promovendo uma série de reflexões sobre a coexistência. Esses autores que elaboram e reelaboram o mal, o trauma e o sofrimento acabam por transmutar a experiência da degradação humana em uma oportunidade reflexiva, restando da animalização, o testemunho e a humanização do leitor, retirando-nos do nosso passado selvagem para um presente humano.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADAM RESURRECTED. Adam Renascido (Brasil). Direção de Paul Schrader. Produção de Ehud Bleiberg e Werner Wirsing, Roteiro: Noah Stollman. EUA/Alemanha: Bleiberg Entertainment; 3L Filmproduktion, 2008.
- ADAMS, Jenni. *Magic Realism in Holocaust Literature – Troping the Traumatic Real*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- ADAMS, Neal; MEDOFF, Rafael; YOE, Craig. *We Spoke Out: Comic Books and the Holocaust*. Clizia Gussoni (org.). San Diego: IDW Publishing, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer I, o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- AMANCIO, Moacir. *Dois palhaços e uma alcachofra: uma leitura do romance A ressurreição de Adam Stein, de Yoram Kaniuk*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. São Paulo: EdUSP, 1996.
- AMERY, Jean. *At the Mind's Limits. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*. Tradução de Sidney Rosenfeld and Stella P. Rosenfeld. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- AMSALLEM, Daniela. Le symbolisme du chien: Primo Levi et la littérature juive après la Shoah. *Chroniques Italiennes*, n. 33-34, p. 27-44, 1993.
- ARAD, Yitzhak; GUTMAN, Israel; MARGALLOT, Abraham. *El Holocausto en documentos*. Tradução de Gladys Pimenta. Jerusalém: Yad Vashem, 1996.
- ARAN, Márcia; PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade. *Revista de Saúde Pública*, São Paulo, v. 41, n. 5, p. 849-857, out. 2007.
- ARENDDT, Hanna. *As origens do totalitarismo*. Totalitarismo, o paradoxismo do poder, uma análise dialética. Tradução de Marcos Margulies. Rio de Janeiro: Documentário, 1979.
- ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ARISTOTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. Tradução de Gerd Bornheim e Leonel Vallandro. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARLUKE, Arnold. *Regarding Animals*. Philadelphia: Temple University Press, 1996.

ARQUIVO MAARAVI - Revista de Estudos Judaicos da UFMG, v. 16, n. 30, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi>. Acesso em 30 nov. 2022.

AUSTER, Paul. *Timbuktu*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BACH, Raymond. André Schwarz-Bart's *Le Dernier Des Justes*: A Dangerous Text? *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, n. 50, v. 3, 1996, 164-176.

BARATAY, Eric. *Zoo: a History of Zoological Gardens in the West*. Tradução de Oliver Welsh. London: Reaktion Books Ltd., 2004.

BARRAL, Gislene. Vozes da loucura, ecos na literatura. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 12, p. 13-38, mar/abr 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASKIND, Samantha; OMER-SHERMAN, Ranen. *The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches*. London: Rutgers University Press, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

BEAUVOIR, Simone de. Preface. In: LANZMANN, Claude. *Shoah, an Oral History of the Holocaust: The Complete Text of the Film*. Tradução de A. Whitelaw and W. Byron. New York: Pantheon Books, 1985.

BELPOLITI, Marco (Org). Primo Levi. *Riga*, n.13. Milano: Marcos y Marcos, 1991.

BELPOLITI, Marco. Animais e fantasmas. In: LEVI, Primo. *O último Natal de guerra*. Tradução de Maria do Rosário da Costa Aguiar Toschi. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.

BELPOLITI, Marco. *Primo Levi di fronte e di profilo*. Milano: Ugo Guanda, 2015.

BENVEGNÙ, Damiano. *Animals and Animality in Primo Levi's Work*. London: Palgrave Macmillan, 2018.

BERGER, John. *Por que olhar para os animais?*. Tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Fósforo, 2021.

BERNARDINO, André; PIERIN, Gabriel Davi. *Uma estrela na escuridão*. Nova Iguaçu: Jupati Books, 2017.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Shedd*: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Edições Vida Nova, 1997.

BINES, Rosana Kohl; LESSA, Renato (org.). *Mundos de Primo Levi*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Numa, 2022.

BLACK, Edwin. *IBM and the Holocaust - the Strategic Alliance Between Nazi Germany and America's Most Powerful Corporation*. New York: Crown, 2001.

BLAS, Javier. Desastres de la guerra. Site da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Disponível em: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/desastres-de-la-guerra>. Acesso em: 27 nov. 2019.

BLICH, Ben Baruch. The Holocaust in Comics. *Bezalel Journal of Visual and Material Culture*, Jerusalem: Bezalel Academy of Arts and Design, v. 15, jan. 2010.

BLINKSTEIN, Izidoro. Primo Levi: a semiótica do aniquilamento em Auschwitz. *Revista Italianística*, v. 4, n. 4, p. 139-147, 1996a.

BLINKSTEIN, Izidoro. Anti-semitismo, fascismo e Holocausto: análises semiológicas do campo de concentração de Dachau In: NOVINSKY, Anita Waingort; KUPERMAN, Diane (org.). *Ibéria judaica: roteiros da memória*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, São Paulo: EDUSP, 1996b.

BLOOM, Harold; HOBBY, Blake (org.). *Dark Humor*. New York: Infobase Publishing, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1999.

BRODWIN, Stanley. History and Martyrological Tragedy: The Jewish Experience in Sholem Asch and André Schwarz-Bart. *Twentieth Century Literature*, v. 40, n. 1, New York: Hofstra University, 1994.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê, 2001.

BROWN, Adam. *Judging "Privileged" Jews – Holocaust Ethics, Representation, and the "Grey Zone"*. New York: Berghahn, 2013.

BRUNEL, Pierre. *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Tradução de Wendy Allatson, Judith Hayward, Trista Selous. New York: Routledge, 2017.

BULLOCK, Alan. *Hitler – a Study in Tyranny*. New York: Harper Torchbooks, 1991.

BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CALVO, Edmond François ; DANCETTE, Victor ; ZIMMERMANN, Jacques. *La Bête est morte: la guerre mondiale chez les animaux*. Paris: Gallimard, 1995.

CAMON, Ferdinando. *Conversazione con Primo Levi*. Parma: Ugo Guanda, 1997.

CANNON, JoAnn. Storytelling and the Picaresque in Levi's "La tregua." *Modern Language Studies*, v. 31, n. 2 (Autumn, 2001).

CAROSELLI, Susanna Bede. Illuminating Difference: Christian Images of Jews in Medieval English Manuscripts. In: KRUMMEL, Miriamne Ara; PUGH, Tison (org.). *Jews in Medieval England - Teaching Representations of the Other*. London: Palgrave Macmillan, 2017.

CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Jupiter, 1982.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2018.

CIRNE, Moacy. *A linguagem dos quadrinhos, o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Souza*. Petrópolis: Vozes, 1975.

COELHO, Plínio Augusto (org.). *Goya, Os desastres da guerra*. São Paulo: Expressão e arte editora, 2003.

COHEN, Jeffrey Jerome (org.). *Monster Theory, Reading Culture*. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

COMMELIN, Pierre. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, [19-].

CROCI, Pascal. *Auschwitz*. Paris: Atmospheres, 2000.

CRONIN, Gloria L.; BERGER, Alan L. *Encyclopedia of Jewish-American Literature*. New York: Facts on File, 2009.

CUPERSCHMID, Ethel Mizrahy. *Muito além das cinzas: narrativas de Auschwitz*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2011.

CURY, Maria Zilda Ferreira. O direito ao corpo nos romances de Bernardo Kucinski e Julián Fuks. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte*, v. 15, n. 28, p. 84-98, 2021.

DALAL, Farhad. Racism: Processes of Detachment, Dehumanization, and Hatred. *Psychoanalytic Quarterly*, v. 75, p. 131-161, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. V. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 54, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka, para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DENNIS, Geoffrey W. *The Encyclopedia of Jewish Myth, Magic and Mysticism*. 2ª ed. Woodbury: Llewellyn Publications, 2016.

DER EWIGE JUDE. Direção de Fritz Hippler. Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungs-GmbH. Berlim: Terra Film, 1940.

DER UNTERGANG (A QUEDA). Direção de Oliver Hirschbiegel. Produção de Bernd Eichinger. Alemanha, Itália, Áustria: Constantin Film, 2004.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIAS, Maurício Santana. Primo Levi e o zoológico humano. In: LEVI, Primo. *71 contos*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 9-20.

DICIONÁRIO Houaiss. Rio de Janeiro: UOL, 2001. Disponível em: <http://www.houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 7 fev. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIGITALES Wörterbuch der deutschen Sprache - DWDS. Berlin, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Disponível em: <https://www.dwds.de/>. Acesso em: 19 mar. 2021.

DIZIONARIO di Italiano il Sabatini Coletti. Milano: Corriere della Sera, 2020. Disponível em: <https://dizionari.corriere.it/>. Acesso em: 7 fev. 2021.

DRUMBL, Mark A. The Kapo on film: tragic perpetrators and imperfect victims. *Griffith Journal of Law and Human Dignity*, v. 6, n. 1, p. 229-271, 2018.

DUARTE, Lelia Pereira (org.). Ironia e humor na literatura. *Cadernos de Pesquisa*, n. 15, NAPq/FALE/UFMG, Belo Horizonte, fev./1994.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EISNER, Will. *Um contrato com Deus*. Tradução de Jotapê Martins e Helcio de Carvalho. São Paulo: Brasiliense, 1988.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

EISNER, Will. *A Contract with God and Other Tenement Stories*. New York: DC Comics, 2000.

EISNER, Will. *A força da vida*. Tradução de Marquito Maia. São Paulo: Devir, 2007.

ENCYCLOPAEDIA JUDAICA. Fred Skolnik (org.). Farmington Hills: Thomson Gale; Detroit: Macmillan Reference, 2007.

ESOPO. *Fábulas*. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

ESPÓSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Tradução de Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

FELMAN, Shoshana. *Writing and Madness: Literature, Philosophy, Psychoanalysis*. Palo Alto: Stanford University Press, 2003.

FELMAN, Shoshana. À l'âge du témoignage: *Shoah* de Claude Lanzmann. In: DEGUY, Michel (org.). *Au sujet de Shoah – le filme de Claude Lanzmann*. Paris: Belin, 2011.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992.

FERBER, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: University Press, 2007.

FERRARI, Silvia. *Oltre la crisi della memoria. Primo Levi: una storia intellettuale della testimonianza della Shoah*. Milano: Mimesis, 2021.

FISCHEL, Jack R. (org.). *Historical Dictionary of the Holocaust*. London: Rowman & Littlefield, 2020.

FOLMAN, Ari; POLONSKY, David. *O diário de Anne Frank em quadrinhos*. Tradução de Raquel Zampil. Rio de Janeiro: Record, 2017.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Language, Madness, and Desire*. Tradução de Robert Bononno. Minneapolis: University Press, 2015.

FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Otto H. Frank e Mirjam Pressler (org.). Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FRANK, Anne; SPINELLI, Mirella. *O diário de Anne Frank em quadrinhos*. São Paulo: Nemo, 2017.

FRAYZE-PEREIRA, João. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FRIEDLÄNDER, Saul (org.). *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. London: Harvard University Press, 1992.

FRIEDLÄNDER, Saul. *A Alemanha Nazista e os judeus*, v. 1: os anos da perseguição 1933-1939. Tradução de Fany Kon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FRYDMAN, Janson. Kafka, the Caribbean, and the Holocaust. *Interventions, International Journal of Postcolonial Studies*, v. 21, n. 8, p. 1087-1106, 2019.

FURTADO, Rafael Nogueira; CAMILO, Juliana Aparecida de Oliveira. O conceito de biopoder no pensamento de Michel Foucault. *Revista Subjetividades*, Fortaleza, v. 16, n. 3, p. 34-44, dez. 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.

GOLAN, Yvonne Kozlovsky. The 'Gray zone' in Cinema: Representations of the Kapo in Israeli Cinema. *The Journal of Holocaust Research*, v. 34, n. 1, p. 49-68, 2020.

GOLDENBERG, Jamie et al. Of Mice and Men, and Objectified Women: A Terror Management Account of Infrahumanization. *Group Processes & Intergroup Relations*, v. 12, n. 6, p. 763-776, 2009.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. *A história da arte*. 16.ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GORDON, Robert S. C. (org.). *The Cambridge Companion to Primo Levi*. Cambridge: University Press, 2007.

GORENBERG, Gershom. A Jew of No Religion. *The American Prospect, Books, Arts and Culture*, Oct./2011.

GROSSMAN, David. *Alguém para correr comigo*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GROSSMAN, David. *Ver: amor*. Tradução de Nancy Rozenchan. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUBERN, Román. *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Ediciones Península, 1974.

GUIEU, Jean-Max. La bête est morte: a World War Two Zoo. *Contemporary French Civilization*, v. 31, n. 2, p. 83-202, 2007.

GUINSBURG, Jacó. O Purim e o teatro judeu. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 7, n. 1, p. 1-6, 30 abr. 2010.

GUTMAN, Israel. *Holocausto y memoria*. Tradução de Ethel Katz Barilka. Jerusalém: Yad Vashem, Centro Zalman Shazar de Historia Judía, 2003.

HABIBI, Emil; KANIUK, Yoram. *A terra das suas promessas*. Tradução de Mustafa Yazbek, Safa Alferd Abu Chahla Jubran e Nancy Rozenchan. Imago: Rio de Janeiro, 1997.

HARRAN, Marilyn (org.). *Crónica del Holocausto*. Tradução de María Herranz Agulleiro. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2002.

HARROWITZ, Nancy. *Primo Levi and the Identity of a Survivor*. Toronto: University Press, 2016.

HASLAM, Nick. Dehumanization: An Integrative Review. *Personality and Social Psychology Review*, v. 10, n. 3, p. 252-264, 2006.

HASLAM, Nick; LOUGHNAN, Steve; SUN, Pamela. Beastly: What Makes Animal Metaphors Offensive? *Journal of Language and Social Psychology*, v. 30, n. 3, p. 311-325, 2011.

HEUVEL, Eric. *Segredo de família*. Tradução Érico Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HEUVEL, Eric; VAN DER ROL, Ruud; SCHIPPERS, Lies. *A busca*. Tradução de Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HIRSCH, Marianne; KACANDES, Irene (org.). *Teaching the Representation of the Holocaust*. New York: Modern Language Association of America, 2004.

HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory – Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

HOLTZ, Peter; WAGNER, Wolfgang. Dehumanization, Infrahumanization, and Naturalization. *The Encyclopedia of Peace Psychology*. New York: Blackwell, 2012.

IGEL, Regina. *Imigrantes judeus / Escritores brasileiros: o componente judaico na Literatura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

INGOLD, Tim (org.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, 1994.

ISRAELI Graphic Novelist Rutu Modan Draws On Her Family's Secret History. Forward, 18 jul. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3WJlvWs>. Acesso em: 10 dez. 2021.

JAHODA, Gustav. *Images of Savages. Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture*. London: Routledge, 1999.

JANSEN, José. *A máscara, no culto, no teatro e na tradição*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1952.

JOHNSON, Paul. *História dos judeus*. Tradução de Henrique Mesquita e Jacob Volfzon Filho. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

JOSEPH, Jane; RUDOLF, Anthony. Illustrating Primo Levi: Jane Joseph and Anthony Rudolf in Conversation. In: VUOHELAINEN, Minna; CHAPMAN, Arthur (org.). *Interpreting Primo Levi: Interdisciplinary Perspectives*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

JUSTIÇA alemã decide que arte antissemita pode permanecer em igreja. *Deutsche Welle*, Berlin, 04 fev. 2020. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3XGQG>. Acesso em: 03 mai. 2021.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

KANIUK, Yoram. *A ressurreição de Adam Stein*. Tradução do inglês: Luiz Horário da Mata. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

KANIUK, Yoram. *Exodus, a Odisséia de um comandante*. Tradução de Nancy Rozenchan. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

KANIUK, Yoram. *Adam filho de cão*. Tradução de Nancy Rozenchan. São Paulo: Globo, 2003.

KANIUK, Yoram. *The Last Jew*. Tradução de Barbara Harshav. New York: Grove Press, 2006.

KAPLAN, Arie. *From Krakow to Krypton: Jews and Comic Books*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 2008.

KA-TZETNIK 135.633. *Atrocidade*. Tradução de Eduardo de Almeida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

KAUFMAN, Francine. *Pour relire Le dernier des Justes* (Réflexions sur la Shoah). Paris: Maridiens Klincksieck, 1986.

KAUFMANN, Paulus; KUCH, Hannes; NEUHÄUSER, Christian; WEBSTER, Elaine (org.). *Humiliation, Degradation, Dehumanization - Human Dignity Violated*. New York: Springer, 2011.

KAUFMANN, Thomas. *Luther's Jews, a Journey into Anti-Semitism*. Tradução de Lesley Sharpe e Jeremy Noakes. Oxford: University Press, 2017.

KELMAN, Herbert C. Violence without Moral Restraint: Reflections on the Dehumanization of Victims and Victimizers. *Journal of Social Issues*, v. 29, n. 4, p. 25-61, 1973.

KERMAN, Judith B. The Clown as Social Healer: A Study of the Clown Ministry Movement. *Journal of American Culture*, v. 15, n. 3, p. 9-16, Fall 1992.

KERMAN, Judith. Uses of the Fantastic in Literature of the Holocaust, *Journal of the Fantastic in the Arts*, v. 5, n. 2 (18), Special Issue on The Holocaust, p. 14-31, 1993.

KERTESZ, Imre. *Sem destino*. Tradução de Ernesto Rodrigues. Barcarena: 2003.

KIPLING, Rudyard. *Os livros da selva*, contos de Mowgli e outras histórias. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Tradução de Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Stanford: Standord University Press, 1999.

KLEIST, Reinhard. *O boxeador: a história de Hertzko Haft*. Tradução de Augusto Paim. Porto Alegre: 8Inverso, 2013.

KLEMPERER, Victor. *LTI, a Linguagem do Terceiro Reich*. Tradução de Míriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KOSINSKI, Jerzy. *O pássaro pintado*. Tradução de Christiano Oiticica e Marina Colassanti. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor: a Practical Introduction*. Oxford: University Press, 2010.

KRAUSS, Martin. Boxe no campo de concentração: um panorama. In: KLEIST, Reinhard. *O boxeador: a história de Hertzko Haft*. Tradução de Augusto Paim. Porto Alegre: 8Inverso, 2013.

KRAUSS, Nicole. Born Again. *The New Yorker*, Page-Turner, 12 jun. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3FZHtOu>. Acesso em: 19 ago. 2022.

KRAVITZ, Asher. *The Jewish dog*. Tradução de Michal Kessler. New York: Penlight, 2015.

KRONFELDNER, Maria (org.). *The Routledge Handbook of Dehumanization*. London: Routledge, 2021.

KUNZRU, Hari; HARAWAY, Donna; SILVA, Tomaz Tadeu da. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas de La Fontaine*. Tradução de Bocage, Filinto Elísio, Curvo Semedo et. al. Gravuras J. I. Grandville. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

LA VITA È BELLA. Direção de Roberto Benigni. Produção de Gianluigi Braschi e Elda Ferri. Itália: Melampo Cinematografica, 1997.

LACAPRA, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca, NY; London: Cornell University Press, 1998.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.

LANG, Berel. *Primo Levi, The Matter of a Life*. New Haven: Yale University Press, 2013.

LANGER, Lawrence L. *Holocaust Testimonies: the Ruins of Memory*. New Haven; London: Yale University Press, 1991.

LANGER, Lawrence. *Admitting the Holocaust Collected Essays*. New York: Oxford University Press, 1995.

LAQUEUR, Walter. *The Changing Face of Antisemitism. From Ancient Times to the Present Day*. New York: Oxford University Press, 2006.

LEITH, Sam. Graphic Artist Art Spiegelman on Maus, Politics and 'Drawing Badly'. *The Guardian*, 17 Out 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3juf2At>. Acesso em: 21 nov. 2021.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *La ricerca delle radici*. Antologia personale. Torino: Einaudi, 1981.

LEVI, Primo. *Racconti e saggi*. Torino: La Stampa, 1986.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *A tabela periódica*. Tradução de Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 1994.

LEVI, Primo. *Conversazioni e interviste*. Marco Belpoliti (org.). Torino: Einaudi, 1997.

LEVI, Primo. *Se não agora, quando?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEVI, Primo. *O último Natal de guerra.* Tradução de Maria do Rosário da Costa Aguiar Toschi. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes.* Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

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

LEVI, Primo. *A chave estrela.* Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEVI, Primo. *A trégua.* Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LEVI, Primo. *Se questo è un uomo.* Alberto Cavaglion (org.). Torino: Einaudi, 2012.

LEVI, Primo. *The Complete Works of Primo Levi.* Tradução e organização de Ann Godstein. New York: Liveright, 2015.

LEVI, Primo. *A assimetria e a vida: artigos e ensaios 1955-1987.* Marco Belponti (org.). Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Editora Unesp, 2016a.

LEVI, Primo. *Ofício alheio: com ensaio de Ítalo Calvino.* Tradução de Silvia Massimini Felix. São Paulo: Editora Unesp, 2016b.

LEVI, Primo. *Opere complete.* Marco Belpoliti (org.). Torino: Einaudi, 2018.

LEVI, Primo. *Mil sóis: poemas escolhidos.* Tradução e organização de Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2019.

LEVI, Primo; REGGE, Tulio. *Dialogo.* Milano: Piccoli Saggi, 1994.

LEVI, Primo, DE BENEDETTI, Leonardo. *Assim foi Auschwitz: testemunhos.* Fábio Levi e Domenico Scarpa (org.). Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEVY, Richard (org.). *Antisemitism, A Historical Encyclopedia of Prejudice and Persecution.* Santa Barbara: ABC-Clio, 2005.

LEVY, Sofia Débora. Eichmann aos olhos de Arendt: distanciamento e divagações historiográficas. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, v. 13, n. 25, p. 159-174, 2019.

LEYENS, Jacques-Philippe. Retrospective and Prospective Thoughts About Infrhumanization. *Group Processes & Intergroup Relations*, v. 12, n. 6, p. 807–817, 2009.

LISTA de Schindler, A. Direção de Steven Spielberg. Universal City: Amblin Entertainment, 1993.

LONDON, Jack. *Caninos brancos*. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.

LONDON, Jack. *O chamado da floresta*. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Tradução de Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Porto: Publicações Escorpião, 1989.

LYONS, Martin. *The Typewriter Century, A Cultural History of Writing Practices*. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

MACÊDO, Lucíola Freitas de. *Primo Levi: a escrita do trauma*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

MACHADO, Rodrigo Vasconcelos. Arquivos de guerras: 1948, de Yoram Kaniuk. Uma ficção fundacional do Estado de Israel. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 131–144, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3vmLZl3>. Acesso em: 19 ago. 2022.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleção, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MACIEL, Maria Esther. Ficções caninas em Clarice Lispector e Machado de Assis. *Journal of Lusophone Studies*, v. 2, n. 2, 2017.

MACIERA, Aislan Camargo; DIAS, Maurício Santana. A experiência, a memória e a necessidade de narrar. *Revista Cult*, n. 247, 02 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3hZg9I6>. Acesso em: 08 dez. 2021.

MACIERA, Aislan Camargo; WATAGHIN, Lucia. Da Europa à América: os itinerários das primeiras obras de Primo Levi publicadas no Brasil. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 41, p. 98-111, 2020.

MACIERA, Aislan Camargo; MASSI, Luciana (org.). *Caleidoscópio Primo Levi*. Campinas: Editora da Unicamp, 2021.

MAIA, Claudia. De átomos e memórias: *Il sistema periodico*, de Primo Levi. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 27-39, jun. 2017. ISSN 1982-3053. Disponível em: <https://bit.ly/3Voq5bK>. Acesso em: 05 mar. 2021.

MANDEL, Rachel Elizabeth. *From Maus to Magneto: Exploring Holocaust Representation in Comic Books and Graphic Novels*. Syracuse University Honors Program Capstone Projects, 2015.

MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MANN, Thomas. *Homem e cão*. Tradução de João Gaspar Simões. Lisboa: Inquérito, 1919.

MARA, Wil. *Kristallnacht: Nazi Persecution of the Jews in Europe*. New York: Marshall Cavendish, 2009.

MARTINES GUTIERREZ, Rocio. *Animalizar y mecanizar: dos formas de deshumanización*. Granada: Universidad de Granada, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10481/29822>. Acesso em: 21 jan. 2021.

MASTRAGOSTINO, Matteo; RANGHIASCI, Alessandro. *Primo Levi*. Tradução de Marie Giudicelli. Paris: Steinkis, 2017.

'MAUS', premiada HQ sobre o Holocausto, é retirada do currículo de escolas nos EUA. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28.jan.2022. Ilustrada, Livros. Disponível em: <https://bit.ly/3I2uv58>. Acesso em: 17 ago. 2022.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MCHUGH, Susan. *Dog*. Londres: Reaktion Books, 2004.

MENEZES, Filipe Amaral Rocha de. *Animais biográficos: um estudo de Poliedro, de Murilo Mendes*. Belo Horizonte: Caravana Grupo Editorial, 2021.

MENGALDO, Pier Vincenzo. *Per Primo Levi*. Torino: Einaudi, 2019.

MERCIER, Jean-Pierre Mercier. La Bête est morte! de Calvo. *Genesis*, v. 43, 2016.

MICHAEL, Robert. *A History of Catholic Antisemitism - The Dark Side of the Church*. London: Palgrave Macmillan, 2008.

MIGUEL, Alcebíades Diniz. Um bestiário universal: ironia e pessimismo na ficção de Primo Levi. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 3, n. 4, p. 4-11, 2009.

MIKLÓSI, Ádám. *The Dog - a Natural History*. Brighton: Ivy Press, 2018.

MIRON, Dan. *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*. Stanford: Stanford University Press, 2010.

MODAN, Rutu. *A propriedade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla e Jéssica Cohen. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

NASCIMENTO, Daniel Arruda. Animalização, despolitização e biopolítica sob a influência dos argumentos de Giorgio Agamben. *Cadernos de Ética de Filosofia Política*, n. 23., p. 20-36, 2013.

NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

NASCIMENTO, Lyslei. *Despertar para a noite e outros ensaios sobre a Shoah*. Belo Horizonte: Quixote +DO, 2018.

NASCIMENTO, Lyslei; JEHA, Júlio. *Estudos judaicos: Shoá, o mal e o crime*. São Paulo: Humanitas, 2012.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NEZRI-DUFOUR, Sophie. Le bestiaire poétique de Primo Levi. *Italies: Littérature, Civilisation, Sociétés*, v. 10, n. 1, 2016.

NOGUEIRA, Roberto Círio. Primo Levi, um narrador do inenarrável. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 86-92, out. 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1801/1873>. Acesso em: 05 mar. 2021.

NOVAES, Adauto (org.). *A condição humana, as aventuras do homem tempos de mutações*. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: SESCSP, 2009.

NYISZLI, Miklos. *Médico em Auschwitz*. Tradução de Tibère Kremer e Valentina Leite Bastos. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1980.

O HOLOCAUSTO e o mundo dos quadrinhos, gibis e nazistas. *El País*, Ideas, 30 de março de 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3WRBBIW>. Acesso em: 16 dez 2021.

OLIVEIRA, Jelson (org.). *Filosofia animal: humano, animal, animalidade*. Curitiba: PUCPRESS, 2016.

OLIVEIRA, Marly Amarilha de. Quatro variações sobre o tema do duplo: Poe, Stevenson, Conrad e Rubião. *Travessia*, v. 5, n. 12, p. 184-195, 1986.

O'NEILL, Patrick. On Dark Humor in Literature. In: BLOOM, Harold; HOBBY, Blake (org.). *Dark Humor*. New York: Infobase Publishing, 2010.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

PAK, Greg; GIANDOMENICO, Carmine Di. *Magneto: testamento*. Tradução de Fernando Bertacchini. Barueri: Panini Comics, 2009.

PATTERSON, Charles. *Eternal Treblinka. Our Treatment of Animals and the Holocaust*. New York: Lantern Books, 2002.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PETERSEN, Robert. *Comics, Manga, and Graphic Novels – A History of Graphic Narratives*. Santa Barbara: Praeger, 2010.

PHILLIPS, Adam. *Louco para ser normal*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

PLINY, the Elder. *The Elder Pliny on the Human Animal: Natural History, Book 7*. Tradução de Mary Beagon. London: Oxford University Press, 2005.

POE, Edgar Allan. *O corvo*. Tradução de Machado de Assis; Fernando Pessoa. São Paulo: Montecristo, 2012.

POLIAKOV, Léon. *O mito ariano: ensaio sobre as fontes do racismo e dos nacionalismos*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1974.

POLIAKOV, Léon. *De Cristo aos judeus da corte: história do anti-semitismo I*. Tradução de Jair Korn e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979.

POLIAKOV, Léon. *De Maomé aos marranos: história do anti-semitismo II*. Tradução de Ana Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1984.

POLIAKOV, Léon. *A Europa suicida: 1870-1933. História do anti-semitismo IV*. Tradução de J. Guinsburg e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985a.

POLIAKOV, Léon. *De Voltaire a Wagner: história do anti-semitismo III*. Tradução de Ana Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1985b.

POLIAKOV, Léon. *Do anti-sionismo ao anti-semitismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PORTO, Walter. Art Spiegelman, de 'Maus', diz que veto a livros é fase terminal dos Estados Unidos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16.jul.2022. Ilustrada, Livros, Entrevista de 2a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/07/art-spiegelman-de-maus-diz-que-veto-a-livros-e-fase-terminal-dos-estados-unidos.shtml>. Acesso em: 17 ago. 2022.

PRZYREMBEL, Alexandra. Transfixed by an Image: Ilse Koch, the “Kommandeuse of Buchenwald”. *German History*, n. 19, v. 3, p. 369-339, July 2001.

PUGH, Derek; HICKSON, David. *Os teóricos das organizações*. Tradução e organização de Suzana Braga Rodrigues. Rio de Janeiro: Qualitymark, 2004.

PUGLIESE, Stanislao (org.). *The Legacy of Primo Levi*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

- RABINOVITCH, Gérard. *Schoá: sepultos nas nuvens*. Tradução de Fany Kon e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. *As nazi-tatuagens: inscrições ou injúrias no corpo humano?* São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- RANK, Otto. *O duplo*. Tradução de Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2014.
- REES, Lawrence. *O holocausto: uma nova história*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Vestígio, 2018.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.
- RIGGS, Thomas (org.). *Reference Guide to Holocaust Literature*. Farmington Hills: St. James Press, 2002.
- ROSEMAN, Mark. *Os nazistas e a solução final: a conspiração de Wannsee: do assassinato em massa ao genocídio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- ROSEN, Philip; APFELBAUM, Nina (org.). *Bearing Witness – a Resource Guide to Literature, Poetry, Art, Music, and Videos by Holocaust Victims and Survivors*. Westport: Greenwood Press, 2002.
- ROSENTHAL, Horst. *Mickey au Camp de Gurs*. 1942.
- ROTH, Cecil. *A History of the Marranos*. Illinois: Varda Books, 2001.
- ROTH, John K. (org.). *Crónica del Holocausto*. Tradução de Maria Herranz Agulleiro. Editorial El Ateneo: Buenos Aires, 2001.
- ROTHFELS, Nigel. *Savages and Beasts, the Birth of the Modern Zoo*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.
- ROUSSET, David. *L'univers concentrationnaire*. Paris : Éditions de Minuit, 1965.
- ROUTH, Phillip. The Rise and Fall of Jerzy Kosinski. *Arts & Opinion*, v. 6, n. 6, 2007.
- ROVNER, Adam. Instituting the Holocaust: Comic Fiction and the Moral Career of the Survivor. *Jewish Culture and History*, n. 5, v. 2, p. 1-24, Mai/2012.
- ROWLAND, Antony. *Poetry as Testimony - Witnessing and Memory in Twentieth-century Poems*. New York: Routledge, 2014.
- RUBENSTEIN, Jeffrey. Purim, Liminality, and Communitas. *AJS Review*, v. 17, n. 2, p. 247-277, Autumn, 1992.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). *Matraga* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, dez. 2012.

SANTOS, Joel Rufino dos. *A escravidão no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 2013.

SARACENI, Mario. Seeing Beyond Language: When Words are not Alone. *Cauce Revista*, n. 24, 2001.

SAX, Boria. *Animals in the Third Reich*. Pittsburgh: Yogh & Thorn, 2017.

SCARPA, Domenico. Prefácio: Quem era Primo Levi. In: MACIEIRA, Aislan Camargo; MASSI, Luciana (org.). *Caleidoscópio Primo Levi: ensaios sobre um poliédrico quimiescritor*. Campinas: Editora da Unicamp, 2021.

SCHIFF, Hilda (org.). *Holocaust Poetry*. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

SCHOLEM, Gershom. “The Tradition of the Thirty-Six Hidden Just Men”, Tradução de M. A. Meyer, in *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality* (London: Allen & Unwin), p. 251-6, 1971.

SCHWARZ-BART, André. *O último dos justos*. Tradução de Maria Lúcia Autran Dourado. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

SCLIAR, Moacyr. *Enigmas da culpa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras*, Santa Maria, n. 16, p. 9-37, 1988. Disponível em: <https://bit.ly/3WuM6XP>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. *Literatura de testemunho - Dossiê. Revista Cult*, junho/1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista de Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 03 - 20, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3G7gS26>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SHOAH. Direção de Claude Lanzmann. Paris: New Yorker Films, 1985.

SILVA, Ricardo Augusto Garro. *A escrita como túmulo e memorial em Bernardo Kucinski*. Orientador: Lyslei Nascimento. 2020. 202 f. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2020.

SITTERT, Lance van; SWARD, Sandra (org.). *Canis Africanis – a Dog History of Southern Africa*. Leiden/Boston: Brill, 2007.

SKOLNIK, Fred (org.). *Encyclopaedia Judaica*. Detroit: Macmillian Reference, 2007.

SMITH, Philip. 'Un livre pour enfants': Mickey au Camp de Gurs as Picture Book. *Children's Literature*, v. 47, n. 1, 2019. p. 104-119.

SODI, Risa. *A Dante of Our Time: Primo Levi and Auschwitz*. New York: Peter Lang, 1990.

SODI, Risa; MARCUS, Millicent (org.). *New Reflections on Primo Levi – Before and After Auschwitz*. New York: Palgrave and Macmillan, 2011.

SORLIN, Pierre. *O anti-semitismo alemão*. Tradução de Francisco Saule Luza. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SOUZA, Alexandre Barbosa; LACERDA, Rodrigo. Apresentação: O mundo selvagem de Kipling. In: KIPLING, Rudyard. *Os livros da Selva*, contos de Mowgli e outras histórias. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

SPIEGELMAN, Art. *À sombra das torres ausentes*. Tradução de Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2004.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SPIEGELMAN, Art. *Breakdowns*. Tradução de Vanessa Bárbara. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2009.

SPIEGELMAN, Art. *Metamaus: a Look Inside a Modern Classic Maus*. London: Penguin, 2011.

SPIEGELMAN, Art. *Metamaus*. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2022.

SPINELLI, Mirella. *O diário de Anne Frank em quadrinhos*. São Paulo: Nemo, 2017.

STALLAERT, Christiane. *Ni una gota de sangre impura: La España inquisitorial y la Alemania nazi cara a cara*. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2006.

STAPLEDON, Olaf. *Sirius – a Fantasy of Love and Discord*. London: Martin Secker & Warburg, 1944.

STOKES, Geoffrey; FREMONT-SMITH, Eliot. Jerzy Kosinski's Tainted Words. *The Village Voice*, v. 27, n. 25, p. 41-42, 22 jun 1982.

STOW, Kenneth. *Jewish Dogs: An Image and Its Interpreters Continuity in the Catholic-Jewish Encounter*. Stanford: University Press, 2006.

STREB, Markus; FRAHM, Ole. No One Wants to Draw the 'Muselmann'? Visual Representations of the 'Muselmann' in Comics. *The Journal of Holocaust Research*, n. 34, v. 3, p. 241-261, 2020.

STRICKLAND, Debra Higgs. The Jews, Leviticus, and the Unclean in Medieval English Bestiaries. In: MERBACK, Mitchell (org.). *Beyond the Yellow Badge – Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*. Leiden: Brill, 2008.

STRÖMBERG, Fredrik. *Jewish Images in the Comics, a Visual History*. Seattle: Fantagraphics Books, 2012.

SULEIMAN, Susan. *Crises de memória e a Segunda Guerra Mundial*. Tradução de Jacques Fux e Alcione Cunha da Silveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnoille. *Monstros e monstregos do Brasil – ensaio sobre a zoologia fantástica brasileira nos séculos XVII e XVIII*. Mary del Priore (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TEZUKA, Osamu. *Adolf*. v.1. Tradução de Drik Sada. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

TEZUKA, Osamu. *Adolf*. v. 2. Tradução de Drik Sada. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

THAON, Philippe de; WRIGHT, Thomas (org.). *The Bestiary of Philippe de Thaon*. Translation by Thomas Wright. London: Historical Society of Science, 1841.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *Em face ao extremo*. Tradução de Egon de Oliveria Rangel e Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1995.

TRAIN DE VIE (Trem da vida). Direção de Radu Mihaileanu. Romênia/França: Marc Baschet/, Frédérique Dumas, 1998.

VACCARO, Eddy; DUCOUDRAY, Aurélien. *Young, Tunis, 1911 – Auchwitz, 1945*. Paris: Futuropolis, 2013.

VAN ARKEL, Dik. *The Drawing of the Mark of Cain - A Social-Historical Analysis of the Growth of Anti-Jewish Stereotypes*. Amsterdam: University Press, 2009.

VEIGA, Itamar Soares. Política e capitalismo: o problema da animalização do homem. *Sofia, Dossiê Ética e Política*, v. 1, Vitória (ES), v. 6, n. 1, p. 111-126, jan.-jun., 2017.

WALDMAN, Berta. Sobre gatos e ratos, autobiografia e biografia. In LEWIN, Helena (org.). *Judaísmo e modernidade: suas múltiplas inter-relações*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, p. 317-327, 2009.

WALDMAN, Berta. Diante da linha de sombra: o blog de Yoram Kaniuk. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 14-26, 2017.

WEINSTEIN, Simcha. *Up, up, and oy vey!* how Jewish history, culture, and values shaped the comic book superhero. Fort Lee: Barricade Books, 2006.

WIEDL, Birgit. Laughing at the Beast: The Judensau: Anti-Jewish Propaganda and Humor from the Middle Ages to the Early Modern Period. In: CLASSEN, Albrecht (org.). *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times*. Berlin: De Gruyter, 2010.

WIESEL, Elie. *A noite*. Tradução de Irene Ernest Dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

WIEVIORKA, Annette. *Auschwitz explicado à minha filha*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Via Lettera, 2000.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. Porto Alegre: L&PM, 2001.

WOLFF, Francis. As quatro concepções do homem. In: NOVAES, Adauto (org.). *A condição humana, as aventuras do homem tempos de mutações*. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: SESCSP, 2009.

WOLFF, Francis. *Nossa humanidade*, De Aristóteles às neurociências. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

WOOLF, Virginia. *Flush – memórias de um cão*. Tradução de Ana Ban. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014.

ZADOFF, Efraim (org.). *SHOA, Enciclopedia del Holocausto*. Jerusalém: E D Znativ Ediciones, 2008.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Sinergia-Relume Dumará, 2004.

ZUCKER, Wolfgang M. The Clown as the Lord of Disorder. *Theology Today*, Princeton Theological Seminary, v. 24, n. 3, p. 306-317, 1967.