



## Enterrar para resistir, escrever para compreender, montar para conhecer: Primo Levi e a transmissão da Shoah\*

To bury to resist, to write to understand, to assemble to know: Primo Levi and the transmission of the Shoah

Márcia Antabi\*\*

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro | Rio de Janeiro, Brasil

[antabi@hotmail.com](mailto:antabi@hotmail.com)

**Resumo:** Discute-se aqui a importância da transmissão do *inimaginável* da Shoah pelo cinema em cotejo com a literatura. A partir de três filmes, *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Intervalo* (Harun Farocki, 2007) e *1945* (Ferenc Török, 2017), refletimos sobre a prática da transmissão na obra de Primo Levi (1919-1987). A montagem de *destroços* conecta o cinema e a literatura por meio do testemunho do genocídio. Observa-se como restos de objetos encontrados, que sobreviveram à destruição atroz da cultura de um povo, são revisitados e sustentam a retomada da memória.

**Palavras-chave:** Cinema. Memória. Shoah.

**Abstract:** Here we discuss the importance of transmitting the *inimaginable* aspects of the Shoah through cinema compared to literature. Through the analysis of three films, *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Respite* (Harun Farocki, 2007) and *1945* (Ferenc Török, 2017), we reflect on the practice of transmission in the work of Primo Levi (1919-1987). The assembly of debris connect cinema and literature through the testimony of genocide. We observe how remnants of objects found, which survived the atrocious destruction of a people's culture, are revisited and support the resurgence of memory.

**Keywords:** Cinema. Memory. Shoah.

### Introdução – Mensagem na garrafa

Este caderno, como outros, foi colocado em fossas e encharcado de sangue que algumas vezes corria dos ossos não completamente queimados e de pedaços de carne. O cheiro é imediatamente reconhecido. Caro pesquisador, *olhe por toda a parte!*

---

\* A palavra "shoah", destruição em hebraico, equivale a "khurbn", em yiddish. Holocausto, de origem grega, possui uma conotação religiosa, "a queima total", em sacrifício, o maior genocídio do século XX. Utiliza-se neste artigo a conotação de destruição em oposição ao sentido de catástrofe, que traz a ideia de destino.

\*\* Doutora em Comunicação pela PUC-Rio.



Em cada pedaço deste lugar. Aqui encontram-se dezenas de documentos meus e de outros que ajudarão a compreender melhor tudo o que ocorreu aqui. Muitos dentes também estão enterrados. Nós, trabalhadores da equipe, os espalhamos deliberadamente, tantos quanto foi possível, para que o mundo encontrasse evidências vivas dos milhões de mortos. Nós mesmos não temos esperanças de estarmos vivos no momento da liberação. Apesar das boas notícias que nos foram passadas, vemos que o mundo está dando aos bárbaros um passe livre para destruir e arrancar os vestígios do povo judeu. A nossa impressão é que os governos aliados, os vitoriosos, não estão descontentes com o nosso horrível destino. [...] Nós do *Sonderkommando*, queremos há muito tempo acabar com este terrível trabalho, forçado a nós pelo medo da morte. [...] O dia está chegando – pode ser hoje ou amanhã. Escrevo estas linhas em um momento de extremo perigo e apreensão. Deixemos que o futuro transmita este veredito sobre nós com base em minhas notas, e deixemos que o mundo *veja* nelas no mínimo *uma gota* da terrível, trágica luz da morte sob a qual nós vivemos<sup>1</sup>.

A mensagem foi encontrada em 1945, enterrada entre as cinzas de corpos incinerados nos fornos crematórios, dentro de um recipiente de alumínio envolvido com borracha perto do crematório IV do campo de extermínio Auschwitz-Birkenau. O autor descreve a tragédia da própria experiência. O manuscrito foi redigido em yiddish<sup>2</sup> em um pequeno caderno<sup>3</sup>. A ação de resistência do judeu polonês Zalman Gradowski, ao registrar para transmitir, foi um gesto de intenção da sobrevivência da memória. Por meio da montagem de fragmentos escritos e combinados entre si, ele recusa a ideia do indizível que atravessa o inferno dos crematórios de Auschwitz.

Para além do testemunho pela escrita, ele procurava compreender a situação geopolítica daquele momento da história: o *inimaginável*, o inconcebível, o indizível, o invivível. Pelo ponto de vista do prisioneiro da fábrica da morte, Gradowski observou com olhos atentos o objetivo daquele sistema totalitário: o extermínio de um povo sem deixar vestígios através da ordem da desrazão.

---

<sup>1</sup> Gradowski, 2015, p. 221, grifo nosso, tradução nossa. O manuscrito foi datado em Birkenau-Auschwitz, em 6 de setembro de 1944, um mês antes do levante do *Sonderkommando*, em 7 de outubro de 1944.

<sup>2</sup> A língua yiddish é uma fusão do alemão, do hebraico e de línguas eslavas. De uma população de cerca de 9,5 milhões de judeus na Europa em 1939, a maioria falante do yiddish, seis milhões foram assassinados durante a *Shoah*.

<sup>3</sup> Gradowski, 2015, p. 64. Segundo o historiador russo Pavel Polyan, 60% das páginas puderam ser facilmente lidas, o resto foi encontrado com manchas.



Como resistência à ideia da aniquilação sem rastros, o escritor italiano Primo Levi afirma que "alguma coisa sempre transpira"<sup>4</sup>. Em *Os afogados e os sobreviventes*, último livro escrito por ele antes da sua morte, em 1986, o doutor em química – que, segundo ele próprio, *por acaso* sobreviveu ao extermínio de Auschwitz – nos leva a refletir sobre a intransmissibilidade do terror e sobre a tendência do público em geral de rejeitar o absurdo. Os SS<sup>5</sup> afirmavam que 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. [...] não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. [...] Nós é que ditaremos a história dos Lager<sup>6</sup>.

Gradowski chegou em Auschwitz, na Polônia, em 8 de dezembro de 1942; desembarcou acompanhado da mãe, duas irmãs, a esposa, o cunhado e o sogro. Todos, com exceção dele, foram imediatamente encaminhados para o "banho". Ele tinha 35 anos<sup>7</sup>. Foi selecionado pelos nazistas a executar uma função de extrema perversidade: ser um prisioneiro da equipe do 12º *Sonderkommando*<sup>8</sup>. "Fui forçado a

---

<sup>4</sup> Levi, 2016, p. 40.

<sup>5</sup> *Schutzstaffel* ou SS (ironicamente, Esquadrão de Proteção) era a guarda pessoal de Adolf Hitler e tornou-se uma das maiores organizações nazistas, um grandioso exército selecionado pela ordem da considerada "pureza" racial e pela fidelidade incondicional ao Partido Nazista. Heinrich Himmler era o líder da SS e no decorrer da Segunda Guerra Mundial transformou a SS, com mais de um milhão de membros, em um instrumento de terror nazista.

<sup>6</sup> Wiesenthal *apud* LEVI, 2016, p. 7. *Lager* eram os campos nazistas de concentração e de extermínio em massa. Para Primo Levi, eles eram grandes "centros de terror político", verdadeiras "fábricas da morte" (Levi, 2016).

<sup>7</sup> Pavel Polyan, compilador dos manuscritos, evidencia que ele nasceu em 1908 ou 1909, em Suwalki, perto de Bialystok, na Polônia. Filho de Shmuel Gradowski, cantor da sinagoga principal da cidade e neto do rabino Avrom Eiver Joffe, um respeitado sábio e estudioso do *talmud* (Gradowski, 2015, p. 9). O *Talmud* é uma coletânea de livros sagrados dos judeus, um registro das discussões rabínicas que pertencem à lei, ética, costumes e história do judaísmo. É um texto central para o judaísmo rabínico.

<sup>8</sup> Comando Especial, chamado também de *Totenkommando*, o time da morte, *Leichenkommando*, o time dos corpos e *Gaskommando*, a equipe do gás. Eram separados dos outros prisioneiros e do mundo exterior (Levi, 2015, p. 18). O 1º *Sonderkommando* de Auschwitz foi criado em 4 de julho de 1942, a partir de uma "seleção" de judeus eslavos destinados à câmara de gás. A partir desta data, foram 12 sucessivas equipes.



agir como um guardião dos portões do inferno pelo qual passaram milhões de judeus de toda a Europa<sup>9</sup>". A tarefa consistia em testemunhar os últimos momentos de milhares de pessoas; ser obrigado a guiar o próprio povo aos "banhos" de gás Zyklon<sup>10</sup>, retirar os mortos das câmaras de gás, extrair os dentes de ouro, incinerar os corpos nos fornos crematórios, e enterrar as cinzas. Sem histórias, sem nomes, sem memórias. "Manter a inumana cadência. [...] Recomeçar todos os dias<sup>11</sup>".

À noite, secretamente, como uma reza em homenagem aos mortos – o *kaddish*<sup>12</sup> – ele organizava uma construção de estilhaços literários sobre o cotidiano "daqueles que perderam a sua humanidade e aqueles que se mantiveram humanos em condições que só deixariam espaço para o bestial<sup>13</sup>". Gradowski realizava uma montagem de palavras, como instrumento de produção ensaística, para descrever e tentar tornar legível uma visibilidade marcada pela opacidade.

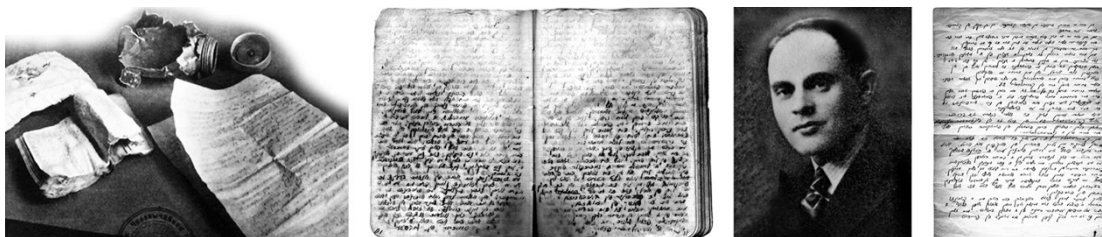


Foto 1 (4 fotos<sup>14</sup>): 1. recipiente onde foram encontrados manuscritos; 2. caderno; 3. Zalman Gradowski; 4. carta do inferno.

Para Primo Levi, ter concebido e organizado o *Sonderkommando* foi a violação mais demoníaca do nacional-socialismo. Gradowski conhecia as línguas europeias e a

---

Cada equipe era suprimida após alguns meses e a iniciação da equipe seguinte consistia em queimar os cadáveres de seus predecessores.

<sup>9</sup> Gradowski, 2015, p. 70, trad. nossa.

<sup>10</sup> O veneno empregado nas câmaras de gás de Auschwitz, um cristal esverdeado, poroso e inodoro, era substancialmente, o ácido cianídrico, usado na desinfecção dos porões de embarcações. Primo Levi adverte que seria impossível que o grande aumento das remessas a partir de 1942 não fosse constatado (2016, p. 11). "Devia gerar dúvidas, e certamente as gerou, mas elas foram sufocadas pelo medo, pela avidez, pela cegueira e estupidez [...] e pela fanática obediência nazista."

<sup>11</sup> Didi-Huberman, 2012, p. 17.

<sup>12</sup> O *kaddish* (do aramaico, sagrado) é a uma prece judaica recitada por onze meses após o falecimento, como forma de honrar os pais ou familiares mortos.

<sup>13</sup> Gradowski, 2015, p. 6, trad. nossa.

<sup>14</sup> Imagens de *No centro do inferno* de Gradowski.



literatura e lia em yiddish e em polonês. *No centro do inferno* é um testamento do prisioneiro como um método de fortalecer a própria identidade pela ligação com o futuro. Para transmitir a seus descendentes e contemporâneos, ao ser encontrado, lido e *conhecido*, sobre o que viu e pensou no inferno da Terra, Gradowski conseguiu estabelecer um elo com o que sabia ser seu único destino: a morte.

Não é possível nos encontrarmos na superfície, o *Lager* é um mergulho abissal onde, uma vez dentro, perde-se a capacidade de raciocinar e de observar. Ao passar pelo portal do campo, lia-se *Arbeit macht frei* (O trabalho liberta) o que, de fato, significava: o trabalho desprovido de sentido, onde o produto é a morte.

No portal do *Inferno* de Dante, está escrito: “Deixai toda a esperança!”. É preciso abandonar qualquer expectativa, pois de lá não se pode mais voltar. A morte, além de destino certo, é uma questão de tempo. Gradowski afirmou que o inferno no qual se encontrava, o seu “lugar criativo”, era incomparavelmente mais terrível do que o de Dante, “com a sua iminência, a sua normalidade e a sua crua natureza mecânica<sup>15</sup>”.

A primeira parte da viagem de Dante Alighieri, guiado pelo poeta Virgílio em *Divina comédia*, escrita no início do século XIV, é ao *Inferno*, detalhado em nove círculos de sofrimento situados dentro da Terra. O nono círculo é o Lago *Cocite*, congelado, formado pelas lágrimas dos condenados e pelos rios do inferno que nele deságuam seu sangue. No *Cocite* encontram-se imersos os traidores, e os poetas se deparam com a gigantesca figura de Satanás revelando-se com três cabeças.

Gradowski foi uma figura duplamente heroica da resistência judaica; como conspirador e como um homem da literatura sob a ótica do inferno. Ele foi um dos líderes do único levante ocorrido no crematório IV do 12º *Sonderkommando*<sup>16</sup>, onde *trabalhava*. Durante vários meses, ele conseguiu descrever em detalhes o processo que ocorria no centro da engrenagem do mundo concentracionário. Gradowski não sobreviveu ao inferno; morreu em 1944, durante o levante, um pouco antes da liberação do campo pelo Exército Soviético<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Gradowski, 2015, p. 55, trad. nossa.

<sup>16</sup> Em 7 de outubro de 1944 aconteceu o levante do 12º *Sonderkommando*. Segundo o museu de Auschwitz, morreram 450 membros do grupo e 3 soldados da SS. Em *Auschwitz: o testemunho de um médico*, de Miklos Nyszli, o médico que sobreviveu ao levante, conta que morreram 853 prisioneiros e 70 homens da SS.

<sup>17</sup> As tropas soviéticas chegaram a Auschwitz em 27 de janeiro de 1945.





Primo Levi não teve o mesmo destino. Segundo ele próprio, em sua obra inaugural *É isto um homem?* (1947), teve sorte. Escapou da morte por "uma combinação de eventos improváveis<sup>18</sup>" e pôde transmitir com clareza suas observações sobre aspectos da alma humana por uma literatura que mostra a estreiteza do conceito político da pureza aliada a um horror indescritível.

Para Levi, a Ciência é a imperfeição da natureza e a ideia fascista da ordem aparece como medíocre. Em *A tabela periódica* (1975), o escritor demonstra como os 118 elementos da natureza só existem quando misturados e revela a impureza como dimensão fundamental da vida. No capítulo "Ferro", ele relaciona uma premonição da catástrofe iminente com as "consciências adormecidas<sup>19</sup>", quando, em 1939, Hitler entra em Praga sem disparar um tiro, Franco domina Barcelona e Madri e a Itália fascista ocupa a Albânia. Levi observa como a censura fascista mantinha as pessoas "separadas do mundo, num branco limbo de anestesia".

Da mesma forma que Gradowski, Levi olha, observa, escreve, relata, tenta compreender e transmitir os acontecimentos e os lugares de conduta do humanismo. "Se compreender é impossível, conhecer é necessário<sup>20</sup>".

O que manteve estes dois homens vivos durante o tempo e o espaço dantesco do *Lager*? Qual seria o sentido de resistir em uma situação *inimaginável* para quem não a vivenciou? A recusa em fazer parte da engrenagem que desumaniza; a importância dada à observação como montagem de um testemunho que organiza o pensamento. Inseridos em um sistema desprovido de lógica, eles se opuseram à incerteza de não serem entendidos e enviaram mensagens contidas em recipientes repletos de pensamento e experiência.

### **O documentário como um recipiente de transmissão: *Shoah* e o *inimaginável***

Eu sou tal qual fui construído por meu passado, e não me é mais possível mudar<sup>21</sup>.

A quem interessa ver e ouvir durante nove horas e meia relatos da *Shoah*? A quem importa a escuta sobre o que foi a experiência da anulação do raciocínio? Como é possível ordenar o absurdo do real através da potência dos sentidos? E quais são os

---

<sup>18</sup> Levi, 2016, p. 12.

<sup>19</sup> Levi, 1994, p. 44.

<sup>20</sup> Levi *apud* BARENGHI, 2015, p. 21.

<sup>21</sup> Levi, 2016, p. 111.



recursos que disponibilizamos para que os detalhes da história reapareçam e atinjam alguém?

A questão da transmissão e da preservação da memória da *Shoah* é, decerto, um dos imperativos éticos do século XXI. Partindo da constatação de que as últimas testemunhas estão falecendo e que os arquivos estão cada vez mais acessíveis, o cinema, a literatura e as artes em geral, desdobram um espaço significativo para a transmissão das atrocidades que ocorreram na *inimaginável* fenda da história do século XX. É necessário imaginar para transmitir, com o propósito de ativar a memória e provocar o pensamento através das imagens.

A polêmica em torno da visibilidade e da legitimidade das quatro singulares fotografias tiradas em agosto de 1944, por membros do 12º *Sonderkommando*, de dentro de uma câmara de gás de Birkenau, envolveu o documentarista francês Claude Lanzmann e o filósofo Georges Didi-Huberman em 2001, e resultou na segunda parte do livro *Imagens apesar de tudo* (2004) do historiador da arte francês. Para Didi-Huberman, apesar da impossibilidade de vermos através de imagens, uma vez que elas foram destruídas, ainda nos é possível observar por entre os detalhes das sobras.

A *cápsula do tempo* soterrada por Gradowski, o risco corrido por Alex<sup>22</sup>, quando *arrancou* as imagens de dentro do inferno daquele lugar de gaseamento, são verdadeiros fragmentos de reflexão, para pensar sobre as possibilidades que dispomos da imaginação. A memória é escavada e inscrita como uma dimensão prática, com uma perspectiva política, ou seja, ela é construída através de objetos encontrados – manuscritos, imagens, relatos – para que possa ser resgatada, visualizada e conhecida.

Em 1985, Claude Lanzmann, após 11 anos de produção e de montagem<sup>23</sup> do documentário *Shoah*, recusou com veemência a veiculação de qualquer imagem de arquivo. O cineasta utilizou um recurso radical para *montar* a história: não *mostrar* as imagens produzidas ou encontradas pelos aliados na liberação dos campos e, sim, construir a legibilidade do fenômeno histórico com a sustentação de uma escuta atenta aos sobreviventes<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Alex foi o prisioneiro judeu grego que tirou as fotos, segundo Didi-Huberman (2012, p. 25), até hoje ainda não identificado.

<sup>23</sup> Ziva Postec foi a montadora de *Shoah*, processo que durou cinco anos.

<sup>24</sup> Didi-Huberman, 2018, p. 26.



O filme faz uma costura da história oral sem uma única imagem de arquivo, mas relatada por sobreviventes, moradores de vilarejos vizinhos aos campos, o maquinista das locomotivas da morte, algozes, professores de história judaica, de ciência política e políticos. A escolha formal para representar o *inimaginável*<sup>25</sup> foi "opor ao silêncio absoluto do horror uma palavra absoluta"<sup>26</sup>. Sem imaginar, Lanzmann produzia o que, hoje, tornou-se um valioso conteúdo testemunhal de arquivo.

Ao anunciar a aporia da indizibilidade e da inimaginabilidade do ato de transmitir por meio da revisão das imagens de arquivo, Lanzman reiterou a imoralidade do ato de olhar as imagens da Shoah. Mesmo assim, sem intenção, ele montou um documentário como forma de resistência e tornou-se o cineasta judeu da Shoah.

Segundo o escritor norte-americano Philip Roth<sup>27</sup>, Primo Levi era o escritor judeu da Shoah. Levi comparou o *Lager* ao inferno de Dante. Tinha 24 anos quando chegou em Auschwitz, em fevereiro de 1944. No prefácio da edição italiana de *É isto um homem?*, testemunhou: "Este é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa"<sup>28</sup>.

Levi considerava que a história dos campos de extermínio deveria ser vista por todos como um sinistro sintoma de perigo. Para isso, ele desloca o leitor como também responsável. Segundo ele, o indizível não tem a ver com o que se consegue dizer. Levi organiza as sensações ordinárias no conceito da complexidade do estado de desgraça. Existem no *Lager*, assim como no inferno de Dante, várias camadas de sofrimento. É a narrativa do horror. "Nós éramos apenas exemplares comuns da espécie humana"<sup>29</sup>. Levi guia a nossa percepção para compreendermos como, aos poucos, a capacidade de raciocínio sucumbe dentro do *Lager*.

Isso é o inferno: [...] uma sala grande e vazia, e nós, cansados, de pé, diante de uma torneira gotejante, mas que não tem água potável, esperando algo certamente terrível, e nada acontece, e

---

<sup>25</sup> O *inimaginável* foi uma palavra necessária para as testemunhas que se esforçaram por narrar o sucedido, como para os que se esforçaram por ouvi-las (Didi-Huberman, 2012, p. 86).

<sup>26</sup> Pagnoux *apud* Didi-Huberman, 2012, p. 121.

<sup>27</sup> Disponível em: <https://primolevicenter.org/printed-matter/philip-roth-interviews-primo-levi/>. Acesso em: mai. 2024.

<sup>28</sup> Levi, 1988, p. 7.

<sup>29</sup> Levi, 1988, p. 15.





continua não acontecendo nada. Como é possível pensar? não é mais possível: é como se estivéssemos mortos. Alguns sentam no chão. O tempo passa, gota a gota<sup>30</sup>.

Primo Levi olha para o leitor e o interpela. Quando as lacunas são abismos e os porquês precipícios, Levi nos movimenta a questionar sobre quais são os recursos literários formais que temos para que o genocídio reapareça e nos atinja 80 anos depois de ocorrido. A realidade, revelada sob a condição humana mais miserável, também para ele é *inimaginável*. Quando não há mais compreensão e os homens não associam mais as ideias, chega-se ao fundo do poço, onde o passado e o futuro são apagados.

Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos e até os cabelos; se falarmos não nos escutarão - e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa dentro de nós, do que éramos<sup>31</sup>.

No ato de escrever, Levi recriava na lembrança, a "hipnose do ritmo interminável que mata o pensamento e embota a dor<sup>32</sup>". Tanto ele como Lanzmann sabem que regressar de um campo de extermínio significa ter presenciado o que "o homem chegou a fazer do homem<sup>33</sup>". Ele nos convida a uma análise sobre de que forma nosso mundo moral poderia resistir dentro do imenso quadrado de arames farpados do *Lager*.

Em *Shoah*, Lanzmann entrevista o judeu tcheco Filip Müller, sobrevivente de cinco liquidações do *Sonderkommando*. Müller narra que tinha apenas 20 anos quando, em maio de 1942, entrou pela primeira vez no crematório de Auschwitz. A imagem que vemos é a do muro de execuções daquele campo de concentração e extermínio, abrindo em *zoom out* em câmera lenta, com a neve caindo. Ele descreve o caminho, o portão, o prédio com uma chaminé, enquanto a câmera nos conduz por estes lugares através de um plano sequência longo.

---

<sup>30</sup> Levi, 1988, p. 20.

<sup>31</sup> Levi, 1988, p. 25.

<sup>32</sup> Levi, 1988, p. 50.

<sup>33</sup> Levi, 1988, p. 55.



Estamos em Auschwitz, caminhando em direção ao crematório, sob o ponto de vista do prisioneiro Müller pelo olhar de Lanzmann. Uma brilhante decisão formal do cineasta, quando as imagens produzidas deste momento nunca existiram, ou se existiram, foram certamente destruídas. Desta forma, as imagens do presente nos dão a *imaginar* o passado. “Ignorava para onde nos levavam, achei que iam nos executar. [...] Para dentro, lixo! Porcos! E nos vimos num corredor. Ali mesmo, o fedor e a fumaça me sufocaram. [...] Estávamos na câmara de incineração do crematório do campo I de Auschwitz<sup>34</sup>”.

A câmera nos aponta os fornos crematórios que restaram e hoje fazem parte do museu de Auschwitz, enquanto Müller descreve que ao deparar-se com centenas de corpos, perguntou como seria possível ser aquela situação real.

Entre as pilhas de cadáveres, uma confusão de malas, pacotes... e, espalhados por toda parte, uns cristais azul-violeta estranhos... Mas tudo me parecia incompreensível, era como um choque na cabeça, como se você tivesse sido fulminado. Eu não sabia nem onde estava! E como era possível matar tanta gente ao mesmo tempo<sup>35</sup>!



*Shoah* (Claude Lanzmann, 1985): 1. trem; 2. caminho do crematório de Birkenau; 3. Lanzmann com morador do entorno do campo; 4. crematório de Auschwitz.

Quando, em seguida, foi obrigado a alimentar os fornos, ele revela que entrou "em estado de choque, como que hipnotizado, e pronto para executar qualquer ordem". As imagens do caminho até os fornos crematórios têm duração de cinco minutos, quando, então, o próprio sobrevivente aparece em plano médio e narra o terror e a desorientação que sentiu ao ver-se no centro da engrenagem que transcorria naturalmente segundo a lógica da organização nazista.

<sup>34</sup> Lanzmann, *Shoah*, DVD 1 - 2:13:43.

<sup>35</sup> Lanzmann, *Shoah*, DVD 1 - 2:13:43.



Com uma gota de esperança em escapar da morte, Müller só tinha um objetivo: sair daquele inferno. Para isso testemunhou milhares de pessoas desaparecendo diariamente pela rampa de Auschwitz. "Nós tínhamos a real compreensão, com os nossos próprios olhos, do que significava ser um ser humano. [...] E o mundo não falava nada<sup>36</sup>". Segundo ele, no outono de 1943, ficou claro que ninguém os ajudaria a sair dali e passaram a planejar a rebelião armada<sup>37</sup> a fim de destruir a engrenagem concentracionária.

O *Sonderkommando* é uma das peças da montagem de *Shoah*; assim como as imagens dos trajetos de trens, a fumaça negra sempre presente e os silenciosos e prolongados *travellings* dos rios, lugares de descarte das cinzas dos mortos. Lanzmann observa e filma obsessivamente com um olhar paralelo à escrita de Levi. Ele quer transmitir para tornar conhecidas as questões paradoxais da história da *Shoah*. Tal qual um andaime, que serve de apoio, para investigar e tomar a experiência do *Lager* como uma oportunidade de conhecimento.

A lição que vem de Auschwitz é que o edifício do humano é precário. Nada mais pode ser dado como seguro, nenhuma aquisição da civilização poderá, doravante, ser considerada definitiva. Assim, diz Primo Levi. E nós acreditamos nele, prensados que estamos, em igual medida, pela robustez da trave e da provisoriade do andaime<sup>38</sup>.

## O que nos *mostram* os arquivos de imagens

"Quem é responsável?", questiona o cineasta e artista tcheco Harun Farocki em *Intervalo* (*Aufschub*, 2009) diante das únicas imagens de famílias dentro do trem que partia rumo a Auschwitz, em 1944. Tomadas pelo judeu de origem alemã Rudolph Breslauer de dentro do campo de concentração de Westerbork, na Holanda, o fotógrafo prisioneiro filmou 11 rolos que ao todo somam 90 minutos do cotidiano daquele campo de *trânsito*. Farocki montou 40 minutos do material sem som para refletir sobre a força crítica do testemunho visual, recorrendo à inserção de legendas nas imagens. A lógica do aniquilamento aparece mediada pela legibilidade da montagem que liga a imagem à escritura. Na mesa de edição, Farocki descobre os planos e toma uma posição.

---

<sup>36</sup> Lanzmann, *Shoah*, DVD 3 - 1:54:14.

<sup>37</sup> O levante de outubro de 1944 do qual Zalman Gradowski foi um dos líderes.

<sup>38</sup> Barengi, 2015, p. 21.



O artista, em seu primeiro filme *Fogo inextinguível* (*Nicht löschesbares feuer*, 1969), lê em voz alta, diante da câmera, o testemunho que Thai Bihn Dan redigiu para o Tribunal Internacional de Crimes de Guerra de Estocolmo. Na carta, o vietnamita conta que em 31 de março de 1966, então com 17 anos, uma bomba de napalm<sup>39</sup> queimou seu rosto, braços e ambas as pernas, deixando-o inconsciente por 13 dias. Farocki se diz responsável e nos convoca a também assumirmos a responsabilidade. Para ele, é urgente conhecer para *abrir os olhos*<sup>40</sup>. O artista apaga um cigarro no próprio braço para demonstrar um indício do efeito dilacerante do napalm, utilizado na Guerra do Vietnã. É um gesto político surpreendentemente solidário, onde ele mesmo se imagina culpado.

*Intervalo* é um pacto de encenação. O comandante da SS Albert Konrad Gemmeker, responsável pelo campo de Westerbrock, com o intuito de não ser convocado para o front, solicitou as filmagens<sup>41</sup>. Através do filme, queria comprovar e reiterar o *bom funcionamento* daquele campo para manter seu posto. Vemos condições de vida bem diferentes do que *imaginamos* ser um campo de concentração em 1944: mulheres dançando em uma roda, homens trabalhando na plantação, dentistas tratando os prisioneiros. "Os dentistas e os pacientes eram todos prisioneiros e logo foram deportados e assassinados<sup>42</sup>", diz a legenda de Farocki.

Nas imagens gravadas na estação de Westerbrock, a legenda informa que o trem partirá para Auschwitz. Uma senhora idosa chega deitada, empurrada em uma espécie de carroça. Aos seus pés, destaca-se uma mala. Farocki *congela* o frame, e lemos: "Na mala da mulher há um endereço". Ao aproximar o objeto, a legenda questiona: "Lemos F ou P Kroon e a data 26? 82 ou 92". A seguir, afirma: "Na lista de passageiros encontra-se o nome de Frouwke Kroon, nascida em 26 de setembro de 1882". Mais uma vez, aparece a imagem da mulher empurrada por um jovem prisioneiro portando a estrela de Davi no braço esquerdo.

---

<sup>39</sup> O napalm, produzido pelo centro de guerra química dos EUA, é uma mistura de borracha com gasolina que aderiu ao corpo da vítima e causava queimaduras, com feridas profundas. Ele adere à pele e derrete a carne. Na tentativa de apagar o fogo, ele se espalha ainda mais. No Vietnã ele foi utilizado extensivamente. Em ambiente fechado, ele causava envenenamento por monóxido de carbono, efeito já bem conhecido após o fim da Segunda Guerra Mundial, por ser um dos principais gases utilizados pelos nazistas em campos de extermínio.

<sup>40</sup> Didi-Huberman, 2013, p. 19.

<sup>41</sup> O filme encomendado nunca foi terminado.

<sup>42</sup> Farocki, *Intervalo*. 9:31



A escrita da legenda nos revela: "Foi deportada para Auschwitz em 19 de maio de 1944 e assassinada ao chegar". A imagem congelada da mala é repetida e a inscrição conclui: "A data na mala nos permite datar as imagens filmadas: 19 de maio de 1944". Mais adiante, assistimos ao fechamento de um dos vagões de gado e lemos: "Em 19 de maio de 1944, um trem com 691 pessoas deixava Westerbrock". No filme, não observamos a angústia e o medo que essas pessoas certamente sentiam ao estarem sendo deportadas, com destino incerto, mas já conhecido por Farocki durante a montagem: a morte.



Foto 3 (4 frames de *Intervalo*): 1. Werner Rudolf Breslauer; 2. mulheres no campo de Westerbrock; 3. mala; 4. trem com destino Auschwitz.

Em *Intervalo*, não é fácil compreendermos a sequência das imagens. O arquivo tem sempre algo a dizer e Farocki nos convoca a dedicarmos "um certo trabalho sobre as imagens"<sup>43</sup>. A discussão remete ao receio de Lanzmann ao utilizar imagens de arquivo: por que elas foram filmadas e para quem? Farocki acredita que as imagens escondem muito mais do que revelam e o cineasta as interroga, comprometido com o método e com a montagem de imagens impossíveis que resistem. No mesmo sentido de Lanzmann, para ele é escandaloso o uso de imagens dos mortos. Farocki exercita a imaginação com possíveis leituras do material de arquivo, criando, na ilha de edição, novos pontos de observação para estabelecer relações entre elementos que parecem completamente antagônicos.

O ato da montagem é o desejo de ver de outro modo e, portanto, exige disciplina. Para tanto, é necessário rever as imagens, descamá-las, desmontá-las, olhar pelas bordas, para então, construir uma legenda através da qual o *inimaginável* possa ser transmitido e compreendido.

A película avança e retrocede na mesa de edição e um fragmento se relaciona com o seguinte. [...] Nessas idas e vindas nos familiarizamos em detalhes com o material. Um diretor que também edita me disse uma vez que não entendia como se pode

---

<sup>43</sup> Didi-Huberman, 2013, p. 26.





traduzir um texto que não se sabe de memória. Assim se trabalha na ilha de edição: é preciso conhecer tão bem o material que a decisão sobre onde cortar, qual trecho de uma tomada selecionar ou onde inserir uma música é resolvida naturalmente<sup>44</sup>.

Farocki não tem compromisso com a verdade, ou seja, ele opera com a dúvida do acontecimento em duas temporalidades – passado e presente. Muito menos, tem a pretensão de esgotar o assunto. No papel de artista arqueólogo, o significativo em *Intervalo* é a tentativa de sair da inércia e revelar o exercício do pensamento por meio da inserção de palavras. É um filme mudo sobre o processo de examinar as imagens. Para ele, o principal é "buscar o sentido soterrado, varrer os destroços que obstruem as imagens<sup>45</sup>".

O que intriga Farocki parece ser a trama de relações, a zona cinzenta descrita por Primo Levi. Segundo o escritor, "não é simples a rede das relações humanas dentro do *Lager*: não se podia reduzi-la a dois blocos, o das vítimas e o dos opressores<sup>46</sup>". Assim como as imagens de Westerbrock nos confundem em relação à realidade de um campo de concentração, Levi conclui que "quem atravessou a experiência do *Lager* esperava ver um mundo terrível, mas decifrável<sup>47</sup>".

Em *Intervalo*, o espectador, a partir de um repertório adquirido, decodifica e especula sobre o próprio olhar e o que não é imediatamente visto. Nas imagens de Breslauer, o comandante Gemmeker circula tranquilamente com seu cachorro na plataforma de embarque naquele dia. Em 1948, Gemmeker afirmou não ter conhecimento do destino daquelas pessoas quando testemunhou em julgamento. Em 1949, recebeu a sentença de dez anos de prisão, reduzidos para seis anos por bom comportamento e viveu em Düsseldorf, na Alemanha, até a sua morte, em 1982.

O fotógrafo de Munique, Rudolf Breslauer foi enviado com a esposa Bella Weissmann, os dois filhos e a filha para Auschwitz no outono de 1944. Bella e os dois filhos foram imediatamente assassinados, Breslauer foi morto alguns meses depois e a filha Ursula Breslauer sobreviveu à guerra.

---

<sup>44</sup> Farocki, p. 80, trad. nossa.

<sup>45</sup> Elssaesser *apud* Didi-Huberman, 2018, p. 121.

<sup>46</sup> Levi, 2016, p. 28.

<sup>47</sup> Levi, 2016, p. 28.



## A zona cinzenta

*O filho de Saul*<sup>48</sup> (Lázló Nemes<sup>49</sup>, 2010) apresenta vários fragmentos de relatos em um filme onde o foco da cinematografia fica na profundidade embaçada. É a dimensão epistemológica do que está em foco e o que, propositadamente, aparece fora de foco na imagem. O diretor tcheco perdeu grande parte da família na guerra e, segundo ele, não é possível reproduzir a experiência do campo em sua totalidade, pois ela é *inimaginável*. De início, atingimos uma compreensão fora de foco, mas gradativamente conseguimos apreender os fragmentos que acontecem no background. Estamos atados ao olhar limitado do personagem principal, Saul Ausländer (estrangeiro, em alemão), membro do 12º *Sonderkommando*. Enxergamos através do ponto de vista dele e entramos no *centro do inferno*, aprisionados pela estética-ética dos acontecimentos. A primeira sensação é de náusea, sufocante e arrebatadora.

A partir do fato de uma menina de 14 anos ter sido encontrada ainda viva por membros do *Sonderkommando* após o "banho" em Birkenau, *O filho de Saul* retoma o *acaso* por meio da figura de um menino. Pela cinematografia, várias memórias são recriadas e transmitidas a partir da perspectiva de Saul: a menina que sobreviveu ao gaseamento e a tentativa obcecada de alguns homens do *Sonderkommando* de salvá-la da morte; o momento da captura das quatro fotografias tiradas clandestinamente de dentro da câmara de gás; o levante do 12º *Sonderkommando* em outubro de 1944. A narrativa não nos dá acesso a ver tudo, nosso campo de visão é restrito, sem profundidade. Mas, *O filho de Saul* representa o "mais imaginável".<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Ganhador do Oscar de melhor Filme Estrangeiro (2016), do Globo de Ouro em melhor filme estrangeiro (2016), em Grande Prêmio do júri e da crítica em Cannes (2015).

<sup>49</sup> Lázló Nemes foi assistente do cineasta, também húngaro, Bela Tarr e esse foi o seu primeiro longa-metragem.

<sup>50</sup> Seligmann-Silva, 2016.



1. *Cinzas da guerra* (2001), crematório; 2. *O filho de Saul* (2010), Alex; 3. foto tirada do crematório; 4. ponto de vista de Saul Ausländer.

*Cinzas da guerra* (Tim Blake Nelson, 2001) traz os mesmos fatos históricos, da menina e do levante, narrados sob a perspectiva de Miklos Nyiszli. O médico húngaro, escolhido pelo cientista nazista Josef Mengele para exercer a função de patologista, chegou a Auschwitz em junho de 1944. O roteirista e diretor Tim Blake Nelson exigiu que os atores lessem três livros: *Auschwitz: o testemunho de um médico* (1960), de Nyiszli; *Os afogados e os sobreviventes* (1986), de Levi; e *Tratamento especial* (1979), de Filip Müller.

Primo Levi se autodefine como um prisioneiro privilegiado, aquele que não chegou ao fundo. Para o escritor, os prisioneiros privilegiados, minoritários diante da população dos *Lager*, representam a maioria entre os sobreviventes. Levi tem clareza ao afirmar que "quanto mais feroz a opressão, tanto mais se difunde entre os oprimidos a disponibilidade de colaboração com o poder".<sup>51</sup> Qual seria o ponto de vista que permite explicar e compreender o sentido de um campo de extermínio e a conduta ambígua do prisioneiro que colabora com o sistema numa tentativa desesperada de não ser também eliminado?

O meu comportamento firme, minhas frases calculadas e inclusive meus silêncios, eram qualidades pelas quais eu tive êxito em fazer o Dr. Mengele, diante de quem os próprios SS tremiam, oferecer-me um cigarro durante uma discussão particularmente animada, provando que por um momento, ele esquecera as circunstâncias de nossa relação<sup>52</sup>.

O médico judeu era responsável, além da dissecação dos corpos de gêmeos selecionados por Mengele, pela saúde de todos os membros do *Sonderkommando* e dos SS. Seu *laboratório* situava-se perto do crematório e ele escreve um relato impressionante do que significava a tensão dos oprimidos dentro da zona cinzenta

<sup>51</sup> Levi, 2016.

<sup>52</sup> Nyiszli, 1960, p. 196, trad. nossa.



das relações transcorridas dentro do universo concentracionário. Nyiszli viu e viveu o histórico evento do levante, o assassinato de todos os membros do *Sonderkommando* após o massacre, incluindo o da menina sobrevivente ao gaseamento. Ele e outros três companheiros médicos foram protegidos por Mengele após o massacre e sobreviveram<sup>53</sup>.

Segundo Nyiszli, 853 prisioneiros foram mortos e 70 soldados da SS foram abatidos em decorrência da revolta. O crematório III foi explodido pelos prisioneiros e o crematório IV foi inutilizado como resultado da destruição<sup>54</sup>.

Novamente, eu fui atingido pela terrível ironia da situação. [...] De repente, eu senti-me rodopiando no limiar da loucura. Através de quem tal poder demoníaco, com tal sucessão de horrores, irrompe sobre nosso miserável povo? Pode ser esta a vontade de Deus? [...] Perseguição e tristeza, o horror dos crematórios e das piras funerárias, meus oito meses no *kommando* dos mortos-vivos, enfraqueceram o meu senso de bom e mal.<sup>55</sup>

### O passado que insiste em retornar: 1945 e a ficção do real

Em 12 de agosto de 1945, um homem faz a barba e ouve no rádio: “aviões americanos lançaram a segunda bomba atômica no Japão. O porto de Nagasaki foi atingido. O governo japonês ordenou a desocupação de todas as cidades”. O homem, tabelião de um vilarejo húngaro, acidentalmente se corta com a navalha. É o início de *1945* (2016), do diretor húngaro judeu Ferenc Török, longa-metragem com estética em preto e branco e longas tomadas em silêncio. O filme é baseado em um conto do escritor húngaro Gabor T. Szanto. A trama construída parte da linguagem lacunar da *Shoah*: dos silêncios, da falha, da ausência do que não pode existir.

*1945* representa a história de judeus sobreviventes que, ao voltarem para casa, encontram seus lares apropriados por terceiros. O que nos é retratado em um contexto húngaro, foi uma das facetas do drama europeu a partir da liberação dos campos.

Na estação de trem do vilarejo faz muito calor e o som de insetos pontua uma tensão imanente daquele lugar de deportações. A imagem do trem, aparece como o prólogo do sofrimento:

---

<sup>53</sup> Nyiszli, 1960, p. 228, trad. nossa.

<sup>54</sup> Nyiszli, 1960, p. 236, trad. nossa.

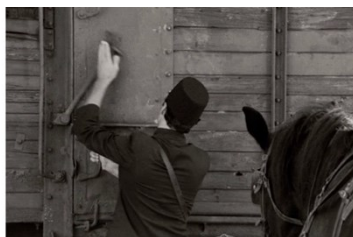
<sup>55</sup> Nyiszli, 1960, p. 249 e p. 304, trad. nossa.



Quase sempre, no início da sequência da recordação, está o trem que assinala a partida para o desconhecido: não só por razões cronológicas, mas também pela crueldade gratuita com que eram empregadas para um objetivo incomum aquelas (normalmente inócuas) composições de vagões de carga. [...] Os eslavos, especialmente os judeus, eram mercadoria mais vil, ou melhor, destituída de qualquer valor; de qualquer modo deviam morrer, não importa se durante a viagem ou depois<sup>56</sup>.

O comboio chega na estação soltando uma fumaça escura e dois homens vestidos de preto desembarcam. Dois estrangeiros. Eles trazem duas grandes caixas misteriosas contendo a inscrição "Frágil" e não falam, apenas observam. A narrativa se passa em uma aldeia húngara que, pelos gestos e olhares entre seus habitantes, vai lentamente evidenciando que o passado não ficou no passado. Ele retorna e assombra. Os dois homens são judeus que acompanham com determinação o percurso de sua carga a partir do desembarque do vagão. Pretendem honrar o percurso de seu povo.

O funcionário da estação pergunta o que trouxeram e eles respondem: "mercadorias secas, perfume, coisas do gênero". É a versão oficial do conteúdo dos recipientes. O vagão de carga é fechado. A câmera focaliza o instante e a miudeza dos detalhes; é o mesmo gesto de fechamento da porta do vagão que observamos nas imagens de arquivo do campo de Westerbork, feitas em 1944 na Holanda, em *Intervalo* (Harun Farocki, 2007). A imagem recupera a repetição dos instantes de inúmeros fechamentos de vagões que transportaram cerca de meio milhão de judeus húngaros para a morte nos campos de concentração.



1945 (Ferenc Török, 2017): 1. trem; 2. fechamento do vagão; 3. objetos que restaram - *menorah, tefilin, talit* e sapatos de criança.

A sequência dos acontecimentos é montada por Barsi Béla, entremeando várias situações que são mostradas naquele mesmo dia: o casamento do filho do tabelião; a tensão das relações entre os soldados russos e a população local; os documentos

<sup>56</sup> Levi, 2016, p. 87.





assinados pelo tabelião para que as propriedades dos judeus deportados para os campos fossem legitimadas como bens de cidadãos locais; uma denúncia feita pelo tabelião acusando o amigo judeu, para que fosse imediatamente deportado – com isso, a pequena loja de fragrâncias de propriedade do judeu ficou para ele; o padre que não quer aceitar a confissão de um cidadão arrependido pela apropriação de uma propriedade; os objetos *tomados* – a máquina de costura, louças, tapetes, um relógio de parede com escrituras em yiddish e o álbum de fotografias de família – imagens de histórias do passado.

Os dois judeus caminham, atravessando o povoado, e vão descortinando uma rede de segredos enterrados pelo fio que amarra a cumplicidade de todo um vilarejo. É a zona cinzenta de fora do campo da narrativa. Os habitantes entram em pânico, pois a volta de dois judeus representa uma ameaça. "Cada estrangeiro é um inimigo."<sup>57</sup>

A *zona cinzenta* da *protekcja*<sup>58</sup> e da colaboração é um termo criado por Primo Levi para expor os privilégios que nascem e proliferam sempre que existe um poder exercido por poucos. A normalidade da moral ordinária – tanto no campo quanto naquele vilarejo da Hungria de 1945 – são inóspitos para a moral da zona cinzenta, onde um dos abismos é a ausência do código moral.

A caminhada percorrida pelos dois homens simboliza a marcha pela honra de um povo e o cemitério judaico, destino dos dois estrangeiros, é o marcador de um lugar esquecido. Ao caminhar a pé, eles carimbam o peso da dignidade com passos convictos. Provocam, em sua trajetória pela cidade, crises de consciência, sentimentos de vergonha e culpa, um incêndio na loja de fragrâncias e até o suicídio de um homem arrependido da apropriação de bens.

No cemitério, os dois homens enterram objetos que simbolizam o que restou do extermínio: alguns sapatinhos de crianças, um *talit*<sup>59</sup>, uma *menorah*<sup>60</sup>, um *tefilin*<sup>61</sup> e

---

<sup>57</sup> Levi, 1988, p. 7.

<sup>58</sup> O privilégio, ou *protekcja*, termo *yiddish* e polonês, de evidente origem italiana e latina (LEVI, 2016, p. 31).

<sup>59</sup> O *talit* é um xale feito de seda ou linho. Ele é usado como uma cobertura na hora das preces judaicas. Sobre o *talit*, interpreta-se que um dos objetivos deste acessório é criar um ambiente de igualdade entre os que estão orando na sinagoga.

<sup>60</sup> A *menorah* é um candelabro de sete braços e um dos símbolos mais antigos da identidade judaica. Surgiu durante o êxodo dos judeus do Egito, alguns séculos antes de Cristo.



livros sagrados. Cavam a terra, recitam a reza aos mortos – o *kaddish* – e enterram os objetos em respeito aos milhões de pessoas assassinadas. Aqui, os pequenos gestos não vêm com explicação, mas sustentam o caráter incontestável da dor.

### Considerações finais – Montar para transmitir

Qual é o sentido de um campo de extermínio? Por que você não fugiu? Ao responder a estas perguntas, principalmente aos jovens, Primo Levi afirma que existe um abismo entre como funcionava a engrenagem "lá embaixo", e como são representadas hoje pela imaginação, sustentadas pelo cinema, literatura e artes em geral. Para ele, esse fenômeno "faz parte de uma dificuldade nossa ou incapacidade para perceber as experiências alheias"<sup>62</sup>. Quanto mais distantes de nosso tempo, essas experiências da *Shoah* apresentam discrepâncias. "As verdades incômodas têm um caminho difícil"<sup>63</sup>.

Levi era fascinado pela compreensão do homem dentro e fora do campo. O escritor e sobrevivente observou a dificuldade em refletirmos sobre esse "abismo de maldade", quando há 80 anos, por meio da instituição do nacional-socialismo, tentou-se transferir o peso do crime para as vítimas e a consciência da inocência foi questionada pelos próprios sobreviventes através da vergonha e do silêncio. A quebra e a degradação da capacidade de resistir foi a estratégia do nazismo desde a subida ao poder na Alemanha.

A experiência do *Lager* retirou a linguagem e o pensamento conceitual, portanto, testemunhar é repor no mundo essa prática. Lanzmann, falecido em 5 de julho de 2018, faz isso com maestria. Para conhecer é necessário perguntar. Em seu penúltimo filme, *O último dos injustos* (*Le dernier des injustes*, 2013), ele retoma a entrevista gravada em 1975, durante uma semana em Roma, com o rabino Benjamin Murmelstein, último presidente e único sobrevivente do Conselho Judaico (*Judenrat*) do campo de concentração modelo Theresienstadt e que teve contato direto com o nazista Adolf Eichmann.

Murmelstein conta sobre a zona cinzenta das relações naquele campo e como operava o sistema de "organização da morte". Aos 11 minutos do filme, somos surpreendidos pela utilização da primeira imagem de arquivo. No documentário,

---

<sup>61</sup> Os *tefilin* são um par de caixas de couro preto contendo rolos de pergaminho hebraicos onde estão inscritos quatro trechos da *Torá* (a *Torá* é composta dos cinco livros sagrados de Moisés, trata de leis de convívio pacífico entre os homens).

<sup>62</sup> Levi, 2016, p. 128.

<sup>63</sup> Levi, 2016, p. 129.



vemos Lanzmann já idoso, mais maduro, que lê fragmentos do livro *Terezin, o gueto modelo de Eichman*, escrito pelo rabino em 1961.

O que nos interessa em todos os filmes aqui citados é o ponto de vista limitado do observador – nosso e dos sobreviventes. Pela potência dos relatos e de imagens e escrituras produzidas, imaginamos.

Não se trata apenas de lembrar, trata-se de ganhar forças através da legibilidade do relato. Somos todos responsáveis. Para Primo Levi, a transmissão é o mais importante. É impossível trazermos realmente o que houve – por ser *inimaginável*. Auschwitz é um cenário imprevisível, um mundo indecifrável, onde é impossível pensar em algo pior. Mas o desejo da transmissão nos faz imaginar para transmitir, representar para atingir, e montar para conhecer.

### Referências

ALIGHIERI, Dante. *Divina comédia: inferno*. Tradução de Xavier Pinheiro. Ilustração: Gustave Doré. 12 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BARENGHI, Mario. *Por que acreditamos em Primo Levi?* Tradução de Pedro Spinola Pereira Caldas. Revista Digital do NIEJ, Ano 5, nº 9, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa, Portugal: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. 1. ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história, II*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. 1. ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

GRADOWSKI, Zalman. *In the midst of hell: Notes Found in the Ashes near the Furnaces of Auschwitz*. Compilação, Edição e Prefácio de P. Polyan. Gamma Press, Moscow, 2015.

LEVI, Primo. *A tabela periódica*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

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



LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 3 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz & Terra, 2016.

NYISZLI, Miklos. *Auschwitz: A doctor's eyewitness account*. Tradução de Tibére Kramer e Richard Seaver. New York: F. Fell, 1960.

KOBRYNSKYY, Oleksandr; BAYER, Gerd. *Holocaust cinema in the twenty-first century: memory, images, and the ethics of representation*. London & New York: Wallflower Press, 2015.

SELIGMAN-SILVA, Marcio. O filho de Saul: um novo mito de Auschwitz? *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 10, n. 18, p. 285-290, maio de 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-3053.10.18.285-290> . Acesso em: abr. 2024.

### Filmografia

FAROCKI, Harun. *Intervalo (Aufschub)*. Alemanha. 2007, preto e branco, silencioso, 40 min.

FAROCKI, Harun. *Fogo inextinguível (Nicht löschesbares feuer)*. Alemanha. 1969, preto e branco, 25 min.

LANZMANN, Claude. *Shoah*. França. 1985, cor, 4 DVDs, 543 min, Instituto Moreira Salles, 2012.

LANZMANN, Claude. *O último dos injustos (Le dernier des injustes)*. França. 2013, cor, 217 min.

NELSON, Tim Blake. *Cinzas da guerra (The grey zone)*. EUA. 2001, cor, 108 min.

NEMES, László. *O filho de Saul (Saul fia)*. Hungria. 2015, cor, 107 min.

TÖRÖK, Ferenc. *1945*. Hungria. 2017, preto e branco, 87 min.

-----

Enviado em: 30/09/2024

Aprovado em: 30/10/2024