

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÕES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Victor Vitório de Barros Correia

HISTÓRIA EM QUADRINHOS, MEMÓRIA EM QUADRINHOS: a representação do
trauma em *maus* – *a história de um sobrevivente*

Recife
2017

VICTOR VITÓRIO DE BARROS CORREIA

HISTÓRIA EM QUADRINHOS, MEMÓRIA EM QUADRINHOS: a representação do trauma em *maus* – *a história de um sobrevivente*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Maria do Carmo Siqueira Nino

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

C824h Correia, Victor Vitório de Barros
Histórias em quadrinhos, memória em quadrinhos: a representação do trauma em Maus – a história de um sobrevivente / Victor Vitório de Barros Correia. – Recife, 2017.
170 f.: il., fig.

Orientadora: Maria do Carmo de Siqueira Nino.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.

Inclui referências e anexos.

1. Maus. 2. Art Spiegelman. 3. Histórias em quadrinhos. 4. Memória. 5. Trauma. I. Nino, Maria do Carmo de Siqueira (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

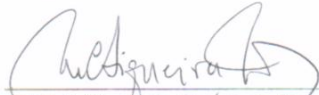
UFPE (CAC 2017-95)

VICTOR VITÓRIO DE BARROS CORREIA

**HISTÓRIA EM QUADRINHOS, MEMÓRIA EM QUADRINHOS: A
representação do Trauma em Maus - A história de um Sobrevivente**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para a obtenção do
Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA
em 22/2/2017.

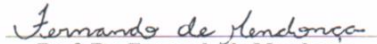
DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:



Prof.ª Dr.ª Maria do Carmo de Siqueira Nino
Orientadora – LETRAS - UFPE



Prof.ª Dr.ª Ermelinda Maria Araújo Ferreira
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Fernando de Mendonça
LETRAS - UFPE

Recife – PE
2017

“



”

Escrita em muro na rua onde moro.

RESUMO

Esta é uma abordagem da representação da memória centrada no estudo de caso de *Maus: a história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman, história em quadrinhos que constrói uma biografia do pai do autor, um judeu sobrevivente do Holocausto. A obra é um objeto exemplar para refletir a relação dos afetos entre história e memória, especialmente na memória traumática coletiva e individual. Há uma complexa moralidade entre o lembrar e o esquecer, que dialeticamente desempenham distintas funções vitais ao ser humano. O trauma instaura a necessidade do testemunho, que paradoxalmente é acompanhada de sua impossibilidade – a linguagem é insuficiente para representar e comunicar a ruptura infligida pelo trauma, o que demanda uma árdua consciência da própria limitação a fim de seguir na tarefa de reconstrução simbólica, um esforço de tradução sincera na tentativa de alcançar quem lhe dê ouvidos. Esse esforço levou Spiegelman a uma tentativa de distanciar-se de sua própria história para melhor acessá-la, empregando uma peculiar metáfora visual: em seu livro todos os judeus são desenhados como ratos, alemães como gatos e poloneses como porcos. A autoconsciência e a sinceridade são expressas no caráter metalinguístico de *Maus*, que trata de sua própria produção, narrando os obstáculos emocionais e os labirintos da memória que Spiegelman encontrou enquanto tentava compreender o passado dos pais e sua relação com eles, uma tentativa de também lançar alguma luz sobre seus próprios traumas. O uso de desenhos e de hibridismo de linguagens nas histórias em quadrinhos enriquece essa capacidade autorreferencial e aprofunda as possibilidades de expressão do autor. Isto faz de *Maus* também uma obra autobiográfica e uma reflexão sobre a relação recíproca entre o passado e o presente. Tal relação deve fluir no sentido da vitalidade da condição humana, sempre ameaçada pela perene desumanização que tem na violência sua raiz e fruto. Dito isto, após apresentar *Maus* teremos um capítulo sobre história amparado por textos de Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, Saul Friedländer e Raul Hilberg; o seguinte, sobre memória e testemunho, toma apoio em Aleida Assmann, Jeanne Marie Gagnebin, Tzvetan Todorov, Primo Levi, Walter Benjamin, Márcio Seligmann-Silva, Marianne Hirsch e Friedrich Nietzsche; por fim, o capítulo sobre a representação em história em quadrinhos tem o suporte teórico de Scott McCloud, Rocco Versaci e Nick Sousanis. O próprio Art Spiegelman é certamente a mais importante fonte neste estudo.

PALAVRAS-CHAVE: *Maus*. Art Spiegelman. Histórias em quadrinhos. Memória. Trauma. Holocausto.

ABSTRACT

This approach to memory representation centers on a case study of *Maus: a survivor's tale*, by Art Spiegelman, a comic book in which he builds a biography of his father, a Jew who survived the Holocaust. The book is an exemplary subject to ponder on the affective relation between history and memory, especially traumatic memory, both individual and collective. There is a complex morality between remembering and forgetting, which dialectically perform distinct vital functions to the human being. Trauma establishes the need for testimony, paradoxically followed by its very impossibility – language does not suffice to represent and communicate the rupture inflicted by trauma, demanding an arduous self-consciousness of one's own limitation in order to proceed with the chore of symbolic reconstruction, an effort for sincere translation trying to reach those who would listen to it. Such an effort led the author to distance himself from his own history so he could better access it, using a peculiar visual metaphor: in his book, all Jews are drawn as mice, Germans as cats, Poles as pigs. Self-consciousness and sincerity are expressed through *Maus's* metalinguistic quality of dealing with its own production, telling about the emotional obstacles and the labyrinths of memory Spiegelman came across while he was trying to understand his parents' past and his relationship with them, and also to shed some light on his own traumas. The use of drawings and of language hybridism in comic books enriches the self-awareness and deepens the author's possibilities of expression. All this makes *Maus* an autobiographical work and a reflection on the reciprocal relationship between past and present. Such relationship should flow towards zeal for the human condition, despite being threatened by the everlasting dehumanization, which is both root to and fruit of violence. That being said, after presenting *Maus* we'll have a chapter on history with the support of texts by Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, Saul Friedländer and Raul Hilberg; the next chapter, on memory and testimony, leans on Aleida Assmann, Jeanne Marie Gagnebin, Tzvetan Todorov, Walter Benjamin, Márcio Seligmann-Silva, Marianne Hirsch and Friedrich Nietzsche. Finally, the chapter on comics representation holds theoretical support from Scott McCloud, Rocco Versaci and Nick Sousanis. Art Spiegelman is certainly the main source throughout this study.

KEYWORDS: *Maus*. Art Spiegelman. Comic books. Memory. Trauma. Holocaust.

APRESENTAÇÃO

Sou Victor Vitório de Barros Correia, graduado em História, mestrando em Literatura, valorizando a comunhão de ambos neste trabalho.

Ouvi sobre o Holocausto aos 13 anos, quando minha mãe mostrou-me fotos de sua visita a um museu em Jerusalém. Recordo-me de dentes humanos expostos em vitrines e fotografias de imagens de pilhas de corpos. Entendi apenas que algo horrível havia acontecido, mas pouco depois tive uma noção um pouco mais detalhada ao ler *O refúgio secreto*, autobiografia de Corrie Ten Boom, que foi presa no campo de concentração de Ravensbrück por esconder judeus. Ler um livro mantém um véu sobre o horror porque a imaginação não é tão nítida quanto a visão (como as fotografias do museu, jamais esquecidas). Nunca me dispus a assistir a *A Lista de Schindler* por sua carga emocional visual. Ainda hoje não o assisto, mesmo escrevendo este trabalho.

Embora o genocídio nazista não tenha sido apenas de judeus, foi o desse povo que chegou até mim. Não sou eu mesmo judeu, mas como cristão sempre senti como se a história deles fosse nossa também, nossos antepassados originais em terras distantes. Esse pedaço de romantismo foi-se com o tempo, mas a noção do vínculo histórico provavelmente não pode mais ser evitada.

Também não tenho ascendência alemã, mas amo o país, em especial Berlin, um lugar onde gostaria de viver. Já houve quem achasse contraditório simpatizar com as vítimas do nazismo e ao mesmo tempo admirar a Alemanha do século XXI, mas não vejo assim.

Comecei a ler histórias em quadrinhos desde que sabia ler um mínimo, também por influência familiar, e elas ficaram comigo ao longo dos anos, ininterruptamente, na alegria e na tristeza. Cresci com elas e meu gosto só aumentou com a idade. Não é uma questão de que hoje, sendo adulto, leio quadrinhos para adultos – continuo apreciando convictamente certas histórias de Mickey, Donald e Pateta, bem como variados quadrinhos brasileiros, ingleses, italianos, japoneses, belgas, franceses, estadunidenses... e também *Maus: A história de um sobrevivente*. Não lembro se comprei o livro *antes* de dar aulas sobre o século XX para uma turma de oitava série (ou nono ano, como se diz hoje), ou se comprei *porque* lecionaria. Queria usar várias mídias para as aulas e, quando tratei da Segunda Guerra Mundial, emprestei o livro a uma aluna para que ela usasse em sua apresentação sobre o Holocausto. Não é material didático, mas tem muitos labirintos para refletir, como espero demonstrar nos capítulos adiante, que focarão nesse livro em quadrinhos de Art Spiegelman.

Disseram-me certa vez que minha escrita, inclusive a acadêmica, tem algo de “visceral”. Entendo assim: minha escrita diz que aquilo é importante para mim, que é parte de mim. A vivência do trauma também é parte de mim, mas, agora que me apresentei, passaremos a *Maus* e à representação da memória traumática.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus por nos permear da ideia de humanidade, criaturas suas de valor inato e inalienável, responsáveis por fazer perseverar esse valor em face ao ódio e ao desprezo. Este é um tema deste trabalho.

Muito obrigado a Elaine, esposa dedicada que me apoia em todos meus projetos desde a adolescência, me incentivando mesmo quando tive a aparente insensatez de ingressar no mestrado simultaneamente ao nascimento de nosso filho.

Sou grato a meu pai, Ricardo – em memória – por aquela assinatura de gibis 25 anos atrás, e a minha mãe, Fátima, por me agradar na infância com incursões a bancas de revistas para comprar histórias em quadrinhos.

Sou agradecido a Maria do Carmo Nino, orientadora que sempre me abordou com bom humor e disposição e me incentivou ao longo desses dois anos, transmitindo a segurança de que este é um caminho digno.

Agradeço a Ermelinda Ferreira por imaginar que um humilde trabalho de avaliação de disciplina – simples, mas apaixonado – poderia vir a ser uma dissertação de mestrado.

Obrigado também a Art Spiegelman por fazer em *Maus* um exemplo de que é possível cultivar a lucidez em meio à furiosa confusão introspectiva do homem que se perde no passado.

Agradeço aos colegas e professores do mestrado pelos melhores períodos de minha vida acadêmica – eu não comparecia apenas por obrigação, foi um verdadeiro prazer acompanhar as aulas.

Deixo também minha gratidão a Joane Leôncio, Ester Simões e Patrícia Tenório pelo apoio durante a seleção e a Nuno Britto por recomendar ler Primo Levi (demorei até conseguir chegar ao fim).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Início de “Ur-Maus”.....	18
Figura 2 – Capa de <i>Maus</i> . Companhia das Letras, 2005.....	20
Figura 3 – Início de <i>Prisioneiro do Planeta Inferno</i>	20
Figura 4 – “Judeu conceitual”, <i>Maus</i> , p. 53.....	30
Figura 5 – Racismo de Vladek, <i>Maus</i> , p. 259.....	37
Figura 6 – Nazistas sistemáticos, <i>Maus</i> , p. 61.....	46
Figura 7 – Charge ironizando negacionismo, <i>MetaMaus</i> , p. 103.....	51
Figura 8 – A orquestra e os gritos dos guardas, <i>Maus</i> , p. 214.....	63
Figura 9 – “Lugares do horror, que nunca devemos esquecer”.....	68
Figura 10 – A sombra de Vladek, <i>Breakdowns</i> , p. 12.....	74
Figura 11 – Número de prisioneiro, <i>Maus</i> , p. 14.....	78
Figura 12 – Ur-Maus, <i>MetaMaus</i> , p. 105.....	83
Figura 13 – Buchenwald, Abril 1945. Margaret Bourke-White, <i>Life Magazine</i>	83
Figura 14 – Richieu, <i>Maus</i> , p. 161.....	86
Figura 15 – Herança de família, <i>Breakdowns</i> , p. 16-7.....	92
Figura 16 – Prisioneiro no Planeta Inferno, <i>Breakdowns</i> , p. 36.....	93
Figura 17 – Ainda prisioneiro, <i>Breakdowns</i> , p. 6.....	95
Figura 18 – Linguagem quebrada de Vladek, <i>Maus</i> , p. 154, original em inglês.....	99
Figura 19 – Linguagem quebrada de Vladek, <i>Maus</i> , p. 146, Brasiliense.....	99
Figura 20 – Linguagem quebrada de Vladek, <i>Maus</i> , p. 148 Companhia das Letras.....	99
Figura 21 – Balões em sequência fala, <i>Maus</i> , p. 120.....	121
Figura 22 – Chaminés de crematórios, <i>Maus</i> , p. 215.....	122
Figura 23 – Desmascarados e desestabilizados, <i>Maus</i> , p. 157.....	123
Figura 24 – Quadro “sangrado”: chegada a Auschwitz, <i>Maus</i> , p. 159.....	124
Figura 25 – Enforcados como exemplo, <i>Maus</i> , p. 85.....	125
Figura 26 – O passado irrompe no presente, <i>Maus</i> , p. 239.....	125
Figura 27 – O polonês e a salsicha, <i>Maus</i> , p. 192.....	134
Figura 28 – Pato Donald em: “Como assar um peru”.....	134
Figura 29 – Os traços físicos de Anja, <i>Maus</i> , p. 138.....	135
Figura 30 – Judeu ou alemão? <i>Maus</i> , p. 210.....	136
Figura 31 – Scott McCloud, <i>Desvendando os quadrinhos</i> , p. 36-7.....	142

Figura 32 – Fotografias desenhadas sobre a página, <i>Maus</i> , p. 274.....	149
Figura 33 – O tempo voa, <i>Maus</i> , p. 201.....	152
Figura 34 – As crianças de Sosnowiec, <i>Maus</i> , p. 151.....	153
Figura 35 – Letras minúsculas, <i>Maus</i> , p. 28.....	153
Figura 36 – Cronograma, <i>Maus</i> , p. 228.....	156
Anexo 1 – Página de <i>Master Race</i>	167
Anexo 2 – Página de <i>Magneto: Testamento</i>	168
Anexo 3 – Página de <i>A busca</i>	169
Anexo 4 – Página de <i>Adolf</i> , vol. 2.....	170

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 MAUS	18
1.1 A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE.....	22
2 HISTÓRIA	27
2.1 ANTISSEMITISMO.....	28
2.2 O GENOCÍDIO DOS JUDEUS.....	38
2.2.1 Genocídio e modernidade.....	43
2.3 HISTÓRIA E MEMÓRIA.....	48
2.3.1 Negacionismo.....	49
2.3.2 Historiografia.....	52
2.3.3 Diálogo.....	59
3 MEMÓRIA	67
3.1 LEMBRAR E ESQUECER.....	67
3.1.1 Integração.....	67
3.1.2 Esquecer.....	70
3.1.3 Rastros.....	72
3.1.4 Monumento.....	73
3.1.5 Memoricídio.....	75
3.2 TRAUMA.....	76
3.2.1 Memória profunda.....	79
3.2.2 Pós-memória.....	81
3.2.3 A segunda geração.....	84
3.2.4 Legado.....	90
3.3 TESTEMUNHO.....	95
3.3.1 Impossibilidade.....	96
3.3.2 Moral.....	100
3.3.3 Necessidade.....	103
3.3.4 Testemunhar do Outro.....	109
3.3.5 Pela vida e pelo presente.....	112

4	EM QUADRINHOS	115
4.1	A FORMA DESEJADA.....	115
4.1.1	<i>Comics</i>	116
4.1.2	<i>Co-mix</i>	120
4.2	A METÁFORA ANIMAL.....	126
4.2.1	Desumanização.....	127
4.2.2	Ratos, gatos e porcos.....	129
4.2.3	Quebrando a metáfora.....	132
4.3	REPRESENTAÇÃO.....	137
4.3.1	Simplicidade.....	141
4.3.2	Sinceridade.....	144
4.3.3	Metalinguagem.....	148
	CONCLUSÃO	157
	REFERÊNCIAS	160
	ANEXOS	166

INTRODUÇÃO

Este trabalho começou numa apresentação para avaliação na disciplina Crítica Literária. Perguntei se algum dos colegas conhecia o livro do qual eu pretendia falar e a resposta foi negativa. *Maus: A história de um sobrevivente* é uma das histórias em quadrinhos de maior renome ao ponto de haver sobrepujado os estigmas de seu meio. Sua criação é um divisor de águas para as histórias em quadrinhos ocidentais e marcou o processo de desmarginalização da nona arte. Em outras palavras, é membro especial do cânone. Sua posição referencial a coloca como lugar comum em estudos de quadrinhos nos EUA. Mas meus colegas de Teoria da Literatura não a conheciam, assim como a maioria das pessoas a quem expliquei meu projeto. Ainda causa surpresa ao senso-comum o quanto uma história em quadrinhos pode ser relevante, complexa e profundamente humana. Disso já extraímos dois objetivos: divulgar *Maus* e, tomando-o como objeto de estudo, demonstrar a capacidade das histórias em quadrinhos de problematizar a realidade – especificamente, as realidades da história, da memória, do trauma e do testemunho, que compreendem os demais objetivos a ser desenvolvidos ao longo destas páginas.

Em uma frase: *Maus* é a história do esforço de seu autor, Art Spiegelman, em contar a história dos pais, Vladek e Anja, sobreviventes do genocídio dos judeus perpetrado pelos nazistas. A consciência do autor, explícita na constante autorreflexão da obra, incentiva sua abordagem segundo os temas mencionados:

O que está sendo retratado é, especificamente, a história [de Vladek], baseada em suas memórias. Esse tipo de reconstrução é carregado de perigos. Meu pai podia apenas lembrar/entender uma parte daquilo que ele viveu. Ele só podia contar parte disso. Eu, por conseguinte, só podia entender parte daquilo que ele era capaz de contar, e podia apenas comunicar uma parte disso. O que resta são fantasmas de fantasmas, apoiados sobre as frágeis fundações da memória ¹ (SPIEGELMAN, 2011, p. 154).

Neste trabalho, memória não é entendida como mnemotécnica ou intenção de reter a lembrança a fim de representar da forma mais exata a realidade passada. A

¹ Parte das referências deste trabalho são em língua inglesa. Será sempre apresentada a citação em tradução própria e, em nota de rodapé, o texto original. Neste caso: “*what is being portrayed is, specifically, his [Vladek’s] story, based on his memories. This kind of reconstruction is fraught with dangers. My father could only remember/understand a part of what he lived through. He could only tell a part of that. I, in turn, could only understand a part of what he was able to tell, and could only communicate a part of that. What remains are ghosts of ghosts, standing on the fragile foundations of memory*”.

memória de que falamos está definida na relação do sujeito presente com a recordação do passado, afetando-se mutuamente, pois, nas palavras de Walter Benjamin, “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 2012, p. 38-9).

Os temas serão desenvolvidos em quatro capítulos.

O primeiro capítulo tem como objetivo apresentar a obra *Maus: A história de um sobrevivente* com dados gerais sobre o livro, sua publicação e seu autor. Por ser o estudo de uma obra biográfica é importante o conhecimento dos fatos vividos, o que será feito através de um resumo do enredo em ordem cronológica, evitando os saltos temporais do livro. *Maus* é a espinha dorsal deste trabalho e será abordado constantemente como objeto das análises desenvolvidas nos capítulos seguintes, funcionando como a liga que une as várias partes e que estará presente em cada uma delas, mesmo que em diferentes medidas. As reflexões de Art Spiegelman inclusas em *Maus* e em *MetaMaus* darão suporte ao longo de todos os capítulos.

Outra autobiografia que oferece constante auxílio a essas páginas é *É isto um homem?*, do judeu italiano Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz que foi capaz de escrever sua experiência de forma absurdamente sóbria, como se o passar do tempo o distanciasse o suficiente para analisar as lembranças da posição de um observador da natureza humana, não de um sobrevivente que viu sua humanidade arrancada de si. Sua perspicácia singular o torna essencial ao tema.

O segundo capítulo trará contextualização histórica para nortear o que é dito sobre o Holocausto, partindo do antissemitismo, assunto antigo no meio europeu e abordado por Hannah Arendt, para os fatos históricos do genocídio perpetrado pelos nazistas segundo a estrutura de genocídio proposta por Raul Hilberg. Importante para o enfrentamento do Holocausto é a crítica de Zygmunt Baumann que pleiteia que a culminação no genocídio seja entendida como um sintoma da modernidade e que, por isso, essa história diz respeito a toda a humanidade. Ademais, na transição entre história e memória existe um conflito: são reciprocamente excludentes ou se assemelham e influenciam uma à outra? Esta, é claro, é uma pergunta seminal e, como tal, não possui solução, mas almeja reflexões frutíferas que mantenham a pergunta viva. Para isso contribuem historiadores como Jacques Le Goff, Saul Friedländer, Martin Broszat e Paul Veyne, e filósofos como Nietzsche e Paul Ricoeur.

O terceiro capítulo aborda a memória, começando pela relação entre lembrar e esquecer, o paradoxo da importância da lembrança da qual se deseja esquecer, os rastros que guiam ao passado e o perigo do ideológico assassinato da memória. A memória carrega feridas, traumas que se constituem pela impossibilidade do esquecimento e levam ao oxímoro da necessidade do testemunho impossível; a linguagem não está à altura do trauma, mas nela está uma de suas únicas – ou talvez a única – formas de assimilação e recuperação. É do esforço de transformação da linguagem que brota o testemunho, a ponte entre o sobrevivente do trauma e o Outro. A acolhida do testemunho e de seu portador é vital para a manutenção da mentalidade de que as noções coletivas – como a história – não devem, apesar de suas limitações intrínsecas, ignorar os indivíduos e a realidade psíquica. As principais bases teóricas empregadas aqui são escritas de Jeanne Marie Gagnebin e Aleida Assmann, duas professoras que abordam o trauma de Auschwitz como elemento recorrente em seus estudos sobre memória. O capítulo também conta com importantes contribuições de Tzvetan Todorov, Walter Benjamin e Márcio Seligmann-Silva. O trauma é contagioso: Art Spiegelman o viveu indireta e inegavelmente, como relata uma escritora também filha de pais sobreviventes do Holocausto, Bernice Eisenstein. Isso ocorre pela construção de uma memória midiática (estudada por Marianne Hirsch) e uma complexa transmissão intergeracional (pesquisada por Nathan Kellerman).

O quarto e último capítulo aborda os quadrinhos como a forma usada em *Maus* para representar aquilo que foi apresentado ao longo do trabalho: história, memória, trauma, testemunho e a incerta nebulosidade que envolve esses temas essencialmente humanos. Baseado principalmente em Art Spiegelman e apoiado por estudiosos das histórias em quadrinhos, como Scott McCloud, Rocco Versaci e Nick Sousanis, este capítulo buscará demonstrar algumas características dos quadrinhos enquanto mídia (o que será acompanhado de muitas figuras de *Maus*) e tratar brevemente da posição social que ocuparam no século XX, partindo da dúvida de valor que paira sobre as HQs ainda hoje. O ponto é: como podem as histórias em quadrinhos tratar do holocausto? Ou então: como pode o artista de quadrinhos se posicionar pela consciência de sua arte?

O objeto deste trabalho é bem delimitado: o genocídio sofrido pelo povo judeu, através da visão de uma das vítimas, conforme narrado por seu filho por meio de uma história em quadrinhos. Tendo isso em vista, é necessário esclarecer alguns aspectos sobre o que este trabalho *não* é.

O Holocausto foi um evento trágico que ocorreu concomitantemente a outras tragédias. Foram inúmeros os crimes cometidos durante a Segunda Guerra Mundial, por todos os lados do conflito, não apenas pelo terrível nazismo derrotado. O advogado de defesa de Adolf Eichmann, nazista de grande responsabilidade no genocídio, alegou que seu cliente “cometeu atos pelos quais um vencedor é condecorado e um perdedor vai para o patíbulo” (BAUMAN, 1998, p. 38). Não é a intenção condenar a Alemanha à culpa total dos horrores da guerra; o silêncio destas páginas sobre atitudes e negligências dos EUA, Reino Unido, de indivíduos judeus e de demais participantes da barbárie não deve implicar em maniqueísmo e absolvição, mas em foco no objeto de estudo. Concentrar a análise em um evento não quer dizer que os demais são rejeitados ou que não existiram.

Afirmar que o Holocausto foi o pior trauma do século XX não diminui em hipótese alguma a importância de outras guerras, extermínios e genocídios que ensanguentaram a História mundial e ainda em nossos dias assolam diversos povos e, por definição, a humanidade. O fato de que apenas os judeus serão abordados aqui não é uma negação à memória das demais vítimas dos nazistas, como os milhões de poloneses, ciganos, testemunhas de Jeová, doentes incuráveis, comunistas de diversas nacionalidades e tantos outros. Talvez a escolha deste objeto seja fruto indireto da tendência à visibilidade predominante da vitimização judaica. Ainda que fosse esse o caso, uma vítima preferencial continua sendo uma vítima e tem direito à sua voz. Este é um trabalho sobre memória que se baseia em um estudo de caso, o objeto restrito é a história de um sobrevivente judeu e seu filho, objeto que servirá à problemática mais abrangente da representação da memória pelo artista narrador.

Não será abordada a política da criação e manutenção do Estado de Israel pelo simples motivo de que Vladek Spiegelman não migrou para lá. Preferiu a Suécia e, pouco depois, os EUA. Israel e suas polêmicas não são o contexto de *Maus*. Tampouco o papel do Holocausto na criação de Israel e a associação que se faz entre um e outro acrescentaria substância à presente dissertação.

Antes de iniciarmos, vejamos algumas considerações de nomenclatura.

Histórias em quadrinhos serão assim chamadas ao longo deste trabalho, bem como a sigla **HQ** ou seu nome em língua inglesa *comics*. Há outros nomes como *narrativa gráfica*, *arte sequencial*, *graphic novel*, mas *história em quadrinhos* é suficiente para todos os sentidos desejados neste âmbito. O artista/autor/escritor de histórias em quadrinhos é chamado **quadrinista**.

Campo de concentração, campo de extermínio, ou simplesmente **campo**, também são chamados de *Lager*, palavra alemã para campo, depósito, acampamento.

Holocausto é um nome que, apesar de ser amplamente empregado tanto no conhecimento comum como no acadêmico, é carregado de polêmica, pois significa “queimar tudo” e tem o sentido de sacrifício religioso. Se todo sacrifício é dedicado a algo ou alguém, incorre-se no risco de ofensa em dizer que as vítimas dos campos de concentração foram sacrificadas em nome do ideal nazista ou da obtenção de um Estado judeu. Por outro lado, essa é a palavra usada normalmente por Art Spiegelman, ao longo de *Maus* e de outros materiais usados como referência para este trabalho. Os judeus usam a palavra **Shoah**, que em hebraico quer dizer “catástrofe”, mas tal palavra alude a desastres em qualquer forma, mesmo as naturais, e é por isso geral demais para simbolizar um evento histórico singular. Uma alternativa é a empregada por Roney Cytrynowicz em seu livro *Memória da barbárie: “genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial”* (1990, p. 13). Sabendo que é impossível encapsular um fenômeno vasto e incompreensível em um nome definitivo, as três formas acima em negrito serão usadas neste trabalho com o mesmo sentido e peso.

Art Spiegelman fez de si mesmo e de seu pai, Vladek Spiegelman, os personagens centrais de seu livro. São ambos narradores: este conta uma história que é recontada por aquele. Para evitar confusão em distinguir entre os dois, sempre que um indivíduo for chamado **Spiegelman**, falamos de **Art**, o autor. Seu pai será sempre referido pelo primeiro nome, **Vladek**.

As citações de histórias em quadrinhos que englobam mais de um balão de texto serão divisadas por uma barra, / , como feito em citações de versos. Todos os negritos em citações são grifos do próprio texto.

1 MAUS

Maus: A história de um sobrevivente, livro objeto deste trabalho, foi escrito por Art Spiegelman, estadunidense judeu nascido na Suécia em 1948. Podemos considerar que *Maus* engloba três obras e dois suplementos.

1. *Maus*: A primeira história de *Maus* foi publicada em 1972 na revista *Funny Animals* e tem três páginas. Como essa história foi a gênese do livro posterior, Art Spiegelman a chama de *Ur-Maus* (semelhantemente ao que Roland Barthes chama de *Ur-Livro*: o *Arqui-Livro*, o *Livro-Origem*). Nessa história o ratinho de nome Mickey ouve a história de seu pai antes de dormir. O pai conta de como no país antigo *die Katzen* (os gatos, em alemão) perseguiram e oprimiram os ratos isolando-os em guetos e levando-os a campos de concentração. A alusão ao nazismo é clara, mas o cenário é fictício. Os uniformes dos gatos são os mesmos dos nazistas, mas ao invés da suástica usam um emblema de caveira. Os ratos, que representam judeus, são rotulados por braçadeiras com a letra M (de *Maus*, rato em alemão) e obrigados a trabalhar em fábricas para caixas de areia para gatos. Auschwitz tem o nome alterado por um trocadilho: *Mauschwitz*.

O traço dos desenhos é detalhado, os rostos dos animais tem olhos grandes e expressivos e alguns personagens têm traços individuais. Foi novamente publicada mais tarde em outros dois livros de Spiegelman: *Breakdowns* (2009) e *MetaMaus* (2011).



Figura 1 – Início de “Ur-Maus”.

2. *Maus: a história de um sobrevivente*: Este é o livro propriamente dito. Art Spiegelman partiu da história curta para escrever um livro longo em quadrinhos que foi produzido entre 1978 e 1991 em 11 capítulos esporádicos na revista de quadrinhos *underground RAW*, editada pelo casal Françoise Mouly e Art Spiegelman. Os primeiros seis capítulos foram compilados em um volume chamado *Maus I: Meu pai sangra história*, lançado em 1986. Os cinco capítulos seguintes formaram o volume *Maus II: E aqui meus problemas começaram*, em 1992. Em 1994 foi lançado como livro completo, da forma como havia sido concebido desde o princípio. O livro completo é o que será usado neste trabalho, mas é importante ressaltar que mesmo nele a divisão entre *Maus I* e *Maus II* permanece e será mencionada nestas páginas.

Ao contrário de *Ur-Maus*, as personagens são desenhadas com minimalismo, pouquíssima distinção entre si e expressões faciais básicas. A metáfora animal é expandida e passa a ser meramente visual: os judeus são desenhados como ratos, alemães como gatos, poloneses como porcos, estadunidenses como cachorros, suecos como renas, um francês como um sapo e uma cigana como uma mariposa. Mas nenhum deles é o animal real, todos são pessoas comuns, a aparência animal só existe para o leitor, fora do contexto interno da obra.

O livro alterna três linhas temporais: 1) a história do pai na década de 1930 e até o final da guerra em 1945; 2) os anos do fim da década de 1970 e começo dos 1980 mostrando o relacionamento familiar, a narrativa do pai e a produção do livro; 3) e o fim da década de 1980, quando Art luta para continuar o livro apesar de seus conflitos internos.

Além de ter ingressado na lista de livros mais vendidos do *The New York Times* em 1991, *Maus* permanece a única história em quadrinhos a ganhar o Prêmio Pulitzer. Ganhou outras premiações como o *Eisner Awards*, muito importante para os quadrinhos nos EUA, e de melhor álbum estrangeiro no *Festival d'Angoulême*, muito importante para os quadrinhos na Europa. Até 2011 havia sido traduzido para cerca de 30 línguas.

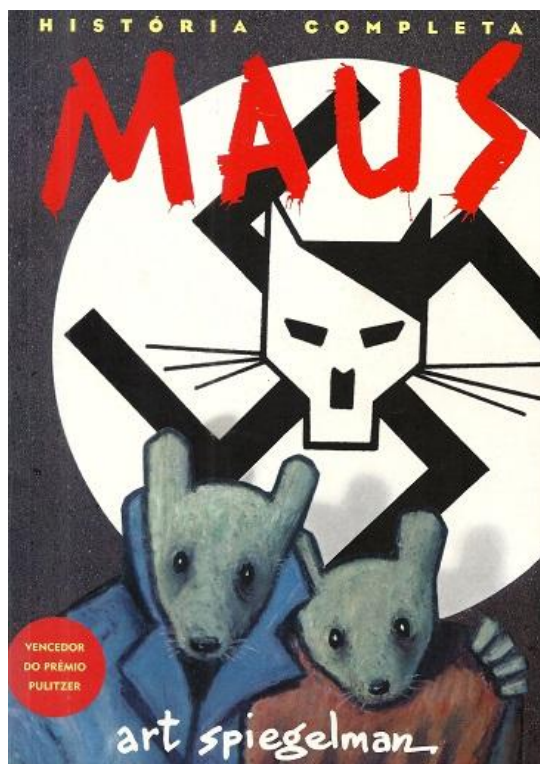


Figura 2 – Capa de *Maus*. Companhia das Letras, 2005.



Figura 3 – Início de *Prisioneiro do Planeta Inferno*.

3. *Prisioneiro do Planeta Inferno: história de um caso*: Essa história de quatro páginas foi produzida também em 1972 e publicada no ano seguinte na revista *Short Order Comix*. O traço expressionista transborda os sentimentos do autor que narra sua reação ao suicídio da mãe, ocorrido quatro anos antes. Os desenhos são escuros e imitam a xilogravura. Essa história é apresentada ao leitor de *Maus: A história de um sobrevivente* e surge no livro por meio de uma transição: num quadrinho Art a segura e o leitor vê a página pequena. Em

seguida a página de *Prisioneiro* se torna a própria página de *Maus* (com a mão de Art ainda visível no canto), acrescida de uma borda preta para acentuar a atmosfera de luto e mágoa que a envolve.

4. *The Complete Maus CD-ROM*: Esta versão digital de 1994 contém *Maus* acrescido de vários *hyperlinks* que levam dos quadrinhos aos seus respectivos esboços ou referências fotográficas, ampliando a obra ao inserir os passos da produção como parte do produto final. Contém também gravações das entrevistas realizadas por Art a Vladek a fim de escrever *Maus*.

5. *MetaMaus*: Este álbum de 2011 é, em resumo, um grande *making of* de *Maus*. Foi editado por Art Spiegelman e Hillary Chute, a quem ele deu acesso a seus arquivos com vasto material pessoal e familiar. O texto maior consiste na transcrição editada de entrevistas gravadas de Chute a Spiegelman organizadas em três temas: “Por que o Holocausto?”, “Por que Ratos?” e “Por que história em quadrinhos?”. Spiegelman não se limita a falar de si e do pai, alargando o discurso para envolver suas mais diversas fontes, memória, indústria cultural e, principalmente, questões pertinentes a HQs, sua produção e recepção. *MetaMaus* também contém entrevistas menores com Françoise Mouly, editora da RAW e esposa de Spiegelman, e Nadja e Dashiell Spiegelman, os filhos do casal. Ao final traz a história da família Spiegelman acompanhado da árvore genealógica; a transcrição das entrevistas iniciais entre Art e Vladek, de 1972; e também de entrevistas de 1987 entre Spiegelman e pessoas que conheceram sua mãe Anja na época da prisão e da liberação.

MetaMaus é repleto de fotografias, esboços, imagens de referência, outros quadrinhos de uma a três páginas feitos por Spiegelman, e até as cartas de editoras recusando *Maus*.

Um DVD acompanha o livro contendo, além do *The Complete Maus* descrito acima, milhares de esboços, áudios originais das entrevistas com Vladek, artigos sobre *Maus*, e uma variedade impressionante de outras referências.

1.1 A história de um sobrevivente

A seguir será apresentado um resumo do enredo de *Maus* em ordem cronológica. É importante notar que o livro não foi produzido nessa ordem e sim alternando seguimentos ocorridos em diferentes décadas, incluindo os anos da própria produção do livro. Como o objetivo deste resumo é narrar a história de Vladek de forma suficiente a basear um estudo aprofundado, a forma cronológica é mais apropriada ao entendimento dos fatos do que a forma de finalidade literária da obra em si. O conteúdo do resumo permanece no que é dito no livro, sem adicionar detalhes posteriores de entrevistas ou de *MetaMaus*.

Vladek Spiegelman veio de uma família de judeus poloneses que morava em Sosnowiec. Deixou a escola aos 14 anos para começar a trabalhar, mas mesmo assim aprendeu a falar alemão e inglês. Casou em 1937 com Anja Zylberberg, judia de família rica que deu uma fábrica a Vladek. Logo nasceu o primeiro filho do casal, Richieu.

Viveram bem até a metade de 1939, quando a Alemanha invadiu a Polônia e uma carta convocou Vladek a ingressar no exército. No front, com mínimo treinamento, Vladek ficou contente de haver conseguido matar um soldado alemão antes de ser feito prisioneiro. Levados para a Alemanha, os prisioneiros judeus foram separados dos demais, passaram por trabalho forçado, frio e escassez. Em sonho, o falecido avô de Vladek profetizou que seria libertado no dia de *Parushah Truma*, um sábado específico do ano, o mesmo do casamento com Anja. O sonho se cumpriu e os prisioneiros retornaram à Polônia, mas Vladek precisou da ajuda de outros judeus e de um polonês fiscal de trem para chegar seguro até sua cidade.

As famílias Spiegelman e Zylberberg tiveram suas fábricas confiscadas e em 1942 foram realocadas em outras casas. A mãe de Vladek morreu de câncer. A cidade dependia de cupons diários que forneciam pouca alimentação, o que levou Vladek a buscar mais recursos no mercado negro, cobrando favores e revendendo tecidos contrabandeados. Conseguiu também documentos de trabalho para proteger-se. Sempre havia judeus sendo levados embora; os idosos foram logo. As histórias de Auschwitz já eram contadas, mas eles ainda não acreditavam.

Naquele mesmo ano o comitê judeu anunciou que todos deveriam reunir-se para cadastro e legalização de documentos. Eram cerca de 30.000 judeus que foram cercados pela Gestapo e separados em dois grupos. Apenas um dos grupos tinha os documentos

aprovados. Vladek foi para a fila da mesa atendida por um parente e conseguiu o visto. Seu pai também conseguiu, mas sua irmã não obteve o carimbo por ter filhos demais. Vladek soube depois que seu pai pulou a cerca que os separava para acompanhar a filha e os quatro netos, junto com 10.000 outros.

Em 1943 todos os judeus restantes de Sosnowiec foram transferidos para um gueto no vilarejo próximo de Srodula. Todos os dias andavam de volta a Sosnowiec para trabalhar em estabelecimentos alemães, guiados por guardas judeus com cassetetes.

Richieu foi levado pela tia Tosha, irmã de Anja, para viver em outro gueto onde um parente tinha influência por fazer parte do conselho judaico e subornar a SS. Alguns meses depois o conselho judaico local foi morto, o gueto foi evacuado e seus habitantes deportados para Auschwitz. Tosha não suportou a ideia. Ela sempre carregava consigo um frasco de veneno, então matou seu filho, seus dois sobrinhos dos quais cuidava, e depois se matou.

Em Srodula, o resto da família fez *bunkers* para se esconderem. O primeiro foi num fundo falso no depósito de carvão de uma casa. Em outra casa fizeram uma passagem secreta no lustre para se esconderem num compartimento do sótão. Outro judeu descobriu o esconderijo e os delatou para a Gestapo, que levou todos presos para um prédio onde aguardavam deportação. Lá Vladek subornou um primo, Haskel Spiegelman, chefe da polícia judaica, e conseguiu que ele, Anja e o sobrinho dela, Lolek, fugissem, mas o primo não ajudou os pais de Anja. Nunca mais os viram. Vladek e Anja trabalharam numa sapataria onde ficaram escondidos num *bunker* por vários dias famintos enquanto todo o gueto foi deportado para Auschwitz. Lolek não queria mais se esconder e foi levado, mas sobreviveu à guerra.

O casal conseguiu abrigo por um tempo com poloneses, como um antigo conhecido dos Zylberberg e, depois, tiveram o apoio de duas desconhecidas, Kawka e Motonowa. Vladek fez negócio com dois poloneses que diziam que atravessavam judeus para a Hungria. Anja era contra, mas Vladek decidiu partir e indicou que seu primo Miloch Spiegelman e a família ficassem com Motonowa, que os ajudou a sobreviver até o fim da guerra. Antes disso, eles viviam apertados abaixo do fundo falso de um depósito de lixo. Traídos pelos atravessadores, Anja e Vladek foram presos pela Gestapo e levados a Auschwitz em caminhões no começo de 1944.

Vladek e Anja já sabiam que se tratava de um campo de extermínio e foram separados ao chegar. Os nazistas tomaram os pertences, tatuaram o número de prisioneiro e distribuíram uniformes de tamanhos aleatórios e horríveis sapatos de

madeira. Vladek estava deprimido, mas um padre polonês, também prisioneiro, o consolou dizendo que os números no braço do novato, segundo uma interpretação judaica, significavam *vida*. No pavilhão dos novatos havia um cruel *kapo* (espécie de capataz) polonês, mas Vladek conseguiu seu favor porque podia dar-lhe aulas de inglês.

Após dois meses Vladek foi mudado para uma área de trabalho, dizendo-se funileiro apesar de quase não ter experiência na área. O chefe da funilaria, um judeu russo, implicou com a inabilidade de Vladek até que este passou a dar de presente parte da comida que conseguia negociar.

Anja ficava presa em outro lugar, Birkenau, ou Auschwitz II (onde acontecia o extermínio propriamente dito), e através de Mencie, uma judia húngara que trabalhava nos dois lugares, Vladek descobriu que estava viva e até recebeu uma carta da esposa. Ele se ofereceu para fazer parte de grupo de funileiros que consertariam telhados em Birkenau e lá se encontrou com Anja novamente, arranjando-lhe comida, mas num desses encontros foi pego falando com ela e espancado por guarda da SS.

Vladek aproveitou a falta de sapateiros para trabalhar na sapataria. Sabia apenas o bastante para serviços básicos e recebia comida como recompensa pessoal. Mencie continuou levando recados e até mesmo uma bota para Vladek consertar: era da *kapo* que maltratava Anja, mas que passou a protegê-la após esse favor. Várias prisioneiras foram transferidas de Birkenau para Auschwitz. Vladek havia juntado o que negociou de pão, cigarros e vodka como suborno para que Anja fizesse parte da transferência, o que aconteceu em outubro de 1944.

A sapataria foi fechada e Vladek teve que trabalhar carregando pedras. Depois voltou à funilaria, pois os russos estavam invadindo a região e os nazistas precisavam de funileiros para desmontar as câmaras de gás e crematórios. Vladek ouviu dos prisioneiros que trabalhavam nas câmaras os horríveis detalhes do procedimento de morte e cremação. Após isso veio notícia de que os campos poloneses seriam esvaziados e os prisioneiros tiveram que marchar até a Alemanha, onde foram entulhados em trem para animais. O trem parou por um número indefinido de dias e vários prisioneiros morreram trancados ali, até que finalmente foram levados para Dachau, onde ficaram trancafiados em pavilhões com piolhos que espalharam tifo.

Com o tempo, também Vladek teve tifo e ficou à beira da morte. Todos foram levados em trens novamente, que pararam subitamente no meio do caminho à Suíça, sem guardas que detivessem os prisioneiros: a guerra havia acabado. Os ex-prisioneiros ainda foram acossados por soldados alemães, mas estes fugiam logo com medo do

avanço dos russos. Vladek encontrou um amigo de antes da guerra, Shivek, e ficaram escondidos numa casa abandonada onde conseguiram roupas e comeram até passarem mal. Foram encontrados por soldados dos EUA que se estabeleceram na casa. Vladek falava inglês e ele e seu amigo cuidavam da limpeza em troca de abrigo e comida. De lá foram para um campo de refugiados, mas Vladek ficou acamado em recaída de tifo. Shivek propôs que fossem até Hannover, na Alemanha, onde seu irmão sobreviveu escondido pela esposa alemã. Foram bem acolhidos pela família.

Procurando notícias de Anja num campo de refugiados, Vladek viu conhecidas de Sosnowiec que disseram que lá os poloneses agrediam e até matavam os judeus que tentavam retomar suas antigas propriedades. E mais: que Anja estava viva e havia voltado para lá. Vladek subiu em trens de carga e depois caminhou por quase um mês até chegar a Sosnowiec e a Anja. O casal de sobreviventes finalmente se reencontrou.

O que aconteceu a Anja antes disso é incerto, pois quase não restaram vestígios de sua história particular. Vladek acha que ela sobreviveu graças à amizade com Mancie. Art acha que após Auschwitz ela passou por Ravensbruck, antes de ser libertada com a chegada dos russos. Anja ficou livre antes de Vladek e voltou a Sosnowiec, onde uma adivinha cigana previu que reencontraria o marido e viveria numa terra distante. Anja queria ir para os EUA, onde estava Herman, seu único irmão vivo. Ele e a esposa estavam viajando sem os filhos quando a guerra começou. Seu filho Lolek sobreviveu e tornou-se professor universitário, mas a menor, Lonia, foi uma das três crianças que morreram envenenadas por Tosha no gueto. Em 1946 o casal Spiegelman migrou para a Suécia onde aguardou o visto para os EUA. Vladek conseguiu bom emprego numa loja de departamentos. Art nasceu em 1948. Mudaram para os EUA em 1951 e Vladek passou a trabalhar com vendas de diamantes. Em 1964 Herman morreu em um acidente de trânsito. Em 1968 Art foi internado em um hospital psiquiátrico e saiu de lá concordando em morar com os pais. Três meses depois Anja Spiegelman tirou a própria vida.

Em 1972 Art entrevistou o pai para poder criar a primeira *Maus* (Ur-Maus). Em 1973 foi publicada a história que fala do suicídio, *Prisioneiro no Planeta Inferno*. Pai e filho discutiam muito: quando Vladek admitiu a Art que queimou os diários de Anja após o suicídio, o filho o chamou de assassino. Vladek teve vários problemas de saúde, como diabetes, dois ataques cardíacos e até mesmo teve o olho esquerdo retirado por hemorragia e glaucoma. O olho bom, o direito, tinha catarata.

Em 1978 Art iniciou seu projeto de escrever um livro longo em quadrinhos e continuou a entrevistar Vladek. Esses momentos representavam a totalidade da relação. O primeiro capítulo de *Maus* foi publicado na *RAW* em 1980.

Vladek acabou viajando para a Flórida e conseguiu reatar o casamento com Mala, mas teve problemas de saúde e chegou a fugir do hospital. Art teve que ir até lá buscar o pai para levá-lo de volta a Nova York. Vladek Spiegelman morreu de ataque cardíaco em 1982. Em 1986 a primeira das duas partes de *Maus* foi publicada em livro, obtendo um sucesso inesperado que foi recebido de forma ambígua por Art, que estava deprimido em bloqueio criativo. Nessa época ele visitava um psicanalista chamado Pavel, também sobrevivente de Auschwitz, para o qual transferiu simbolicamente o papel do narrador paterno. Em 1987, Art ainda escrevia *Maus* e logo teria uma filha.

2 HISTÓRIA

O influente jornal *The New York Times* incluiu o segundo volume de *Maus* em seu suplemento literário semanal apontando-o na lista dos livros de ficção mais vendidos. O que deveria representar o prestígio da obra revelou-se um constrangimento, pois o livro estava na lista errada. Uma vez que o jornal divide sua lista em duas categorias: ficção e não-ficção, *Maus* deveria estar nesta segunda. Spiegelman escreveu ao jornal para corrigir a confusão, ressaltando a base histórica do livro: “uma obra cuidadosamente pesquisada e baseada atentamente nas memórias de meu pai a respeito da vida na Europa de Hitler e nos campos de extermínio”² (SPIEGELMAN, 2011, p. 150). O próprio Spiegelman (2011, p. 150) aponta que a realidade não pode ser confinada à narrativa, de forma que a fronteira do real que separa ficção e não-ficção, se existente, não é bem definida. No entanto, o jornal (e o senso-comum) usa o binômio simplista de “ficção e não-ficção”, uma definição dicotômica de que ficção e realidade se excluem mutuamente. Assim, este trabalho seguirá a noção de Art Spiegelman de que uma obra pode direcionar o leitor tanto à realidade como à “vida onírica do autor”³; a ênfase em uma delas é o que esclarecerá o posicionamento da obra. A não-ficção será, então, definida pela intenção da composição em expressar certo recorte da realidade (voltaremos à questão da intencionalidade no último capítulo, no segmento *Sinceridade*).

O visual cartunescos e antropozoomórfico pode ter induzido ao erro de percepção (que depois foi alterado pelo jornal), mas o aspecto centralizador da obra é o biográfico, assim como “história” e “memória”, conforme catalogado pela Biblioteca do Congresso dos EUA (no Brasil o livro aparece em uma única categoria: “Histórias em quadrinhos – Estados Unidos”). Ao trazer o relato de um sobrevivente do Holocausto, *Maus* configura uma obra sobre memória individual que está associada diretamente à coletividade. O evento perverso é um trauma que transcende a psique das vítimas e de suas famílias, alcança o imaginário ocidental e afeta a própria concepção básica de humanidade com sua realidade indecifrável. Sendo assim, a base histórica fez-se necessária tanto na produção da obra como na deste estudo de sua memória.

² “A carefully researched work based closely on my father’s memory of life in Hitler’s Europe and in the death camps”.

³ “There are fictions that usefully steer you back directly to reality and fictions that beckon you off into the author’s dream life and only reflect back onto events obliquely”.

Esta abordagem histórica inicial pretende problematizar o antissemitismo, o desenvolvimento do Holocausto e a complexidade de representá-lo através da historiografia, o que serve ao propósito de contextualizar o testemunho de Vladek e a intenção biográfica de Art Spiegelman, um prelúdio aos problemas da memória que virão no próximo capítulo.

2.1 Antissemitismo

Antissemitismo é, antes de tudo, semanticamente inadequado. Para que haja o *anti*, pressupõe-se a necessidade de um *semitismo* ao qual ele possa se opor, mas isso é inexistente. Mitologicamente, os povos semíticos são os descendentes do Noé bíblico através de seu filho Sem; historicamente, são um corpo linguístico que compartilha uma raiz comum. Ambas as definições relacionam hebreus, árabes, egípcios, etíopes, entre vários outros, de maneira que não há qualquer coesão que possa estabelecer uma etnia semítica definida.

O termo “antissemitismo” (*Antisemitismus*) foi cunhado em 1879 pelo jornalista alemão Wilhelm Marr para substituir a palavra para “ódio aos judeus” (*Judenhass*), mantendo o sentido, mas conferindo ao termo um aspecto científico para enfatizar seus manifestos de acusações aos judeus. Esse é o uso da palavra desde então, que é identificada como racismo e compreende a generalização de um único julgamento de valor determinante a cada indivíduo de uma etnia. O perigo do racismo está em crer que esse valor é biológico e hereditário: o indivíduo já o carrega ao nascer e até a morte.

Pelo antissemitismo qualquer indivíduo judeu corresponde ao “judeu conceitual”, ou “judeu metafísico”, como chamou o sociólogo Zygmunt Bauman (1998), judeu polonês. Ser judeu seria uma condição natural, uma qualidade compartilhada e definitiva, uma índole indesejável e perigosa. De forma geral, o judeu conceitual é um pária, apátrida, um estrangeiro em seu território natal, sem lealdade senão ao seu clã, instaurando uma nação dentro da nação. Isso o tornava perigoso aos olhos do cidadão comum, principalmente em meio aos orgulhosos movimentos nacionalistas do século XIX. Esse perigo potencial foi instrumentalizado pelo nazismo:

Hitler acreditava que, não tendo Estado territorial, os judeus não podiam participar da universal luta pelo poder na sua forma ordinária de guerra para conquista de território e assim tinham que apelar para métodos indecentes,

sub-reptícios e desleais que faziam deles um inimigo particularmente sinistro e formidável; um inimigo, ademais, improvável de ser jamais saciado ou pacificado e por isso fadado a ser destruído para se tornar inofensivo (BAUMAN, 1998, p. 55)

Desde a diáspora do ano 70 d.C., quando Roma destruiu Jerusalém, os judeus viveram como imigrantes espalhados em várias nações. Seria de se esperar que com o tempo isso resultasse na assimilação dos judeus pelos seus novos e diversos conterrâneos, mas o que aconteceu foi o contrário: séculos depois a diáspora se prolongava, os judeus permaneceram judeus e sem território, estrangeiros em sua terra que não era realmente sua, um corpo separado dentro da nação. A força da identidade foi cuidada e preservada por quase dois milênios, unida pela religião e, principalmente, pela ideia da resistência de uma grande família exilada, seu único baluarte.

A separação era mais importante para os judeus que para os cristãos, “pela razão óbvia de que a própria sobrevivência do povo judeu como entidade identificável dependia dessa separação, que era voluntária, e não, como se costumava supor, resultante da hostilidade dos cristãos e não judeus em geral” (ARENDRT, 2012, p. 20). Esse trecho de *Origens do totalitarismo*, da teórica política Hannah Arendt, judia alemã, não deve sugerir que a hostilidade não existiu. Se o antissemitismo só foi inventado como nome recentemente, o sentimento, por sua vez, é bem mais antigo. Na Europa medieval os judeus tinham direitos limitados e toda sua organização era regulada pelos cristãos, “sua existência física sempre dependeu da proteção de autoridades não judaicas” (ARENDRT, 2012, p. 19), uma instabilidade que os deixava sujeitos a “perseguições, expulsões e massacres” (ARENDRT, 2012, p 17). O ápice era o *pogrom*, palavra russa que conota a força destrutiva do trovão: um violento levante popular (mas com o consentimento ou mesmo incentivo dos poderes oficiais) contra minorias sociais, em especial judeus, protestantes e eslavos, arrasando vidas e propriedades. Parte do ressentimento era religioso: os judeus eram vistos como aqueles que rejeitaram o messias e o mataram, o que os tornava inimigos da cristandade. A Inquisição os perseguiu com vigor, mas permitia-lhes a escolha - obviamente coercitiva - de conversão. Veremos adiante como a essência do antissemitismo moderno se diferencia desta.

A restrição aos judeus os reunia nos centros urbanos e lá eram artesãos e comerciantes. Os ricos envolviam-se em atividades financeiras e praticavam a usura, que era proibida aos cristãos, mas fundamental à economia do Estado. Sua dependência

da máquina de governo os tornava seus grandes aliados, uma lealdade mais econômica que política, tendo em vista a rápida adaptação desses judeus neutros às várias mudanças de governo do período. Assim os judeus ligavam-se ao Estado, financiando-o e dando-lhe suporte nas relações diplomáticas. Essa prática financeira prolongada foi agregada ao “judeu conceitual”: o judeu é banqueiro improdutivo, faz sua riqueza por meios imorais de empréstimos a juros, impõe dívidas e empobrece o cidadão e a nação – uma sanguessuga.

Em *Maus*, Vladek narra uma cena em que um soldado nazista o julgou com base no “judeu conceitual”. Vladek lutou como soldado no impotente exército polonês durante a invasão alemã de 1939 e, após a rápida vitória, os alemães separaram os judeus dentre os prisioneiros, como vemos na figura 4:



Figura 4 – “Judeu conceitual”, *Maus*, p. 53.

Nessa breve sequência está a caracterização do preconceito do judeu rico, oportunista e ocioso. Quando recém-chegado a Auschwitz, Vladek conseguiu o favor de um *kapo*, um prisioneiro no cargo de capataz, que lhe forneceu roupas melhores. Quando Vladek pediu também cinto e sapato para um amigo, o *kapo* polonês se

enfureceu: “você está há poucos dias aqui e já quer fazer negócio, judeu?!” (SPIEGELMAN, 2005, p. 193). Para esse homem Vladek estava confirmando o preconceito do judeu conceitual.

Em outro momento do livro, Art conversa com a madrasta Mala e desabafa seu conflito sobre a caracterização do pai enquanto escrevia *Maus*, pois o comportamento avarento de Vladek parece justificar o estereótipo do judeu obcecado por dinheiro (SPIEGELMAN, 2005, p. 133). Vladek chega ao extremo de, no chalé de férias, deixar o fogão sempre aceso para assim economizar fósforos, uma vez que os gastos com gás já estavam inclusos no valor do aluguel. Art procura um eufemismo para o pai: “Ele sempre foi... hmm... pragmático”, mas Mala reage enfaticamente: **“PRAGMÁTICO? PÃO-DURO, ISSO SIM!! SENTE DOR FÍSICA QUANDO GASTA UMA MOEDA!”**. Art comenta que achava que o pai fosse assim por causa da guerra. O próprio Vladek diz a ele que “desde Hitler não gosto de jogar nada fora”, evita qualquer desperdício. Mas Mala responde: **“Todos** os nossos amigos passaram pelos campos. E **nenhum** é como ele”. Vladek se aproximava do estereótipo.

Para Hannah Arendt e Zygmunt Bauman, a posição dos judeus na sociedade europeia mudou na passagem do século XVIII ao XIX, com o fim do Antigo Regime e a reestruturação social (BAUMAN, 1998, p. 78).

Tanto a influência política dos judeus como a sua condição social resultavam do fato de que eles constituíam um grupo fechado, que trabalhava diretamente para o Estado, sendo protegidos por ele em virtude de serviços especiais que prestavam. A ligação íntima e imediata com a máquina do governo só era possível enquanto o Estado permanecesse distanciado do povo e enquanto as classes dirigentes continuassem indiferentes a administrar o Estado. Em tais circunstâncias os judeus eram, do ponto de vista do Estado, o elemento mais digno de confiança da sociedade, exatamente porque não pertenciam realmente a ela. [...] O regime já não precisava dos judeus tanto quanto antes, pois agora era possível atingir, através do Parlamento, uma expansão financeira além dos mais ousados sonhos dos antigos monarcas mais ou menos absolutos ou mesmo constitucionais. (ARENDR, 2012, p. 149)

O ideal moderno de igualdade quer dizer que os direitos e deveres previstos na lei valem para todos, o que anulou oficialmente a dupla condição de párias e de (alguns) privilegiados vivida pelos judeus. Na igualdade não podia haver uma nação dentro da nação – os judeus foram civilmente assimilados e, sem a garantia de seu isolamento ao mesmo tempo opressor e protetor, precisaram ser aceitos em sociedade. A proximidade

desse elemento estrangeiro intensificou o antissemitismo da população; mesmo sendo iguais, os judeus permaneceram diferentes, o estranho que vive perto demais.

Nesse novo sistema os judeus eram vistos como indesejados resquícios do mundo medieval, ecos do poder da aristocracia falida e deposta. Sua capacidade de adaptação os manteve ricos, mas sem poder e, de acordo com Hannah Arendt, riqueza sem poder é inaceitável:

O antissemitismo alcançou seu clímax quando os judeus haviam, de modo análogo, perdido as funções públicas e a influência, e quando nada lhes restava senão sua riqueza. [...] O que faz com que os homens obedeçam ou tolerem o poder e, por outro lado, odeiem aqueles que dispõem da riqueza sem o poder é a ideia de que o poder tem uma determinada função e certa utilidade geral (ARENDRT, 2012, p. 27-8).

Esses judeus “de toda parte e de lugar nenhum” eram alvos ideais para cartilhas políticas porque continuaram sendo o “outro” por excelência, o oposto de “nós”: sempre “eles”.

Os judeus eram flexíveis e adaptáveis; um veículo vazio, pronto para receber qualquer carga desprezível que esse “eles” devesse carregar. Assim, Toussenet via os judeus como portadores de veneno protestante antifrancês, enquanto Liesching, o famoso detrator de *Das junge Deutschland*, acusava os judeus de infiltrar na Alemanha o pestilencial espírito gaulês. (BAUMAN, 1998, p. 74)

Também Hitler usava da dualidade e instigava os trabalhadores contra os judeus dizendo-lhes que estes eram os seus patrões, banqueiros e capitalistas exploradores; e dizia aos capitalistas, proprietários e industriais que os judeus eram os marxistas internacionalistas, comunistas bolcheviques que destruíram a Rússia e ameaçavam as demais nações. Como uma panaceia ao contrário, os judeus eram ditos a causa para todos os males.

Na política, essa polivalência judaica podia ser direcionada a uma teoria unificadora:

Parece que no mundo contemporâneo a imagem multifacetada do povo judeu, outrora inspirada em múltiplas dimensões da “incongruência judaica”, tende a ser reduzida a apenas um simples atributo: *o de uma elite supranacional de poder invisível por trás de todos os poderes visíveis* (BAUMAN, 1998, p. 102).

Hannah Arendt explicou que isso estava associado à ideia de grande família, uma imagem que os judeus faziam de si mesmos e que era exagerada e distorcida pelo antissemitismo.

Mas sempre era notável a semelhança dos argumentos, e o espontâneo relacionamento entre a imagem estereotipada e a realidade que esses estereótipos distorciam. Vemos então os judeus sempre representados como uma organização de comércio internacional, uma firma familiar global com interesses idênticos em toda parte, uma força secreta por trás do trono, que transforma outras forças em mera fachada e vários governantes em marionetes, cujos cordões são puxados por trás do pano. Assim, devido à sua relação íntima com as fontes de poder do Estado, os judeus eram invariavelmente identificados com o próprio poder e, devido ao seu desligamento da sociedade e à sua concentração no fechado círculo familiar, eram suspeitos de maquinarem – mancomunados com o poder, mas separados da sociedade – a destruição desta sociedade e de suas estruturas (ARENDR, 2012, p. 57-8).

Havia uma poderosa família judia que parecia se encaixar nessa descrição, os alemães Rothschild, que no fim do século XVIII expandiram seus negócios internacionalmente e tiveram seu auge no século seguinte.

Onde poderiam os antissemitas encontrar melhor prova do fantástico conceito de um governo mundial judaico do que nessa família [Rothschild]? Unida, embora ativa em cinco países diferentes, proeminente em toda parte, em íntima cooperação com governos distintos, cujos frequentes conflitos jamais abalavam a solidariedade de interesses existente entre seus banqueiros estatais, constituiu-se no símbolo que nenhuma propaganda poderia ter criado para fins políticos de modo mais eficaz (ARENDR, 2012, p. 56).

A propaganda aproveitava-se da influência dos Rothschild para espelhar no judeu comum uma essência dominadora – são todos membros de uma grande família corporativista e sorrateira. Tal ideia atingiu seu ápice num documento falso: *Protocolos dos Sábios de Sião* (1903). Esse texto é o plágio de um livro francês intitulado *Diálogo no inferno entre Maquiavel e Montesquieu* (1864) que apontava um programa intencional de despotismo para que o leitor o associasse ao governo de Napoleão III. Os *Protocolos* criados na Rússia adaptaram a estrutura e as ideias do *Diálogo* para parecer que seu texto era o relatório de uma conferência de líderes judeus de toda parte envolvidos numa conspiração de invisível dominação mundial. A princípio o plano era denunciar os judeus e associá-los à oposição ao Czar, mas o livro foi traduzido e publicado em vários países até hoje, mesmo que sua farsa tenha sido atestada várias vezes desde 1921. Para o antissemitismo não importa que os *Protocolos* sejam uma fraude e que tal reunião não tenha ocorrido, o que interessa é que o livro reafirma tudo em que essa ideologia crê sobre a natureza dos judeus.

Umberto Eco cita Nesta Webster, uma autora inglesa que em 1924 escreveu sobre sociedades secretas:

A única opinião com que me comprometi é que, genuínos ou não, os *Protocolos* representam o programa de uma revolução mundial e que, tendo em vista sua natureza profética e sua extraordinária semelhança com os protocolos de certas sociedades secretas do passado, eles foram o trabalho de uma sociedade desse tipo ou de alguém profundamente versado no vernáculo das sociedades secretas, que foi capaz de reproduzir suas ideias e fraseologia (WEBSTER *apud* EISNER, 2006, p. ix).

Ou seja: não lhe importa se o documento é falso e não foi criado por judeus, para Webster o que ele diz é verdadeiro. Adolf Hitler usou de argumento semelhante em *Minha luta*, pregando que mesmo involuntariamente os judeus são aquilo que os *Protocolos* afirmam que são:

Os "Protocolos dos Sábios de Sião", tão detestados pelos judeus, mostram, de uma maneira incomparável, a que ponto a existência desse povo é baseada em uma mentira ininterrupta. "Tudo isto é falsificado", geme sempre de novo o [jornal democrata] "Frankfurter Zeitung", o que constitui mais uma prova de que tudo é verdade. Tudo o que muitos judeus talvez façam inconscientemente, acha-se aqui claramente desvendado. Mas o ponto capital é que não importa absolutamente saber que do cérebro judeu provêm tais revelações. O ponto decisivo é a maneira pela qual essas revelações tornam patentes, com uma segurança impressionante, a natureza e a atividade do povo judeu nas suas relações íntimas, assim como nas suas finalidades ⁴ (HITLER, p. 294).

Ao contrário do antijudaísmo, que é uma questão religiosa, é possível perceber que o antissemitismo é verdadeiramente uma forma de racismo: refere-se à natureza do judeu, a um inconsciente intrínseco, à sua biologia. Ao perder sua ligação com o Estado e com o poder, o "judeu político" desapareceu da cena; tampouco o "judeu religioso" era relevante para o crescente secularismo do século XIX. Restou no imaginário apenas a força da condição de "ser judeu", um nascimento diferenciado. Para os judeus, igualmente, o nascimento os diferenciava porque era uma virtude atribuída por sua condição milenar de povo eleito por Deus. Aos olhos dos demais era um vício, uma psicologia coletiva dominada pelo "judeu conceitual". É aqui que o antissemitismo moderno difere do medieval: se a qualidade judia é uma questão natural, de raça, ela

⁴ O livro *Minha luta* tinha a publicação proibida por direitos autorais até 31/12/2015, quando entrou em domínio público. Para este trabalho foi usado um arquivo da biblioteca digital da PUC-Campinas, não mais disponível. O livro pode ser encontrado na página antissemita Radio Islam, em <<https://www.radioislam.org/historia/hitler/mkampf/pdf/por.pdf>>.

não pode ser alterada. Seu indivíduo é indissociável do estereótipo. Não há conversão ou redenção possível ao “judeu conceitual”.

Para os judeus, a transformação do “crime” do judaísmo no “vício” elegante da condição de judeu era extremamente perigosa. Os judeus haviam podido escapar do judaísmo para a conversão; mas era impossível fugir da condição de judeu. Além disso, se um crime é punido com um castigo, um vício só pode ser exterminado (ARENDR, 2012, p. 137).

O extermínio foi o intento nazista no Holocausto.

A história do antissemitismo é longa e complexa, e é por isso que Hannah Arendt alerta sobre conclusões apressadas a respeito do Holocausto. Ela rejeita duas das mais simples e tentadoras:

1. *O Holocausto foi o clímax do longo antissemitismo.* O problema dessa teoria está na naturalização e, por consequência, redução da história:

[...] a doutrina do “eterno antissemitismo”, na qual o ódio aos judeus é apresentado como reação normal e natural, e que se manifesta com maior ou menor virulência segundo o desenrolar da história. Assim, as explosões do antissemitismo parecem não requerer explicação especial, como consequências naturais para um problema eterno (ARENDR, 2012, p. 31).

Seria como tratar o Holocausto como o ponto culminante de uma narrativa linear e harmônica de violência e ódio; nas palavras de Bauman, o Holocausto não pode ser entendido unidimensionalmente como uma “consequência pavorosamente única, mas absolutamente lógica do ódio étnico e religioso” (BAUMAN, p. 20), um momento histórico “confortavelmente atípico e sociologicamente inconsequente” (BAUMAN, p. 19). Isso transforma o Holocausto em história pertencente apenas às vítimas e agressores, judeus e alemães. Para Bauman, o Holocausto trata da história da modernidade e ocupa um questionamento obscuro relevante a todos, não apenas aos diretamente envolvidos.

2. *Os nazistas tomaram os judeus como mero bode expiatório.* Esta é outra infrutífera simplificação histórica. Um bode expiatório é inocente e passivamente levado ao banco dos réus numa causa que não lhe diz respeito. Hannah Arendt afirmou:

A teoria que apresenta os judeus como eterno bode expiatório não significa que o bode expiatório poderia também ser qualquer outro grupo? Essa teoria defende a total inocência da vítima. Ela insinua não apenas que nenhum mal foi cometido, mas, também, que nada foi feito pela vítima que a relacionasse com o assunto em questão (ARENDR, 2012, p. 29).

O que ela pretende com essa afirmação não é negar a condição de vítima dos judeus europeus no Holocausto, mas reafirmar que o quadro é complexo e tem uma carga histórica profunda e não pode ser solucionado com simples causa e efeito. “A explicação do bode expiatório escamoteia, portanto, a seriedade do antissemitismo e da importância das razões pelas quais os judeus foram atirados ao centro dos acontecimentos” (ARENDR, p. 30), seriedade e razões que foram esboçadas ao longo destas páginas. O antissemitismo é parte crucial do Holocausto, mas não o resolve nem esgota.

Há uma expectativa de que a vítima de racismo abomine o racismo em si mesmo, mas esse pensamento vem da associação que o imaginário faz entre *vítimas* e *mártires*. Mártir é aquele que sofre por um ideal, enquanto uma vítima apenas sofre. Em *Maus* é mostrado que Vladek, cuja família inteira morreu pelo racismo antissemita, nutria preconceitos raciais contra negros. Essa cena (figura 5) acontece quando um homem negro pegou carona no carro em que estavam Françoise, Art e Vladek. Françoise ficou indignada com a atitude racista de Vladek especialmente por ele ser um sobrevivente do Holocausto. Art disse para ela esquecer; mais tarde ele abordou essa aparente hipocrisia da vítima em *MetaMaus*, dizendo que nessa cena se percebe que “sofrimento não torna você melhor, ele só faz você sofrer!”⁵ (SPIEGELMAN, 2011, p. 36). O autor considerou importante que isso fosse mostrado na história de Vladek para acentuar a verdadeira natureza generalizada do problema do racismo, que ele exemplifica mencionando que isso permite que “nossos atuais debates sobre imigração adquiram certos tipos de apavorante coloração”⁶. Zygmunt Bauman vê na questão do imigrante uma relação com a condição apátrida do judeu, aquele que rompe as confortáveis fronteiras estabelecidas:

Com os judeus deslocando-se hoje maciçamente para as classes média e alta e portanto fora de alcance da experiência direta das massas, os antagonismos de grupos decorrentes de recentes preocupações com o estabelecimento e manutenção de fronteiras tendem a se voltar na maioria dos países ocidentais contra os trabalhadores imigrantes (BAUMAN, 1998, p. 104).

⁵ “Look, suffering doesn’t make you better, it Just makes you suffer!”

⁶ “our current immigration debates to take certain kinds of appalling coloration now.”



Figura 5 – Racismo de Vladek, *Maus*, p. 259.

O que levou ao Holocausto não foi uma relação exclusivamente germânico-judaica, foi uma questão da complexidade humana. Por isso Art Spiegelman não almeja absolver qualquer um em *Maus*: “Eu não estou eximindo [de racismo] eu mesmo, minha cultura, meu pai, nem os nazistas nem os poloneses; isso parece ser um aspecto básico de como tribos se organizam”⁷ (SPIEGELMAN, 2011, p. 37).

⁷ “I’m not exempting myself, my culture, my father, or the Nazis or Poles from it; it seems to be a basic aspect of how tribes organize themselves.”

2.2 O genocídio dos judeus

Embora o extermínio propriamente dito tenha começado em 1941, o processo de genocídio foi iniciado em 1933, quando Adolf Hitler foi nomeado chanceler da Alemanha e, meses depois, seu Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães tornou-se o partido único por um decreto-lei. Uma violência de tal proporção só é possível se executada pelo Estado e, especialmente, em tempo de guerra. Foi um processo gradual e não premeditado, ainda que a necessidade de extermínio já fizesse parte do discurso de Hitler em 1924, com a publicação de seu livro *Minha Luta (Mein Kampf)*. Nesse livro ele falou sobre o que chamava de marxistas “agitadores judeus” durante a Primeira Grande Guerra:

Tinha chegado agora o momento oportuno de proceder contra a traiçoeira camarilha de envenenadores do povo. Dever-se-ia ter agido sumariamente, sem consideração para com as lamentações que provavelmente se desencadeariam. [...] Teria sido dever de um governo cuidadoso exterminar sem piedade os destruidores do nacionalismo. (HITLER, p. 160)

Para Hitler uma ideia universal só podia ser combatida pela combinação de força bruta e de outra ideia universal equivalente:

As idéias, assim como os movimentos que têm uma determinada base espiritual, seja ela certa ou errada, só podem, depois de ter atingido um certo período de sua evolução, ser destruídos por processos técnicos de violência, quando essas armas são elas mesmas portadoras de um novo pensamento flamejante, de uma idéia, de um princípio universal. (HITLER, p. 161)

Nessa época ele falava da destruição de forças políticas e seus portadores, um contexto no qual guerra ideológica e confronto bélico se tornavam a mesma coisa. Os nazistas, porém, ainda não tinham um plano ou programa de “limpeza étnica” – eufemismo para “genocídio”. O período do Holocausto só pode ser considerado de 1933 a 1945 segundo análise retroativa:

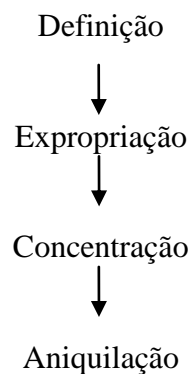
O processo de destruição desdobrou-se em um padrão definitivo. Ele não procedeu, no entanto, a partir de um plano base. Nenhum burocrata em 1933 poderia prever que tipos de medidas seriam tomados em 1938, nem era possível em 1938 prever a configuração do empreendimento em 1942. O processo de destruição foi uma operação passo a passo e o administrador raramente podia ver além de um passo à frente ⁸ (HILBERG, 1985, p. 53).

⁸ “*The process of destruction unfolded in a definitive pattern. It did not, however, proceed from a basic plan. No bureaucrat in 1933 could have predicted what kind of measures would be taken in 1938, nor*

Disto, Todorov adverte:

Uma das lições desse passado recente é exatamente a de que não há ruptura entre os extremos e o centro, mas uma série de transições imperceptíveis. [...] Cada concessão aceita por uma população de modo algum extremista é, em si mesma, insignificante; tomadas em conjunto, levam ao horror (TODOROV, 1995, p. 281).

O campo de extermínio é o que Primo Levi chama de “último elo da corrente” (LEVI, 1988, p. 7). O historiador Raul Hilberg, judeu austríaco que fugiu do nazismo com sua família, analisou o genocídio moderno de um ponto de vista estrutural, chegando a uma sequência de passos (HILBERG, 1985, p. 54):



Há um quinto elemento que se mistura a cada passo: *migração*, ou deportação, ou ainda deslocamento.

Pela análise de Hilberg, o “problema judeu” não foi levado a cabo por um único órgão centralizador. À medida que avançou, o processo espalhou-se pela administração alemã: os ministérios, os militares, a indústria e o partido desempenharam seu papel parcial de responsabilidade compartilhada e, portanto, diluída.

- a) *Definição, expropriação e concentração*: Para que pudessem aplicar leis contra os judeus, estes tinham que antes ser definidos por lei. Primeiro os nazistas estabeleceram a diferença entre arianos e não-arianos, mas isso era mal visto por seus aliados estrangeiros, como o Japão, e não servia para distinguir os judeus

was possible in 1938 to foretell the configuration of the undertaking in 1942. The destruction process was a step-by-step operation, and the administrator could seldom see more than one step ahead”.

das demais etnias. Mudaram, então, para uma gradação do sangue judaico a partir de 1935. Raul Hillberg (1985) explicou que, apesar da lei prever uma questão racial, sua base era, na verdade, da ascendência religiosa. O indivíduo era definido por seus avós: se três ou quatro deles professavam o judaísmo, o neto era também judeu, independente de sua própria fé. Se um ou dois dos avós eram judeus e os outros eram alemães, o sujeito era considerado um mestiço e avaliado a fim de decidir-se se nele predominava a “influência judia” ou a “ariana”. Esse julgamento não tinha consenso entre nazistas e ocorreram resultados bastante diversos. Essa preocupação visava preservar alemães de pouca ascendência judia, valiosos para o partido e para a guerra. Já nos países não-arianos conquistados, inclusive a Polônia, nação de eslavos e de numerosa comunidade judaica, não havia qualquer necessidade de preservação de parte do povo, o que prejudicou milhões de pessoas além dos judeus.

As leis contra os judeus os isolaram gradativamente do resto da população desde 1933. Gradativamente, perderam suas posições sociais, seus empregos que os conectavam aos demais conterrâneos, seus salários, lojas, funcionários, propriedades e a prática da medicina, até serem forçosamente realocados em guetos sustentados por regras coercitivas e penúria, o que os fechou ainda mais em um círculo interdependente pela sobrevivência (mais tarde, nos campos, seriam expropriados de seus pertences pessoais, das roupas, dos dentes de ouro, dos cabelos, do nome e da vida). Os guetos facilitavam as deportações, que aconteciam aos poucos segundo a capacidade logística dos campos de concentração.

Moralmente diferenciados e espacialmente distanciados dos judeus, os alemães comuns perderam os laços sociais que tinham com eles. Assim, quando aconteceram as deportações e não havia mais judeus na Alemanha a falta não foi significativa ao povo: “A remoção física dos judeus passou amplamente despercebida, porque de há muito os alemães os haviam removido de seus corações e mentes” (GRÜNBERGER *apud* BAUMAN, 1998, p. 149). Cytrynowicz afirma que “Houve, é claro, casos de protestos individuais e ajuda cotidiana. Mas foram exceções. [Os alemães] jamais colocaram qualquer obstáculo à implementação do genocídio.” (CYTRYNOWICZ, 1990, p. 83). Essa distância permitiu que a execução da violência em massa pelas forças engajadas ocorresse sem oposição do cidadão desinteressado. Isolamento

semelhante ocorreu nos países invadidos pelos alemães. Uma resistência em especial foi a dinamarquesa, cuja população e governo, incluindo o rei, relutaram vigorosamente à imposição alemã de leis antissemitas e deportação de judeus. A Dinamarca estava ocupada pelo exército nazista, mas a unidade de espírito da nação impediu que fosse coagida pelo poderio invasor. Foram deportados 477 judeus dinamarqueses, dos quais em torno de 50 morreram. A Dinamarca resistiu até 1943, quando foi imposto um governo militar e o povo, temendo o pior, ajudou os seus quase 8 mil judeus compatriotas a fugir para a Suécia, sem cobrar pelo socorro (CRYTRYNOWICZ, 1990, p. 77).

- b) *Aniquilação*: Entre 1933 e 1939, metade dos 500 mil judeus alemães saíram de seu país. Os que ficaram arriscaram a aposta de que a tempestade social passaria logo e que enfrentá-la seria melhor que viver como refugiados (CYTRYNOWICZ, 1990, p. 30). Estavam enganados.

Como dito antes, a solução inicial nazista para uma Europa sem judeus não era o extermínio, mas a expatriação. A impraticabilidade desse objetivo foi se mostrando evidente, principalmente quando a guerra na frente leste não se conduziu facilmente conforme a expectativa. A guerra era uma condição necessária ao extermínio sistemático porque nela se assume necessidades drásticas, inaceitáveis em tempos de paz. Na guerra a violência é oficializada, centralizada e justificada pelo Estado contra os inimigos nacionais (BAUMAN, 1998, p. 118).

Os números desumanizam as vítimas individuais, mas também impressionam: metade dos 11 milhões de judeus europeus morreram no período. Mais da metade dos que morreram eram judeus poloneses: dos 3 milhões em 1939, calcula-se que apenas 100 mil sobreviveram os 6 anos até o fim da guerra (CYTRYNOWICZ, 1990, p. 75). Os judeus representavam um décimo da população da Polônia, que perdeu ainda outro décimo, ou seja, outros três milhões de perdas polonesas nessa guerra na qual o país foi pouco mais que um território invadido, ocupado e dilacerado.

Em torno de 1,3 milhão de judeus foram mortos por fuzilamento pelos *Einsatzgruppen*, unidades especiais que acompanhavam a linha de frente da guerra no leste para exterminar judeus, ciganos e funcionários comunistas soviéticos. Tinham apoio da polícia e das tropas. Ao saber do avanço desses

grupos as populações judias fugiam das cidades para o interior do país e muitos conseguiram escapar. Os 3 mil soldados dos 4 *Einsatzgruppen* não eram o bastante para a Solução Final.

Os campos de concentração passaram a ser o centro do genocídio. Dos 4,2 milhões de pessoas que morreram nos 6 campos de extermínio na Polônia, 2,7 milhões eram judeus. Um milhão destes morreram em Auschwitz-Birkenau, o maior dos campos e, por isso, o grande símbolo do Holocausto. Os campos eram ligados por linhas ferroviárias e os prisioneiros chegavam de trens para carga de animais sobrecarregados de pessoas. Muitos morriam na longa e sufocante viagem de trem. Ao chegarem ao campo de extermínio passavam pela primeira seleção: os fortes iam para trabalhos forçados; os fracos, velhos e novos demais para o trabalho iam para as câmaras de gás, onde eram acumulados em uma sala trancada e mortos por asfixia pela liberação do pesticida Zyklon B, usado anteriormente para matar piolhos. Quem os recebiam eram os *Sonderkommando*, “comando especial” de prisioneiros que lidavam diretamente com a pilhagem dos bens, as câmaras de gás, os crematórios e as valas de enterros em massa.

Anja e Vladek chegaram a Auschwitz e Birkenau em 1944, mesma época que Primo Levi descreve assim:

Por minha sorte, fui deportado para Auschwitz só em 1944, depois que o governo alemão, em vista da 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 suspendendo temporariamente as matanças arbitrárias (LEVI, 1988, p. 7).

Não foram as câmaras de gás que mataram todos. A desnutrição, o esgotamento, as pancadas, os ferimentos infectados e as doenças foram igualmente grandes responsáveis pelo genocídio; sempre havia escravos morrendo, mas também sempre havia mais deles chegando. As circunstâncias desumanizavam o espírito e minavam a resiliência necessária para continuar vivendo um presente eterno no qual o futuro é uma ideia sem sentido.

Mesmo que tratada entre 1933 e 1945, a história do Holocausto não terminou nesse ano. A história não é um fato consumado. O vazio deixado pelas vítimas fatais e a memória impregnada nas vítimas sobreviventes perduram. O trauma foi passado às

gerações seguintes como um legado que não deve ser esquecido, sob o risco de ignorar que o genocídio é algo real e atual.

2.2.1 Genocídio e modernidade

Todorov fala do cineasta Claude Lanzmann, judeu francês, diretor do documentário *Shoah* (1985), que consiste em impensáveis 9 horas de entrevistas com vítimas, perpetradores e outras testemunhas, sem uso de imagens de época, sustentado nas narrativas em primeira pessoa. Lanzmann é contrário a qualquer tentativa de compreensão do Holocausto e por isso recorre à reprodução narrativa pela história oral: “Há algo que para mim constitui um escândalo intelectual: a tentativa de compreender, historicamente, como se houvesse uma espécie de gênese harmoniosa da morte. [...] Para mim, o homicídio, seja individual ou de massa, é um ato incompreensível. [...] Há momentos em que compreender é a própria loucura” (LANZMANN *apud* TODOROV, 1995, p. 303-4).

Tentar compreender o genocídio é uma tarefa amarga que leva à tentação das respostas simples, das mais óbvias e diretas. O longo histórico de antissemitismo serve bem como a primeira opção de responsabilidade, uma opção razoavelmente segura porque aplica culpa a algo bastante específico, ou até mesmo distante. O foco do antissemitismo pode ser estreitado até vislumbrar apenas o povo que levou a ideia ao extremo: os alemães. Já é impressa na mentalidade ocidental a culpa da Alemanha enquanto Estado e nação em articular o genocídio do povo judeu e em vários outros crimes de guerra, mas o problema é justamente que essa solução causal encerraria uma questão que certamente é muito mais complexa e abrangente que uma condenação.

Sobre isso, Bauman diz que:

No entanto, esse exercício de explicar o crime por sua *germanidade* é um exercício que absolve todos os demais e, em particular, *tudo* o mais nele envolvidos. [...] Tudo aconteceu “lá” – em uma outra época, em outro país. Quanto mais culpáveis forem “eles”, mais seguros estarmos “nós” e menos teremos que fazer para defender essa segurança. (BAUMAN, 1998, p. 14)

A consciência geral descansa quando é possível apontar que os alemães do Terceiro Reich “foram uma ferida ou uma doença de nossa civilização” (BAUMAN, 1998, p. 14), um ponto distante e isolado como uma exceção histórica, um recorte

espaço-temporal. Apontar o criminoso, no entanto, não é compreender o crime. Diz Todorov: “Encerrar assim o acontecimento na sua singularidade, recusar-lhe toda semelhança com o presente ou o futuro não será uma maneira de nos privar de seus ensinamentos para nós?” (TODOROV, 1995, p. 304).

Um dos questionamentos possíveis atribui tamanha violência em pleno século XX à falência do progressismo civilizatório moderno como um todo. É precisamente esse progressismo que permite o assombro de que algo tão brutal tenha acontecido após a clara evolução dos séculos recentes: poderia entender se fosse algo passado na Idade Média, ou se houvesse ocorrido em meio a algum povo não esclarecido. É inegável que o povo alemão já era na época um grande representante do projeto moderno, o que torna a aparente contradição mais aguda e a pergunta mais complexa: como pôde um povo dotado das faculdades racionais, esclarecidas e civilizadas perpetrar o trauma do século?

O ponto central do livro *Modernidade e Holocausto* de Bauman é afirmar que o Holocausto foi tanto um fracasso quanto um produto da modernidade: “A civilização moderna não foi a condição *suficiente* do Holocausto; foi no entanto, com toda a certeza, sua condição *necessária*. Sem ela, o Holocausto seria impensável” (BAUMAN, 1998, p. 32). Ele associa a execução do genocídio aos objetivos da modernidade racionalista:

a) *Engenharia social*: o Estado é um “jardineiro” (BAUMAN, 1998, p. 31) que trabalha por planejamento, cultivo e extirpação de ervas daninhas. Visa à construção (portanto, artificial) de uma ordem social por meio do controle científico do ambiente e da interação humana para formar uma sociedade ideal. O genocídio praticado pelos nazistas não teve um fim em si mesmo, tampouco foi alimentado pelo desejo conquistador; foi um passo em direção ao objetivo de criar um *Reich* objetivamente melhor: mais puro e mais belo, livre dos elementos prejudiciais à ordem almejada (BAUMAN, 1998, p. 116).

b) *Sanitarismo*: As “ervas daninhas” sociais para o nazismo eram retratadas pelas imagens de doenças. Falavam dos judeus como vírus, bacilos, bactérias, vermes e ratos. Eliminar as fontes das doenças seria curar a humanidade – Hitler comparou esse objetivo aos de Koch e Pasteur, cientistas que no século XIX revolucionaram a medicina estudando a microbiologia

(BAUMAN, 1998, p. 93). Essa propaganda de “higiene política” tinha apelo à época:

Acima de tudo, em afinação com a sensibilidade higiênica da civilização moderna, medos e fobias normalmente despertados por vermes e bactérias foram insuflados, apelando-se à obsessão do homem moderno com a saúde e o saneamento. A condição de judeu foi apresentada como uma doença contagiosa e seus portadores como uma versão atualizada da febre tifoide. Ter relações sexuais com judeus era abraçar o perigo. Os mecanismos sociopsicológicos usados para produzir a reação de nojo e aversão [...] foram utilizados para tornar a própria presença dos judeus nauseante e repulsiva. (BAUMAN, 1998, p. 149)

Em Auschwitz, numa terrível inversão de ideais, eram os médicos que realizavam as seleções periódicas que escolhiam quem iria para as câmaras de gás (CYTRYNOWICZ, 1990, p. 90); os mais fracos e doentes que não saravam eram os escolhidos para morrer, enquanto os mais fortes continuariam no trabalho escravo.

c) *Burocracia*: é grandemente responsável pela engenharia social. O departamento da SS responsável pelo planejamento da questão judaica se chamava Seção de Administração e Economia. A tarefa de concentração e extermínio era organizada como um plano administrativo qualquer, visando rapidez, precisão e redução dos custos; ou seja: eficiência. Burocraticamente, qualquer objeto (ou sujeito) pode ser reduzido a um conjunto quantitativo definido em termos técnicos, eticamente neutros (BAUMAN, 1998, p. 126). O assunto era tratado por palavras burocráticas banais que não representavam o gerenciamento de vidas humanas: seguir para os campos era chamado “deportação para o Leste”, as vítimas eram chamadas de “carregamento”, seus cadáveres eram “peças”, as câmaras de gás eram “instalações especiais”, os caminhões de câmaras de gás ditos “veículos especiais” e seu procedimento de morte por asfixia era “tratamento especial” e “adormecer” (CYTRYNOWICZ, 1990, p. 65, 94).

A burocracia leva a uma organização hierárquica de divisão do trabalho que dilui a responsabilidade de forma que ninguém pode se pronunciar pelo processo total, todos se consideram meros cumpridores de ordens legítimas – a violência nazista era autorizada pelo Estado. Essa *responsabilidade flutuante*

(BAUMAN, 1998, p. 190) é condição para atos imorais por parte de pessoas que normalmente não seriam capazes deles. Tais atos são travados por *mediação da ação* (LACHS *apud* BAUMAN, 1998, p. 44), de forma que quem os fundamenta não os vive e, portanto, não os assume, e quem os pratica vê-se como instrumento dos primeiros. As relações causais tornam-se invisíveis. Em suma, a burocracia gera o distanciamento entre as partes envolvidas. Distanciamento produz relatividade ética: “o resultado é a irrelevância dos padrões morais para o sucesso técnico da operação burocrática” (BAUMAN, 1998, p. 126).



Figura 6 – Nazistas sistemáticos, *Maus*, p. 61.

d) *Racionalismo*: Tal qual o ideal moderno da razão que domina a emoção, o objetivo nazista só poderia ser alcançado de forma racional. Primo Levi diz que o campo de extermínio “é o produto de uma concepção do mundo levada às suas últimas consequências com uma lógica rigorosa” (LEVI, 1988, p. 7). A violência tinha que ser controlada e os sentimentos de piedade anulados pelo distanciamento emocional. Por esse motivo os *pogrom* não faziam parte do plano oficial: “Uma multidão de indivíduos não vingativos e homicidas não igualaria a eficiência de uma pequena mas disciplinada burocracia estritamente coordenada” (BAUMAN, 1998, p. 40).

Bauman cita como exemplo a *Kristallnacht* (Noite dos Cristais). Esse evento foi o único *pogrom* em grande escala durante o período, pois um *pogrom* serve para amedrontar e expulsar, mas não para destruir por completo, pelo motivo de que “não havia “turba” o suficiente” (BAUMAN, 1998, p. 97). A maioria da população preferia nem participar nem interferir na violência. Além disso, a fúria da turba se extingue antes de alcançar o extermínio completo, como foi antes com séculos de *pogrom* antissemitas.

Outros *pogrom* aconteceram nos países Bálticos e na Galícia ucraniana e tiveram muito mais mortos, mas não eram parte do planejamento da burocracia central. Essas chacinas eram organizadas pelos *Einsatzgruppen*, que determinavam seus próprios modos (HILLBERG, 1985, p. 312).

Fuzilamentos como os dos *Einsatzgruppen* eram menos disciplinados, mais trabalhosos e estressantes; o algoz estava próximo demais da vítima, que sabia que ia morrer (CYTRYNOWICZ, 1990, p. 64). As câmaras de gás foram a alternativa mais prática e econômica e os condenados chegavam até seu fim sem saber realmente o que os esperava.

e) *Cooperação*: O racionalismo dos nazistas contava que também suas vítimas percebessem que ser racionais era sua melhor chance de sobrevivência. A cooperação das vítimas tornou-se parte essencial da disciplina e eficiência do processo de genocídio, sem isso tudo seria muito mais complicado para os alemães. Enquanto a cooperação das vítimas seria impossível num *pogrom* brutal ou em fuzilamentos explícitos, as câmaras de gás dos campos de extermínio eram um elemento oculto que prevenia o pânico e mantinha a ordem e a esperança de vida até o trágico final. Como disse Bauman: “Essa é a superioridade técnica de um extermínio em massa deliberadamente projetado e racionalmente organizado em relação a acessos desenfreados de orgia assassina” (BAUMAN, 1998, p. 42).

A cooperação começava na organização pelos papéis assumidos pelos Conselhos Judaicos e pela Polícia Judaica. Eles eram o lugar mais baixo na hierarquia da administração alemã e ocupar essas posições lhes dava benefícios e também permitia que os Conselhos tentassem proteger sua população, enquanto na verdade estavam favorecendo o controle alemão e preenchendo sua mão de obra gestora.

Simplesmente sobreviver era muito mais importante que resistir, principalmente quando as vítimas não sabiam que o destino já estava decidido. Os nazistas doutrinavam seus prisioneiros que seguir as regras era a única chance de sobrevivência (BAUMAN, 1998, p. 154). Um exemplo disso era a frase exibida no portão de Auschwitz: “*Arbeit macht frei*” (“o trabalho liberta”), para estimular os prisioneiros à resignação, enquanto na realidade a finalidade do campo era que não houvesse sobreviventes. O preso obediente era previsível, controlável e produtivo – como os *Sonderkommando*, que tinham privilégios por executarem as piores funções – as que lidavam diretamente com a morte. Os *Sonderkommando* eram marcados para morrer depois de certo tempo para ser substituídos por recém-chegados inexperientes das condições do campo.

Nos campos de concentração cada um tinha que responder por si mesmo e assim nutria esperanças de mérito individual, evitando aos algozes uma perigosa resistência coletiva. Nesse aspecto, ainda que a luta pela sobrevivência seja um direito legítimo, obedecer para sobreviver era cooperar com o algoz.

No contexto do totalitarismo a razão é inimiga da moralidade. A ética precisa ser descartada pela inconveniência de impedir a eficiência; são opostos. A violência é convertida em técnica, buscando livrar-se das emoções. É possível dizer que toda esta análise de Bauman é uma negação radical da modernidade, um pessimismo desmedido. É, na verdade, um alerta de que os questionamentos não têm tocado o bastante, de que os sintomas devem ser levados em conta, de que a moralidade não pode ser ignorada como se inexistente ou irrelevante e que o genocídio é uma realidade à qual não somos imunes. Nem antes, nem hoje.

2.3 História e Memória

A história dos historiadores é ao mesmo tempo memória e esquecimento, resgate e exclusão, exposição e encobrimento, dar voz e calar. No caso do Holocausto o conflito entre história e memória dá-se principalmente em duas esferas: o negacionismo e a própria historiografia.

2.3.1 Negacionismo

O negacionismo é o discurso que afirma que o Holocausto é uma farsa histórica. Os autores negacionistas costumam se nomear “revisionistas” a fim de atribuir credibilidade às suas pesquisas. De acordo com a historiadora judia Deborah Lipstadt (1993), o negacionismo atua na inversão dos papéis de vítimas e perpetrador afirmando que as verdades da Segunda Guerra Mundial foram manipuladas pelos vencedores Inglaterra e Estados Unidos (este, país sob a influência de judeus), difamando a Alemanha derrotada, acusando-a de falsos crimes de guerra no intuito de esconder os seus próprios. O título de um livro resume isso: *Holocausto judeu ou alemão? Nos bastidores da mentira do século*. O livro foi escrito por um brasileiro descendente de alemães, Siegfried Ellwanger Castan, condenado por racismo, o qual afirmou que os alemães foram as vítimas da Segunda Guerra Mundial, forçados à iniciativa bélica pelo pesado jugo imposto pelo Tratado de Versalhes ao fim da Primeira Grande Guerra, que os obrigou a dívidas e retirou-lhes territórios e a soberania nacional.

Segundo os antissemitas existe uma coletividade judaica que chamam de Sionismo Internacional e sub-repticiamente influencia as nações através dos judeus espalhados pelo mundo. O sionismo é uma ideologia nacionalista judaica que acredita que os judeus devem manter sua identidade de povo evitando ser assimilados pela cultura do país onde nasceram e vivem. Defende também a existência de um Estado judeu em sua terra original, a Palestina. O Estado de Israel foi criado em 1948. Os negacionistas afirmam que a história do Holocausto é produto de uma conspiração mentirosa que visou condenar a Alemanha e ganhar apoio para legitimar a formação de Israel. Aproveitam-se da própria sensação de irrealidade derivada das condições extremas do Holocausto para afirmar que os relatos dos sobreviventes são incoerentes, contraditórios e indignos de confiança. Dessa forma dizem que não há provas para as atrocidades narradas, pois as que existem são ilegítimas. Contestam que houve a política de perseguição por motivos racistas aos judeus, classificando-a como policiamento que prendia criminosos. Negam o genocídio, a existência e a mera possibilidade científica das câmaras de gás (este ponto tem seu grande representante em Robert Faurisson) e dos números de mortos judeus, os famosos “seis milhões”. Divulgam que as imagens dos campos foram forjadas e que os prisioneiros eram bem tratados e comiam adequadamente – admitem a existência dos campos de concentração, mas recusam que

eram campos de extermínio. Argumentam que os julgamentos de nazistas no pós-guerra foram conduzidos como espetáculos para exibir seus réus previamente condenados como reafirmação da culpa alemã por confissões arrancadas sob tortura. Insistem que sua intenção é divulgar uma perspectiva diferente, “o lado alemão da história”. Sobre isso, Lipstadt argumentou:

O que há de errado, eu sou repetidamente questionada, nas pessoas ouvirem uma “perspectiva diferente”? Incapaz de fazer a distinção entre historiografia genuína e o exercício puramente ideológico dos negacionistas, aqueles que veem a questão sob essa luz são importantes componentes na tentativa dos negacionistas em espalhar suas alegações. Isto é precisamente o objetivo dos negacionistas: eles objetivam confundir o assunto fazendo parecer como se eles estivessem engajados em um esforço acadêmico genuíno, quando, é claro, não estão⁹ (LIPSTADT, 1994, p 12).

Deborah Lipstadt recusou o convite de uma produtora de televisão a participar de um programa no qual debateria com um negacionista. A produtora ofereceu como oportunidade de divulgação para o livro de Lipstadt, mas esta pensou que aceitar colocar diferentes versões do Holocausto em debate seria condescendência para com a ideologia negacionista, equiparando-a à historiografia, dando-lhe uma estatura que não possui. O livro de Castan, por exemplo, desde o título sensacionalista passa longe do que se espera de historiografia a ser levada a sério. O texto de inflamada propaganda ideológica tenta atordoar o leitor com uma torrente de informações em estilo jornalístico de precisão, usando de sarcasmo para dialogar com o leitor, citando constantemente uma miríade dos mais diversos documentos e supostas autoridades para comprovar irrefutavelmente seus pontos de vista antissemitas, conspiratórios e falaciosos.

O negacionismo continua forte. Uma página da internet chamada *Radio Islam* disponibiliza em 23 línguas material antissemita de denúncia à dita conspiração judaica mundial, utilizando a política anti-Israel para justificar suas motivações para o que dizem revisão histórica. Nela se encontra versões em português dos dois maiores documentos antissemitas: *Minha Luta*, de Adolf Hitler, e a fraude *Os Protocolos dos Sábios de Sião*. É uma página que considera válido o sofisma de que se um discurso é reprimido – no caso, o discurso dito revisionista – é porque ele é verdadeiro e representa uma ameaça à obscuridade planejada pelo repressor: “Nos países de língua alemã,

⁹ “What’s wrong, I am repeated asked, with people hearing a “different perspective”? Unable to make the distinction between genuine historiography and the deniers’ purely ideological exercise, those who see the issue in this light are important assets in the deniers’ attempts to spread their claims. This is precisely the deniers’ goals: They aim to confuse the matter by making it appear as if they are engaged in a genuine scholarly effort when, of course, they are not.”.

expressar publicamente dúvidas sobre o Holocausto é uma ofensa punida com longas penas de prisão. Só isto deveria ser suficiente para estimular a suspeita de qualquer pessoa que tenha a capacidade de pensar de forma crítica”¹⁰.

Art Spiegelman reagiu de forma diferente à de Lipstadt em um contexto também diferente: charges.

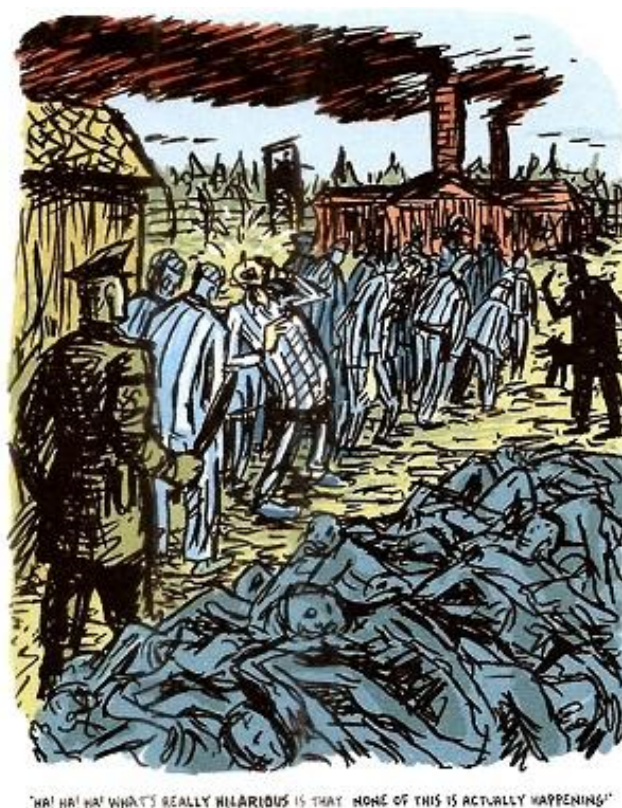


Figura 7 – Charge ironizando o negacionismo, *MetaMaus*, p. 103.

Em 2006, ao saber que o Irã realizaria um concurso de charges antisemitas, ele mesmo produziu alguns trabalhos do tipo, inclusive um (figura 7) sobre negação do Holocausto no qual uma fila de prisioneiros de campo de concentração marcha em meio a cadáveres, guardas e chaminés (de crematório) expelindo fumaça. Um prisioneiro, no entanto, está gargalhando e a legenda da imagem dá-lhe voz: “HA! HA! HA! O que é realmente **hilário** é que nada disto está realmente acontecendo!”¹¹ (SPIEGELMAN, 2011, p. 103). Esse prisioneiro não acredita no que está óbvio aos seus olhos, negando também a racionalidade ao rir dessa contradição. Enquanto o meio historiográfico busca

¹⁰ <https://www.radioislam.org/islam/portugues/revision/revision_porque.htm#4> (Acesso em 04.05.2016)

¹¹ “HA! HA! HA! What’s really **hilarious** is that none of this is actually happening”.

legitimidade científica e deve preservar-se de ambiguidade, o cartunesco é amplamente empregado para a sátira e o ridículo, provocando, invertendo e contradizendo, de maneira que Art Spiegelman pôde dialogar com o discurso racista em tom semelhante. Ele não enviou as charges para o concurso, mas foram publicadas na revista na qual trabalha, *The New Yorker*.

Nem sempre o Holocausto é negado diretamente como no livro de Castan. Há tentativas análogas de mitigar seu impacto através da evasão, comparação e justificação. No julgamento de Klaus Barbie, oficial da SS, seu advogado argumentou:

[...] forçar pessoas para câmaras de gás não era diferente de matar pessoas numa guerra, e não é um crime maior matar milhões de judeus porque eles eram judeus do que lutar contra os algerianos, vietnamitas, africanos, ou palestinos que estavam tentando libertar-se do domínio estrangeiro ¹² (LIPSTADT, 1994, p. 18).

Essa tentativa de equivalência moral a algo tão recorrente como a guerra serve para aplicar a justificativa de que o tempo de guerra requer medidas extremas e, assim, transformado em apenas mais uma dessas medidas, o Holocausto perderia sua dimensão singular, uma vez que a guerra em si mesma não é oficialmente considerada criminosa. No fim das contas, segundo essa visão: “o resultado é o mesmo: os perpetradores foram absolvidos e as vítimas responsabilizadas” ¹³ (LIPSTADT, 1994, p. 19).

Para Seligmann-Silva, negar o genocídio – ou negar o próprio conceito de genocídio – é como matar a vítima uma segunda vez e continuar a assassiná-la, simbolicamente (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75).

2.3.2 Historiografia

Enquanto o discurso negacionista é politicamente claro e direto, há outra forma de obscurecimento advinda da história: a própria prática historiográfica. Como a palavra já indica, historiografia é a escrita da história, a práxis do historiador. O intento do historiador é observar (não seu objeto, mas documentos), compreender e testemunhar de sua compreensão. Seu objeto não é o passado, disse Marc Bloch, historiador francês que

¹² “[...] forcing people into gas chambers was no different from killing people in a war, and that is no more of a crime to murder millions of Jews because they were Jews than it was to fight against Algerians, Vietnamese, Africans, or Palestinians Who were attempting to free themselves from foreign rule”.

¹³ “The result was the same: the perpetrators were absolved and the victims held responsible.”

escreveu estas palavras na prisão, antes de ser executado por nazistas: “a própria idéia de que o passado, enquanto tal, possa ser objeto de ciência, é absurda” (BLOCH, 2001, p. 52). Para Bloch, por trás de tudo “são os homens que a história quer capturar. Quem não conseguir isso será apenas, no máximo, um serviçal da erudição” (BLOCH, 2001, p. 54). Se não for por essa abstração incógnita que é o ser humano, para que propósito se escreveria a história, além de nossa inata curiosidade? A história, enquanto conhecimento científico, sempre corre o risco de perder de vista seu verdadeiro objeto.

Temos dois conceitos de história: história-realidade (a coisa em si) e história-estudo (a coisa segundo os homens), e uma se confunde à outra porque a primeira só pode ser buscada através da segunda. Isso faz da história uma noção auto-referente, pois a história não pode evitar falar de si mesma (embora essa consciência não seja sempre presente). Ou seja: a historiografia deve reconhecer-se como tal e questionar a si mesma. Paul Ricoeur diz que é um paradoxo fundamental: “é sempre na fronteira da história, no fim da história que se compreende os traços mais gerais da historicidade” (RICOEUR, *apud* LE GOFF, 2003, p. 20). Para ele a história não permite absolutos, nem de sentidos nem de singularidades, a história só pode existir “na medida que seu discurso se mantém confuso, misturado... A história é essencialmente equívoca. [...] Estas dificuldades não são vícios do método, são equívocos bem fundamentados” (RICOEUR, *apud* LE GOFF, 2003, p. 22). Dizer que não podemos fugir a tal confusão tem dois sentidos: não há como evitar a inexatidão intrínseca, tampouco podemos evitar a história, “precisamente porque esta história nos põe constantemente perante fenômenos irreduzíveis” (LÉVI-STRAUSS, *apud* LE GOFF, 2003, p. 22).

Uma das inexatidões da história está na escolha.

Winston Churchill escreveu um livro monumental sobre a Segunda Guerra Mundial, na qual ele foi um dos principais líderes. Como primeiro-ministro britânico é compreensível que enfoque a exaltação de sua pátria vencedora. É uma visão legítima, embora pouco espaço tenha atribuído para as vítimas dos campos, colocadas na seção que denuncia o “*Nazi barbarism*” e que compara os prisioneiros dos ingleses (que ele afirma que eram mantidos com vida e, se possível, saudáveis) aos dos Soviéticos e dos Nazistas: “Pior estava a massa de humanidade miserável nos campos de concentração: judeus, prisioneiros políticos, combatentes do submundo, ciganos, reféns, negociantes do mercado negro e variados outros que entraram em conflito com a Polícia de

Himmler”¹⁴ (CHURCHILL *apud* SPIEGELMAN, 2011, p. 42). Os contextos de cada grupo são reduzidos a um em comum: prisioneiros, uma lista indiferente. Seu silêncio, por outro lado, demonstra uma questão paralela ao Holocausto: o desinteresse da população e das lideranças dos países envolvidos em investigar e combater o genocídio dos campos de concentração, durante e após a guerra.

O historiador Paul Veyne diz que: “É preciso haver uma escolha em história, para evitar dispersão de singularidades e uma indiferença em que tudo teria o mesmo valor” (VEYNE, 1998, p. 41). Para Veyne a subjetividade da escolha não implica em arbitrariedade baseada em relação de valores. Por outro lado, ao ingressar no campo da memória, percebe-se que as escolhas dos historiadores refletem, sim, conflitos de valores justamente por serem essencialmente excludentes: “Assim é a seriedade da história: ela se propõe a narrar as civilizações do passado e não a salvar a memória dos indivíduos; ela não é uma imensa coletânea de biografias” (VEYNE, 1998, p. 57). Essa “seriedade” deriva das condições pragmáticas almejadas para estabilizar a aproximação a um campo imensurável como a história. Por exemplo: apenas o coletivo pode ser objeto de estudo; ou então: não há sentido histórico *a priori*, logo, a escolha de objetos é livre e sempre válida (“mesmo que não sejam interessantes”, VEYNE, p. 1998, 45). A memória é baseada em valoração, sendo este um dos motivos para que a historiografia desconfie dela e a obscureça no papel de representante da história; mas essa mesma separação já representa uma relação de valor.

Paul Ricoeur afirma que “A história engloba um horizonte de acontecimentos passados mais amplo do que a memória, cujo alcance é mais reduzido e pode parecer devorado pelo vasto campo do tempo histórico” (RICOEUR, 2003, p. 5). O historiador Pierre Nora retrata uma separação radical:

Memória, história: não são sinônimos de modo algum; na verdade, como já sabemos hoje, são opostos em todos os aspectos. [...] A memória é sempre um fenômeno atual, uma construção vivida em um presente eterno, enquanto que a história é representação do passado [...] A memória orienta a recordação para o sagrado, a história expulsa-a: seu objetivo é a desmistificação. A memória surge a partir de um grupo cuja conexão ela estimula. [...] A história, por sua vez, pertence a todos e a ninguém, e por isso é designada como universal (NORA, *apud* ASSMANN, 2011, p. 146).

¹⁴ “Worst off were the mass of miserable humanity into the concentration camps: Jews, political prisoners, underground fighters, gypsies, hostages, black-market dealers and miscellaneous thousands who ran afoul of Himmler’s Police”.

A história é passado, a memória é presente. Essa distinção pode ser percebida num debate de 1987 entre dois historiadores que defendem visões diferentes da posição do Holocausto perante o estudo da história: Martin Broszat e Saul Friedländer.

Martin Broszat, alemão que ingressou no Partido Nazista na juventude durante a guerra, publicou em 1985 um “clamor pela historicização” do período de 1933 a 1945, quando o nazismo governou a Alemanha. Historicizar – tornar histórico – é tratar o objeto em seu próprio contexto, em seu próprio tempo. Deixando claro que não pretendia negar nem absolver os crimes hediondos perpetrados pelo nazismo, ele defendeu que o potencial da memória do Holocausto concentra a totalidade daquele passado num único ponto: Auschwitz. O infame campo de extermínio foi fixado como imagem do clímax daqueles doze anos, impondo uma análise retrospectiva, uma espécie de história reversa na qual as consequências apontam as causas (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 102): essa porção da história da Alemanha começa pelo seu final, como se a vida no Terceiro Reich fosse fruto de determinismo, como se desde *Minha Luta*, livro de Hitler, Auschwitz fosse inevitável e cada alemão vivo na época só pudesse ser visto à luz dessas trevas. Para Broszat a pesquisa histórica foi congelada no tabu da culpa alimentada até nas gerações posteriores, mantida pelos “muitos e diversos monumentos de memória enlutada e acusatória, imbuída com os dolorosos sentimentos de muitos indivíduos, particularmente judeus, que permanecem determinados em sua insistência de uma forma mítica dessa rememoração” (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 90)¹⁵. Por “mítico” ele quer dizer aquilo que é carregado de significados supra-históricos ou simbólicos, em oposição à objetividade histórica.

Broszat disse que é compreensível que os historiadores no pós-guerra, de 1950 e 1960, tenham concentrado seus esforços em simplesmente demonizar o nazismo ao invés de buscar entendimento histórico, na tarefa de “exorcizar seus demônios” através do distanciamento – quando a história é dita “eles” no lugar de “nós”. Diferentemente, à época do debate com Friedländer a guerra já havia acabado há 40 anos, a democracia estabilizara-se (ao menos na Alemanha Ocidental) e a maioria dos historiadores e estudantes não viveram o nazismo. Não haveria mais, nas palavras de Broszat, “razão

¹⁵ “[...] many and diverse monuments of mournful and accusatory memory, imbued with the painful sentiments of many individuals, in particular of Jews, who remain adamant in their insistence on a mythical form of this remembrance”.

suficiente para a imposição de uma quarentena geral”¹⁶ (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 89), ao que ele acrescenta:

Em contraste, o desejo de entender esse passado tem se tornado mais poderoso, especialmente entre os jovens – um passado com o qual eles são repetidamente confrontados como legado e fardo especiais, um tipo de “hipoteca”, e um passado que para eles só pode ser experimentado intelectualmente e em termos históricos.¹⁷

São muitas as barreiras que precisam ser derrubadas para garantir a historicidade do período:

É mais costumeiramente uma construção preto-e-branca vista em retrospecto ao invés de uma história multidimensional que se desdobra geneticamente; é uma paisagem habitada menos por figuras plásticas, psicologicamente convincentes que por tipos e estereótipos tirados do vocabulário conceitual da ciência política. É enquadrada mais por comentários didático-morais que por laudo histórico. [...] O que basicamente se quer dizer por historicização é uma tentativa de quebrar e dissolver tais estereótipos, embaraços restritivos e generalizações excessivas¹⁸ (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 89).

Para ele nem tudo do período pode ser categorizado em termos políticos e nem a ideologia nazista pode ser-lhe a medida absoluta e onipresente. Ele critica a “falsa concepção, ‘finalmente’ a ser superada ‘de uma posição central, dominante e negativamente todo-poderosa do Nacional Socialismo em todas as áreas da vida durante o período nazista’”¹⁹ (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 98), que diz ser sustentada por Friedländer:

Você [Friedländer] argumenta que porque o nazismo foi fundamentalmente criminoso, mesmo aquelas instituições e esferas sociais que foram pouco contaminadas pela ideologia nazista (indústria, burocracia, militares, igreja, etc.) devem ser vistos primariamente a partir da perspectiva de se – e como – eles serviram para manter o domínio nazista. “Mesmo não participação e passividade” eram “como tais, elementos servindo para estabilizar o sistema”. Da perspectiva das vítimas da perseguição do Nacional Socialismo

¹⁶ “sufficient reason for the imposition of a general quarantine”.

¹⁷ “[...] In contrast, the desire to understand this past has become all the more powerful, especially among younger people - a past with which they are repeatedly confronted as a special legacy and burden, a kind of “mortgage,” yet a past which for them can only be experienced intellectually and in historical terms”.

¹⁸ “It is more often a black-and-white construct viewed in retrospect rather than a genetically unfolding multidimensional history; it is a landscape inhabited less by plastic, psychologically convincing figures than by types and stereotypes drawn from the conceptual vocabulary of political science. It is framed more by moral-didactic commentary than by historical report. [...] What is basically meant by historicization is an attempt to break up and dissolve such stereotypes, embarrassment constraints and over-generalizations.

¹⁹ “the false conception, which ought “finally” to be overcome, “of a dominant and all-powerful negative, central position of National Socialism” in all areas of life during the Nazi period”.

– e, em particular, a experiência judia – em vista do grande número de “meros espectadores” que não ajudaram o regime nas medidas de perseguição, esse ponto de vista é compreensível. Formulado em termos absolutos, porém, ele serviria para bloquear importantes vias de acesso ao conhecimento histórico, e dificilmente satisfaria as demandas por justiça histórica ²⁰ (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 98-9).

Essa contextualização absoluta permite um distanciamento histórico no sentido de que o nazismo é retirado do fluxo como uma anomalia que interrompeu a vida normal e a identidade germânica. Um hiato na cronologia, uma quebra na continuidade, uma fixação histórica que é tão perigosa quanto o esquecimento (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 118).

Saul Friedländer, judeu tcheco que conseguiu esconder-se dos nazistas, mas cujos pais morreram em Auschwitz, afirma que essa intenção historicista tem objetivos impossíveis, de forma que o risco de sua deformação é grande. Não são apenas as vítimas que reconstróem a memória afetivamente; toda tentativa de rememoração – o que inclui o trabalho do historiador – é influenciada:

Em relação à questão da historicização, isto certamente significa que, para nós, um tipo puramente científico de distanciamento do passado, isto é, a passagem do reino do conhecimento fortemente influenciado pela memória pessoal para aquele de algum tipo de história desvinculada, permanece, em minha opinião, uma ilusão psicológica e epistemológica ²¹ (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 120).

Dessa forma,

O que criou o distanciamento, o que eliminou a empatia histórica normal não foi apenas a dimensão criminosa do regime, mas também a odiosa visão da exaltação nacionalista, de frenética auto-glorificação a qual tão rapidamente penetrou praticamente todos os domínios da vida pública e tantos da vida privada também ²² (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 105).

²⁰ “you contend that because Nazism was fundamentally criminal, even those institutional and social spheres which were little contaminated by the Nazi ideology (industry, bureaucracy, the military, churches, etc.) should be viewed primarily from the perspective of whether - and how - they served to maintain Nazi rule. “Even nonparticipation and passivity” were “as such elements serving to stabilize the system.” From the perspective of the victims of National Socialist persecution - and, in particular, Jewish experience - in view of the large number of “bystanders,” who did not aid the regime in its measures of persecution, this stand-point is certainly understandable. Formulated in absolute terms, however, it would serve to block important avenues of access to historical knowledge, and would also hardly satisfy the demands of historical justice.”

²¹ “In relation to the historicization issue, this indeed means that for us a kind of purely scientific distancing from that past, that is, a passage from the realm of knowledge strongly influenced by personal memory to that of some kind of “detached” history, remains, in my opinion, a psychological and epistemological illusion.”

²² “What created the distancing, what eliminated the normal historical empathy is not only the criminal dimension of the regime, but also the abhorrent vision of nationalist exaltation, of frenetic self-

Para Saul Friedländer não há como olhar para o período nazista como uma continuidade, mas sim uma quebra. Restaurar essa continuidade pela saúde de uma identidade coletiva confronta a identidade de outro grupo e, conforme Pierre Nora, anula seus indivíduos dessacralizando-lhes a memória pessoal em nome de uma memória socialmente construída que alimenta a ordem estabelecida. São, assim, duas instrumentalizações da história em conflito direto:

Finalmente, a questão das diferentes agendas. Ao enfatizar a normalidade da vida cotidiana, a continuidade do processo social, etc., você está não apenas seguindo um caminho puramente teórico da historiografia, mas também – e isto é bem natural – restaurando para os leitores, isto é, para a sociedade alemã, uma continuidade na auto-percepção histórica, não no nível das instituições políticas, mas naquele da permanência da realidade social. Embora isto seja bastante compreensível, este tipo de perspectiva necessariamente vai diferir consideravelmente daquele que pertence a outro grupo – e acima de tudo da perspectiva das vítimas. Quase por definição, nós temos diferentes ênfases, diferentes focos na discussão geral daquela época. O que pode ser visto como uma “fusão de horizontes” não está em vista ²³ (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 125).

É claro que o pedido de Broszat por neutralidade histórica também é imbuído de significados, o que de certo modo impede a verdadeira neutralidade, mas não invalida tal perspectiva. O problema está na polarização ilusória. Disse-lhe Friedländer:

O sentido de meu argumento tem sido e ainda é que nós todos somos inextricavelmente apanhados numa rede composta de recordações pessoais, condicionamento social em geral, conhecimento profissional adquirido e tentativas de distanciamento crítico ²⁴ (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 120).

Podemos ver no discurso dos dois historiadores um duplo distanciamento (ou um distanciamento ambíguo) na rejeição do período nazista, o que impede seu mero historicismo. Por um lado, os impactados pelo regime (todos eles, não apenas as vítimas da violência) não conseguem distanciar-se dele afetivamente, barrando a objetividade.

glorification which so rapidly penetrated practically all domains of public life and so much of private life, too.”

²³“*Finally, the issue of the differing agendas. By stressing the normality of daily life, the continuity of social processes, etc., you are possibly not only following a purely theoretical historiographical path, but also - and this is quite natural - restoring for the readers, i.e., for German society, a continuity in historical self-perception, not at the level of political institutions, but at that of the permanence of social reality. Although that is quite understandable, this type of perspective necessarily will differ considerably from that belonging to another group - and above all from the perspective of the victims. Almost by definition, we have differing emphases, differing foci in the general description of that epoch. What might be viewed as a kind of "fusion of horizons" is not in sight.*”

²⁴“*The point of my argument has been and still is that we are all inextricably caught in a web composed of personal recollections, general social conditioning, acquired professional knowledge, and attempts at critical distancing*” |

Por outro lado, distanciam-se em identidade ao excluir (ou “exorcizar”) o governo de Hitler da história normal alemã (são “eles”, não “nós”). Como ressaltou Friedländer ainda nos anos de 1980, numa Alemanha partida em duas, marcada por um muro, repleta de feridas abertas: o problema histórico permanece.

2.3.3 Diálogo

Nietzsche teceu crítica ao historicismo de sua época:

A história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura, como, digamos, a matemática. Mas a questão: até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Pois, no caso de uma certa desmedida de história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história (NIETZSCHE, 1983, p. 60).

O conhecimento do passado deve dialogar com a vida, que é sempre presente. Esse tipo de historicismo (pois esse conceito não é estável, segundo o teórico da história José Carlos Reis) diz que “só a história explica qualquer fenômeno humano”, e que “tanto o objeto da pesquisa quanto o sujeito da pesquisa são históricos; portanto, não há conhecimento da história a partir do exterior dela” (REIS, 2003, p. 217), uma centralização do conhecimento histórico que se aproxima perigosamente do determinismo causal que prende a vida humana ao construto social do entendimento do passado (falaremos mais sobre isso no tópico *Pela vida e pelo presente*).

O caminho teorizado por Aleida Assmann, professora alemã prolífica em história, literatura e estudos culturais, é o diálogo entre a história e a memória como dois modos complementares da recordação, pois tanto sua polarização e sua equiparação lhe parecem insuficientes. Ela fala de duas memórias: uma habitada e funcional (vinculada a um indivíduo, grupo ou instituição; ponte entre passado, presente, futuro; seletiva, pois recordar algo é esquecer outro; logo, mediadora da identidade) e outra inabitada e cumulativa (desvinculada de um portador específico, distanciada desse passado, tudo é igualmente interessante, desapegada a valores além da verdade; de todos e, por isso mesmo, de ninguém) (ASSMANN, 2011, p. 146).

A memória cumulativa é neutra, histórica, distante ao ponto de separar-se do presente: “acervos que ficaram sem dono, mas que podem ser recuperados, de modo a oferecer novas possibilidades de adesão à memória funcional” (ASSMANN, 2011, p. 147), pois “a memória produz sentido, e o sentido estabiliza a memória”. A história, enquanto memória cumulativa, é o pano de fundo para a memória habitada, é a massa amorfa que a alimenta e que pode ser reapropriada. Assmann traçou um comparativo com a psicoterapia: “a terapia é capaz de auxiliar na reconfiguração e reestruturação das lembranças; ela pode ocasionar que isso ocorra de maneira mais consciente e inclusiva, pode refletir sobre a fixação de limites e atenuar ou eliminar barreiras autoagressivas e paralisantes” (ASSMANN, 2011, p. 147-8). Ou seja: memória é construção dinâmica (“construção” não no sentido de “artificial”, mas no de “trabalho”) e não precisa ser dominada por sentimentos, emoções, tabus e dúvidas, se tiver como objetivo a tomada de consciência e o autoconhecimento que produzam sentidos para a vida e o futuro. Esse “sentido” de que Assmann fala se diferencia da teleologia porque é *à posteriori*, é etapa e produto da construção ao invés de ser um sentido pré-determinado ao qual a memória deve se acomodar.

Na Alemanha de 1933 a 1945 há espaço o bastante para a Auschwitz de Friedländer e o alemão comum de Broszat, mas em coexistência significativa, não como uma transição substitutiva ou uma competição contra o esquecimento.

Selecionar é esquecer – e é inevitável, principalmente na representação individual de uma memória que atravessa toda a coletividade, como é o caso de *Maus*. A incompreensão ou não aceitação da seletividade e particularidade da memória também está presente nos leitores e críticos do livro. Uma análise publicada na página de internet do *American Council for Polish Culture* (Conselho Americano para a Cultura Polonesa) fez severas críticas à unilateralidade de *Maus*²⁵. Um dos problemas da crítica é que seu autor, Peter Obst, leva em consideração o uso de *Maus* como ferramenta pedagógica, o que nunca foi intenção de Spiegelman. Obst disse que a leitura do livro pelos jovens e pelos estudantes pode levar desconhecedores do tema a adotar a posição parcial de que também os poloneses foram algozes dos judeus. Ao mesmo tempo em que reconhece que é um livro pessoal, Obst insiste que essa HQ representa uma oposição ao que considera a verdadeira história polonesa:

²⁵ Disponível em <<http://www.polishcultureacpc.org/books/Maus.html>> (Acesso em 09.04.2016).

Porque esta é uma “história pessoal” e tem muitas facetas, pode ser confuso para os jovens que estão em luta com a desumanidade e o crime de genocídio na Segunda Guerra. Cada sobrevivente tem um conjunto diferente de experiências e estas não necessariamente se combinam. [...] Assim, o autor é capaz de imprimir sua própria interpretação no leitor ²⁶.

Ele culpa *Maus* de nunca ser abrangente o bastante porque não explora a identidade polonesa de Vladek nem o papel dos poloneses na sobrevivência dos judeus: “o fato de que NENHUM judeu teria sobrevivido sem a ajuda dos poloneses nunca é exposto [em *Maus*]. O leitor não é conscientizado de que, para contrabalancear os porcos maus, houve pessoas que pagaram com suas vidas por ajudar vizinhos ou mesmo estranhos” ²⁷.

Ele contesta a escolha da representação dos poloneses pela imagem de porcos (veremos sobre a metáfora animal em seu próprio tópico mais adiante) e alia essa aparência ao caráter egoísta e até cruel de tais personagens para afirmar que a parcialidade judaizante em *Maus* limita a visão histórica da realidade:

Os porcos em sua maioria não são apresentados em forma simpática ou bonitinha. Eles são retratados com mau temperamento ou assustados e indispostos a ajudar. Nunca é explicado o porquê. É sugerido que poloneses mataram judeus. Os *kapos* no campo são porcos brutais. Um padre (porco) consola Vladek. A ideia de que havia outros prisioneiros além dos judeus em Auschwitz faz uma aparição ocasional, mas nunca é totalmente explorada ²⁸.

A precisão do relato, tanto no nível figurativo quanto narrativo, é o principal interesse de Peter Obst, que tem sua própria tendência nacionalista:

Quanto aos detalhes físicos – descrição do campo de Auschwitz, por exemplo – são bem corretos. Art, o autor, estudou a história ou até visitou o lugar. É uma pena que ele não teve interesse na sociedade polonesa pré-Segunda Guerra e nas relações polaco-judaicas da época (ou falado com outros

²⁶ “Because this is a “personal story” and has many facets, it may be confusing to young people who are grappling with the inhumanity and the crime of genocide in WWII. Each survivor has a different set of experiences and these don’t necessarily match up. [...] Thus the author is able to impress his own interpretation on the reader”.

²⁷ “The fact that NO Jews would have survived without help from Poles is never brought out. The reader is not made aware that, to counterbalance the bad pigs, there were people who paid with their lives for helping their neighbors or even strangers”.

²⁸ “The pigs for the most part are not presented in a sympathetic way or as cute. They are portrayed as bad tempered or frightened and unwilling to help. It is never explained why. It is suggested that Poles killed Jews. The *kapos* in the camp are brutal pigs. A priest (pig) prisoner consoles Vladek. The idea that there were prisoners other than Jews at Auschwitz makes an occasional appearance but is never fully explored.

sobreviventes). Isso poderia levar a um entendimento melhor do dilema polonês judaico e um livro mais balanceado ²⁹.

Obst sugeriu que tal equilíbrio poderia vir da produção de uma história em quadrinhos polonesa que retratasse a Polônia na Segunda Guerra Mundial positivamente. Talvez ele sequer tenha percebido que sua proposta é feita da mesma parcialidade da qual ele acusa *Maus*. Ao comparar *Maus* a uma sugerida história em quadrinhos institucional com finalidade instrutiva ele demonstrou quão limitada foi sua leitura do livro-monumento-memorial e pessoal de Spiegelman.

Maus foi obviamente um livro polêmico na Polônia, com recepção mista (houve inclusive um protesto que queimou livros diante da editora que o publicou). Art Spiegelman comentou em *MetaMaus* que os poloneses têm problemas em assimilar seu próprio passado e que o livro “atingiu algo vivo, um nervo que precisa ser cauterizado. O trágico destino dos poloneses sob os Nazistas levou a um tipo de competição de sofrimento” ³⁰ (SPIEGELMAN, 2011, p. 124).

A forma com que Art Spiegelman lidou com o conflito memória-história na prática foi de optar pela primazia da memória paterna e o auxílio da história como ferramenta de representação da realidade, uma vez que sua intenção é não-ficcional. Art poderia atestar por sua própria memória apenas nos pontos em que *Maus* fala dele mesmo. À memória do seu pai, por outro lado, ele podia apenas dar ouvidos e tentar transmitir sua voz, o que demandou distanciamento do próprio autor em relação ao testemunho de Vladek. Art Spiegelman estava bem ciente que seu método envolvia escolha, pois só conseguiria narrar uma fração das muitas horas de entrevistas. A saída foi narrar minimizando os julgamentos às memórias da conturbada juventude de Vladek – em contrapartida, Art demonstra em diversos pontos de *Maus* o quanto em sua convivência ele julgava a personalidade do pai e sua relação familiar.

Vejamos um pequeno exemplo da articulação memória-história em quatro quadrinhos da página 214 de *Maus* (figura 8). Dois quadrinhos alinhados verticalmente são do campo de concentração, com caixas de texto narrativo, e os outros dois na coluna ao lado são do presente em que Vladek conta a história a Art, com balões de fala em

²⁹ “As for the physical details -- description of the Auschwitz camp for example -- this is quite correct. Quite possibly Art, the author, studied the history or had even visited the place. It is too bad that he did not take an interest in pre-WWII Polish society and Polish-Jewish relations at that time (or spoken to other survivors). It might have led to a better understanding of the Polish Jewish dilemma and a more balanced book”.

³⁰ “[...] hit something alive, a nerve that needs to be cauterized. The tragic fate of the Poles under the Nazis had led to a kind of competition of suffering.”

continuidade à narração. No primeiro quadrinho do passado estão um guarda, os prisioneiros marchando e uma orquestra de prisioneiros ao fundo. No quadrinho seguinte, no presente, Art comenta “Li sobre a orquestra que tocava quando vocês saíam do campo”. Vladek faz ar de pensativo com a mão no queixo e questiona “Orquestra?” E, na narração do próximo quadro, no passado: “Só lembro de marchar. Não de orquestra... Guardas acompanha nós do portão até oficina. Como podia ter orquestra ali?” Nesse quadrinho o guarda ainda está ali, mas o movimento dos prisioneiros em marcha encobriu a orquestra, da qual só vemos as pontas dos instrumentos acima das cabeças da tropa. De volta ao presente, Art argumenta: “Sei lá. Mas está bem documentado”. E Vladek responde simplesmente: “Não. Só ouvia era as guardas gritando”. O resultado é este:



Figura 8 – A orquestra e os gritos dos guardas, *Maus*, p. 214.

O que essa sequência de quadros nos diz é a subjetividade da percepção da realidade. Historicamente, havia de fato uma orquestra de prisioneiros que tocava no início do dia de trabalho, uma ironia tão mórbida quanto as palavras acima do portão de entrada: “Trabalho liberta” (*Arbeit mach frei*). Diferentemente, na memória de Vladek, que tinha a percepção de um prisioneiro centrado em sobreviver, não havia música a ser escutada em meio aos gritos ensurdecedores. Na dinâmica dos quadrinhos, a marcha dos prisioneiros rumo ao trabalho forçado literalmente se sobrepõe aos músicos e, assim,

metaforicamente sufoca sua melodia, numa sinestesia em que o visual representa o sonoro. Nesses quatro quadrinhos Art Spiegelman racionalizou a história e intuiu a subjetividade. Ele disse, em *MetaMaus*:

Mas era óbvio para mim, fazendo meu dever de casa, que a memória de Vladek não estava de acordo com tudo o que eu lia. Eu sabia que teria que aludir a isto em algum ponto.[...] Eu fui com a versão dele e tentei fazer uma correção visível se necessário. Quando mais próximo da história pessoal dele, menos eu interferiria. Mas eu pensei que deveria haver pelo menos um lugar no livro em que esse processo ficasse explícito ³¹ (SPIEGELMAN, 2011, p. 29-30).

Para representar memória, Art Spiegelman sabia que tinha que incluir os problemas da rememoração de forma consciente: “Memória é uma coisa muito fugidia. Na época eu entendia isso como parte do problema e parte do processo” ³² (SPIEGELMAN, 2011, p. 29).

A instabilidade da memória e a discrepância desta com o passado levam à problemática da confiabilidade do testemunho enquanto matéria prima e produto historiográfico. Porque a memória acontece no tempo presente. Aleida Assmann diz que:

Enfatiza-se, repetidamente, que as recordações são inconfiáveis. Essa inconfiabilidade funda-se não só em uma debilidade, em um déficit do recordar, mas, ao menos em igual medida, em forças ativas que conformam a recordação. Os teóricos que substituem a noção da memória como um armazenador pela tese do caráter reconstrutivo das recordações enfatizam que a memória sempre está submetida aos imperativos do presente (ASSMANN, 2011, p. 283-4).

A busca pela objetividade científica diz que recordações emocionais “são incorrigíveis e inegociáveis, pois sustêm-se ou caem de acordo com a vivacidade da impressão afetiva” (ASSMANN, 2011, p. 292). Esse mecanismo pode dar origem a falsas recordações: “De uma falsa recordação, no entanto, deve-se retirar todo valor testemunhal”. Assmann defende o contrário.

³¹ “*But it was obvious to me, doing my homework, that Vladek’s memory didn’t jibe with everything I read. I knew I had to allude to that somewhere. [...] I went with his version and tried to make a correction visible if necessary. The closer it came to his personal story, the less I would interfere. But I thought that ought to be at least one place in the book where that process is made explicit*”.

³² “*Memory is a very fugitive thing. And I was aware of it at the time as part of the problem and part of the process.*”

O próprio Art leu numa página de internet negacionista a interpretação de que o trecho da orquestra é uma evidência de que até mesmo o autor inconscientemente desacredita o testemunho do pai (SPIEGELMAN, 2011, p. 102).

O psiquiatra Dori Laub, sendo ele mesmo um sobrevivente dos campos, realizou pesquisas em entrevistas com vários outros sobreviventes. Ele contou o caso de uma mulher idosa que narrou apaticamente sua experiência de prisioneira em Auschwitz, até que ao falar da insurreição de outubro de 1944 ela ficou animada contando como viu de súbito quatro chaminés explodirem e o caos espalhar-se pelo campo até então inabalável e imóvel no tempo. “Era inacreditável”, disse ela (ASSMANN, 2011, p. 293).

Na verdade, apenas uma chaminé foi explodida, não quatro.

Historiadores alegaram a Dori Laub que essa falsa recordação interfere na confiabilidade do testemunho, que perde seu valor. Laub respondeu:

O que a mulher testemunhou não foi o número de chaminés voando pelos ares, mas outra coisa, mais radical e central: a realidade de um acontecimento inimaginável. Uma chaminé que foi pelos ares era igualmente inimaginável, tal como quatro. O número era menos importante que o próprio incidente. O acontecimento em si mesmo era quase inconcebível. A mulher testemunhou à sua maneira um acontecimento que destruiu um quadro coercivo de Auschwitz, precisamente onde levantes armados de judeus não ocorriam nem tinham vez. Ela testemunhou a brecha desse quadro. E tal coisa é verdade histórica (LAUB, apud ASSMANN, 2011, p. 294).

Convém repetir uma citação de Walter Benjamin: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 2012, p. 38-9). Se a metáfora da chave é exagerada, podemos substituí-la por *peça*, ou *engrenagem*, uma parte genuinamente integrante desse tudo que veio antes e depois.

Devemos agora propor que a oposição entre a história e a memória é mais epistemologia que fato. A resposta à suposta contradição está mais na forma como lidamos com os diferentes tipos de fontes do que na própria fonte. Por exemplo: no historicismo do século XIX a escrita foi convencionalizada como o marco que separa a História da Pré-História, pois se acreditava que apenas os documentos escritos seriam confiáveis. A interdisciplinaridade progressivamente agregada ao estudo da história no decorrer do século XX abriu espaço para a legitimação de material histórico como, dentre muitos outros, o testemunho oral e as artes, superando a derrota diante da

pressuposta inconfiabilidade da catalisadora influência da subjetividade e da afetividade.

Já no século XIX Nietzsche apontava a limitação do historicismo: “somente quando a história suporta ser transformada em obra de arte e, portanto, tornar-se pura forma artística, ela pode, talvez, conservar instintos ou mesmo despertá-los. Uma tal historiografia, porém, estaria em total contradição com o traço analítico e inartístico de nosso tempo, e até mesmo será sentida por ele como falsificação” (NIETZSCHE, 1983, p. 65). Essa limitação e desconfiança ainda é presente, lentamente cedendo à multiplicação dos pontos de vista. Isso não quer dizer que o que se busca como verdade histórica deve ser relativizado até perder seu sentido de ser. Essa história pessoal, subjetiva e atmosférica que ressalta outras verdades humanas têm seu próprio espaço e valor. Assim, diz Assmann: “a verdade da atmosfera criada não pode simplesmente substituir a que é baseada em fatos. Ela não possui evidências comparáveis e incontestáveis, como a verdade histórica; é preciso haver um psicanalista ou artista para reuni-las” (ASSMANN, 2011, p. 295).

E foi isso que tentou o artista Art Spiegelman.

3 MEMÓRIA

A partir deste ponto história e memória serão tratadas como equivalentes neste trabalho. A dicotomia explicada por Pierre Nora no capítulo anterior é a constatação da abstração que as separou, mas não resolve a relação inevitável entre as duas. História e memória não configuram opostos essenciais, mas teóricos: o estudo formal da história difere da história-vivência e é esta última a mais presente (porque ser um animal histórico não é privilégio do historiador), embora não a mais reconhecida. Tampouco história e memória são iguais (história requer dar forma à memória, esse fantasma), mas atuam por caminhos semelhantes e suas fronteiras se confundem na relação do ser humano com o tempo e, no objeto deste trabalho, se confundem com o passado recente de convívio entre gerações. São poucas as testemunhas do Holocausto ainda vivas no século XXI, mas são muitos os seus descendentes e numerosos os que são afetados por sua memória; é inviável que o Holocausto seja reduzido a um acontecimento encerrado enquanto é ainda tão repleto de afetos. Os obstáculos erguidos pela objetividade histórica vistos em páginas anteriores permanecem, mas o que será tratado adiante segue além deles para ocupar-se da percepção subjetiva da história, a que toca a humanidade: ferir-se, lembrar, esquecer, estruturar, falar e reconstruir, sem jamais entrever um fim. O Holocausto dos Spiegelman é o objeto deste trabalho e entrelaça o individual e o coletivo, mas o tema do passado eternamente presente não é exclusivo a Auschwitz. Não é preciso um genocídio para cindir a alma. No fundo, meu tema é a vida diante da morte – onipresente, inefável e jamais solucionada.

3.1 Lembrar e esquecer

3.1.1 Integração

Encontrei esta placa na entrada de uma estação de metrô em Berlim (figura 9):



Figura 9 – “Lugares do horror, que nunca devemos esquecer” (acervo pessoal).

Foi por acaso; vi de relance os nomes Ravensbrück e Bergen-Belsen e, acima, Dachau, e subi a lista reconhecendo mais alguns nomes até que o topo retirou qualquer dúvida do que se tratava: Auschwitz. Campos de concentração e extermínio. Os dizeres em alemão no topo significam: “lugares do horror, que nunca devemos esquecer.” Essa é uma estação de metrô comum em local privilegiado para o comércio e turismo de Berlim. Até onde pude saber o lugar não tem uma ligação histórica específica com o Holocausto – além de estar no coração da capital alemã. O fato de não ser uma placa bilíngue que incluísse o inglês indica que ela alerta mais ao transeunte alemão que aos muitos estrangeiros que passam ali diariamente. A placa está visível, plantada em meio ao cotidiano, para simplesmente lembrar de não esquecer.

Existe uma diferença entre dizer “lembrem-se” e dizer “não esqueçam”. Parece que seu efeito é o mesmo, mas representam atitudes diversas. “Lembrar” significa manter algo na memória, uma ação significativa, mas passiva. “Não esquecer” é uma resolução ativa que reconhece a memória como uma dialética entre lembrança e esquecimento. É afirmar o risco do esquecimento que corrói toda memória de muitas

maneiras, algumas naturais, mas nem todas aceitáveis. Esquecer é uma tendência. “Não esquecer” é lutar contra um suposto inevitável para, no mínimo (ou no máximo), adiá-lo.

Por isso Elie Wiesel, escritor, judeu romeno, sobrevivente de Auschwitz ainda adolescente, escreveu seu juramento assim:

Não esquecerei jamais essa noite, a primeira noite de acampamento que fez de minha vida uma longa noite sete vezes amaldiçoada.

Não esquecerei jamais essa fumaça.

Não esquecerei jamais os rostinhos das crianças cujos corpos se transformavam em volutas de fumo sob o azul mudo.

Não esquecerei jamais as chamas que consumiram para sempre a minha Fé.

Não esquecerei jamais esse silêncio noturno que me roubou para sempre a vontade de viver.

Não esquecerei jamais os instantes que assassinaram o meu Deus e a minha alma, meus sonhos que viraram areia do deserto.

Não esquecerei jamais aquilo, mesmo que seja condenado a viver tanto tempo quanto o próprio Deus. Jamais. (WIESEL *apud* WEINRICH, 2001, p. 252).

Para Harald Weinrich o juramento de Wiesel mostra que se a experiência de Auschwitz não permite esquecimento é porque sua memória não foi resolvida e tampouco o perigo do esquecimento o foi (WEINRICH, 2001, p. 253). Tanto a pura permanência do passado como seu desaparecimento tem seus males.

Para o filósofo John Locke, assim como havia sido para Agostinho, “recordar e esquecer não configuram oposição. O objeto da recordação está marcado pelo esquecimento, e o esquecimento torna-se um aspecto indelével do recordar; a recordação traz em si vestígios do esquecimento” (ASMANN, 2011, p. 107). A memória é, assim, uma faculdade integradora da consciência e, portanto, do *eu*. A sensação da estabilidade do *eu* – de que os inúmeros *eu-passado* e o *eu-presente* somos o mesmo e um só – vem da adequação da recordação à consciência, que funciona de maneira que o *eu* é consciente também retrospectivamente, organizando, integrando e construindo uma continuidade que flui através da memória a partir da consciência presente. O espírito humano é como um palimpsesto, diz Assmann (ASSMANN, 2011, p. 266), uma superfície de inscrição da memória, raspada, apagada e reescrita, camada sobre camada de marcas apenas aparentemente invisíveis.

Assim, recordar-se é ver a si mesmo através das distâncias do tempo; significa desdobrar-se em outro: o que recorda e o que é recordado – e, se possível, integrado (nem sempre é alcançável; veremos no tópico *Trauma* sobre a ruptura do ser).

3.1.2 Esquecer

Nem todos – e nem sempre – se determinam a não esquecer jamais. Para alguns a lembrança é insuportável e o esquecimento deixa de ser tendência natural para ser desejável (GAGNEBIN, 2009, p. 101). Em sua crítica ao historicismo Nietzsche afirmou a vantagem do esquecimento para o ser humano, animal histórico:

Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa de vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne outros felizes. Pensem o exemplo extremo, um homem que não possuísse a força de esquecer, que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesse rio do vir-a-ser: finalmente, como o bom discípulo de Heráclito, mal ousará levantar o dedo (NIETZSCHE, 1983, p. 58).

O que Nietzsche defende nesse trecho é a faculdade de sentir a-historicamente, de desprender-se da paralisante sobrecarga do conhecimento histórico que, tal qual o impetuoso cientificismo dos séculos recentes, busca progredir indefinidamente. Ele não estava negando a história, mas o excesso prejudicial. Tal excesso não é determinado *a priori*. Segundo a análise de Weinrich, se esquecemos para viver e lembramos para entender, chegamos a uma complexa moralidade da memória:

Portanto não se trata apenas daquilo que nós – com ou sem arte – *podemos* lembrar ou esquecer, mas também daquilo que – com ou sem arte – *precisamos* absolutamente lembrar, e talvez, ou talvez não, *devemos* esquecer. Liga-se diretamente a isso a questão de saber se e em que medida as realizações da memória e do esquecimento estão em nosso poder, portanto, se *podemos* também na melhor consciência efetivamente lembrar ou esquecer aquilo que *queremos* lembrar ou esquecer (WEINRICH, 2001, p. 183).

Para Primo Levi até mesmo as boas lembranças podiam ser tóxicas, quando surgiam em meio à desolação e à ausência de futuro: “emergiam, de repente, dolorosas como apunhaladas, as lembranças ainda tão recentes, as boas lembranças de casa.

Falamos de muitas coisas naquelas horas; fizmos muitas coisas; mas é melhor que não permaneçam na memória” (LEVI, 1988, p. 16).

O escritor Jorge Semprún buscou exercer a “nebulosa felicidade do esquecimento” (SEMPRÚN, *apud* WEINRICH, p. 266). Para ele, lembrar seria retornar ao campo, um retrocesso da liberdade e da vida. Mesmo sendo escritor, por muitos anos indispôs-se a escrever sua vivência no campo de Buchenwald, até que finalmente o fez em 1994. O título de seu livro é revelador do motivo de tamanho hiato entre a experiência e a narrativa: *A escrita ou a vida*. Semprún não acreditava poder conciliar as duas coisas. Para escrever ele precisava lembrar as terríveis recordações da morte, trazê-las para perto, reproduzi-las em palavras incapazes; mas tudo o que queria era viver a liberdade de não carregar consigo essa sombra do passado. Essa liberdade permitiu-lhe, até onde pôde, escolher esquecer para melhor viver. Foi a notícia do suicídio de Primo Levi que o fez repensar. Escrever é lembrar e fixar, é resistir ao esquecimento, mas aquele suicídio trouxe ao fim a resistência que Primo Levi levou adiante em seus escritos. Jorge Semprún, idoso, lembrou que era também ele mortal e que não mais poderia evitar o fim. Deveria lembrar e escrever.

Vladek não tinha o ímpeto de narrar sua história em pormenores (embora tenha chegado ao ponto de dizer que era vítima sobrevivente do Holocausto para convencer o gerente do supermercado a aceitar a devolução de uma caixa de cereais já aberta e parcialmente comida, SPIEGELMAN, 2005, p. 250). Nem mesmo Art conhecia bem o passado familiar antes de começar as entrevistas. Vladek colaborou bastante, mas *Maus* deixa claro como o exercício de lembrar era desgastante para ele. Em vários momentos do livro ele diz ao filho para encerrar o assunto por aquele dia, e há um trecho no qual ele responsabiliza Art por ser novamente assombrado pela memória: “Tudo coisas do guerra tentei tirar do cabeça para sempre... Até você **reconstruir** isso tudo com suas perguntas” (SPIEGELMAN, 2005, p. 258). Spiegelman, na obsessão em conhecer aquela história e na motivação em escrever seu livro, insistia ao pai constantemente (e, às vezes, insensivelmente) que falasse de Auschwitz. Isso é mostrado em diversos pontos de *Maus* em que Vladek interrompe a lembrança para reclamar de dinheiro ou de Mala – ou seja, do presente –, e Art prontamente o convoca a retomar o difícil assunto. Em algumas passagens a insistência do autor parece uma violência contra o pai que, consciente ou não, desvia o assunto para suas angústias do presente. Essa insistência pode ser comparada ao trabalho de um artista polonês, Artur Zmijewski, que filmou um sobrevivente do Holocausto tendo seu número de prisioneiro tatuado novamente. O

homem de 92 anos assinou o contrato e desistiu diante da câmera, mas cedeu pela forte insistência de Zmijewski. O projeto do artista era reavivar a memória ao novamente inscrevê-la no corpo, evitar que fosse apagada ou mesmo esquecida, reforçar o trauma do Holocausto de uma forma que os museus não podem³³. Exceto pela óbvia diferença entre o distante experimento de Zmijewski e o profundo envolvimento pessoal de Spiegelman, seus projetos invasivos causaram sofrimento aos ex-prisioneiros, para os quais a irrupção do passado escondido sob a pele é uma violência indesejada.

3.1.3 Rastros

A memória desvincula o que foi armazenado a princípio daquilo que será resgatado posteriormente:

Experiência e recordação nunca se deixam harmonizar em conformidade plena. Entre ambas há um hiato em que o conteúdo da memória será deslocado, esquecido, obstruído, repotencializado ou reconstruído. Quanto mais as metáforas da memória fazem jus a essa dinâmica imanente das recordações, tanto mais elas realçam a dimensão temporal como fator decisivo e tanto mais fazem da reconstrução dos conteúdos da memória o verdadeiro problema em questão (ASSMANN, 2011, p. 191).

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, suíça que leciona filosofia no Brasil, embora o passado não permita sua restauração objetiva, ele deixa rastros que servem de acesso indireto ao uma presença que não mais existe e que corre o risco do desaparecimento:

Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem – o conceito – de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. (GAGNEBIN, 2009, p. 44)

O rastro demonstra tanto a riqueza quanto a fragilidade da memória. As recordações, “entre as coisas mais voláteis e incertas que há” (ASSMANN, 2011, p. 267), são então ligadas a estabilizadores materiais na tentativa de fixá-las. As fotografias, as narrativas, os diários, os monumentos, os pertences, etc., servem a essa

³³ Entrevista com Zmijewski disponível em <<http://www.idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=535>> [Acesso em 02.10.2016]

função. A própria palavra é um rastro da coisa que representa, enquanto a escrita é um rastro da palavra (GAGNEBIN, 2009, p. 44). O túmulo é um rastro da morte, mas também da vida que a antecedeu. Ambos são frágeis, o túmulo e a palavra – ou seja, a concretude da morte e o testemunho – e podem ser escondidos ou destruídos. O próprio Vladek demonstrou a fragilidade dos rastros ao destruir os diários de Anja, deprimido e desequilibrado pelo luto. A explicação que ele deu ao filho indignado foi que “Esses papéis tinha memória demais. **Queimei.**” (SPIEGELMAN, 2005, p. 161). Ele também jogou fora a correspondência que manteve com um colega ex-prisioneiro, um francês para quem ensinou um pouco de inglês em Auschwitz (SPIEGELMAN, 2005, p. 258).

Por outro lado, Vladek guardou no cofre do banco uma cigareira e uma caixa de pó de arroz de ouro que conseguiu esconder quando era fugitivo e que recuperou após sair de Auschwitz. Somados às fotografias da família Zylberberg que a governanta polonesa conservou, são os únicos itens que restam da vida pré-guerra de Vladek e Anja, os últimos rastros materiais sobreviventes – até que *Maus* foi escrito e estendeu a duração dessa memória por mais algum tempo.

3.1.4 Monumento

Maus tornou-se um monumento ao passado da família Spiegelman e, mais especificamente, a Vladek. Alberto Manguel descreve monumentos como objetos de recordação: “A memória torna-se concreta em pedra e cunhagem: algo que sirva como lembrete e advertência e algo que sirva como ponto de partida para pensamento ou ação. Todos os monumentos trazem tacitamente a inscrição: “Lembre-se e pense””. (MANGUEL, 2001, p. 273). Embora ele refira-se a monumentos arquitetônicos, duráveis para manter a memória concreta, essa não é a única maneira de realizá-los.

Jacques Le Goff explica que “o *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos” (LE GOFF, 2003, p. 526). Ele acrescenta: o monumento é um legado à memória coletiva, o que escapa ao domínio do indivíduo. Nem mesmo Art imaginava que seu livro se tornaria um monumento tão grande. Ao invés de conseguir livrar-se do fardo do passado organizando-o numa narrativa compartilhada com o leitor, Spiegelman involuntariamente construiu uma obra da qual não pode mais ser dissociado. Seu sucesso o impede de esquecer o trauma dentro de um

livro fechado. A importância de *Maus* enquanto história em quadrinhos e escritura da memória funciona como uma lembrança recorrente que arrasta o passado para o presente. O autor demonstra isso muito bem numa tira em *Breakdowns* (figura 10): ele se desenha em forma humana comum. Está no deserto e ao longe o enorme e austero busto de um rato, como uma montanha esculpida, lança uma extensa e inescapável sombra.



Figura 10 – A sombra de Vladek, *Breakdowns*, p. 8.

Na introdução de *MetaMaus*, ele diz: “O livro [*Maus*] parece avolumar-se sobre mim como meu pai um dia fez”³⁴ (SPIEGELMAN, 2011, p. 8). O exaustivo trabalho de 13 anos para concluir *Maus* e o fardo emocional o fez afastar-se da produção das histórias em quadrinhos pela década seguinte, exceto por crônicas pessoais e quadrinhos jornalísticos curtos (resenha de livro e entrevista, por exemplo). Relutava em fazer um livro sobre *Maus*, até ser convencido por Hillary Chute, que foi editora associada de *MetaMaus* e construiu o livro por gravações de suas entrevistas com Spiegelman, assim como este havia feito com Vladek décadas antes. Ele diz, na abertura do livro que: “Foi difícil revisitar *Maus*, o livro que tanto me “fez” como tem me assombrado desde então; difícil revisitar os fantasmas de minha família, o fedor de morte da história e meu próprio passado”³⁵ (SPIEGELMAN, 2011, p. 6). Este foi justamente um dos motivos para fazer um livro como *MetaMaus*; tendo um livro tão completo sobre sua grande

³⁴ “The book seems to loom over me like my father once did.”

³⁵ “It was hard to revisit *Maus*, the book that both “made” me and has haunted me ever since; hard to revisit the ghosts of my family, the death-stench of history, and my own past.”

obra do passado, talvez Spiegelman não precisasse mais responder as perguntas de sempre. *MetaMaus* é uma trilha repleta de rastros.

3.1.5 Memoricídio

Vladek destruiu os mais concretos rastros da existência de Anja. Nem mesmo uma fotografia retém tanto da essência do sujeito quanto um diário. Por isso Art o acusou de ser assassino: o assassinato da memória (“memoricídio”, WEINRICH, 2001, p. 255) é como o assassinato do ser.

Essa relação entre memória e existência era algo que os nazistas já conheciam:

Hitler e seu séquito sabiam muito bem que a força inaudita com que os judeus se afirmaram através de séculos de dispersão, desprezo e perseguição só se explicava como força da memória. E como ao mesmo tempo tiveram que perceber que nenhum processo de esquecimento, nem mesmo a assimilação, conseguira devorar inteiramente esse potencial de memória, mobilizaram sob a sua bandeira “raça” a única memória que conheciam, aquela contramemória embotada e cega do sangue (seja lá o que isso for), para liquidarem de uma vez por todas a memória judaica. E finalmente tornaram a morte, em milhões e milhões de casos, o verdugo de sua luta contra a memória. Queriam uma extinção – na vala comum, na câmara de gás ou durante uma marcha da morte – que não deixasse o menor rastro de memória sobre a terra. (WEINRICH, 2001, p. 255)

Le Goff diz que “o povo hebreu é o povo da memória por excelência” (LE GOFF, 2003, p. 439): enquanto lembrarem-se de Deus, este também se lembrará do povo, uma promessa de memória milenar. A memória cultural judaica relaciona-se com o presente sem intermediários, afetando diretamente a identidade de povo. Os nazistas estavam cientes da força da memória e deram-lhe a atenção necessária para os planos de um Reich verdadeiramente *Judenfrei*. Se desistiram da deportação para buscar o extermínio, tinham consciência de que deveriam apagar não apenas a existência dos judeus, mas os rastros de sua existência e do genocídio. A experiência do extermínio já começava pela asfixia da identidade: o prisioneiro tornava-se um número no rebanho. Não lhe era permitido qualquer aspecto que fortalecesse seu sentido de humanidade, como nome, cultura e arte (rastros). Como diz Weinrich, “era arrancada dos prisioneiros, enquanto vivos, qualquer forma de memória própria, de modo que o ímpeto de sobrevivência de meras criaturas os levava a esquecerem todo o resto ao redor” (WEINRICH, 2001, p. 256).

O campo de extermínio primeiro minava o espírito para arrancar a resistência humana que se agarra à vida. Um poema de Primo Levi (1988, p. 9) explica por meio de um questionamento:

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.

Mesmo na derrota a Solução Final atentava contra a memória. No final da guerra os alemães destruíram as câmaras de gás e crematórios de Auschwitz, queimaram os documentos, abriram as valas comuns para queimar os milhares de cadáveres, tudo para anular as provas materiais do que haviam feito e, assim, talvez anular também a credibilidade dos testemunhos dos que no final de tudo sobrevivessem ao matadouro (GAGNEBIN, 2009, p. 116). Ainda durante a guerra fundaram a base para o negacionismo.

A única maneira de resistir era buscar o exato oposto da intenção nazista: sobreviver. Todorov diz que: “É por isso que os moribundos pedem aos sobreviventes: lembrem-se de tudo e contem tudo; não só para combater os campos, mas também para que nossa vida, tendo deixado um traço, conserve um sentido” (TODOROV, 1995, p.111). Aos que lograram a vida coube posteriormente continuar a resistência: recordar. Para que os mortos não fossem esquecidos e, assim, morrido em vão.

Disto brota a contradição: esquecer para viver, lembrar para resistir. Qual destas morais é a maior?

3.2 Trauma

A palavra “trauma” vem do grego e significa “ferida”, com o sentido de cisão, ou ruptura. Para Jeanne Marie Gagnebin a temática do trauma é predominante nos estudos sobre memória, especialmente após as duas Guerras Mundiais e o Holocausto (GAGNEBIN, 2009, p. 110). Esses eventos coletivos são centrais à identidade do século

XX e sua posteridade, mas, uma vez que o trauma é uma barreira ao entendimento e à linguagem, tal identidade permanece fragmentada e incerta, incapaz da segurança da generalização.

Segundo Aleida Assmann, o trauma diferencia-se da recordação dentro da temporalidade porque ao invés de remeter à lembrança de um passado, o trauma é a fixação do passado no presente, anulando a distância entre esses momentos (ASSMANN, 2001, p. 265). O passado sempre presente é para a autora como uma “escrita duradoura do corpo”; uma ferida psíquica é tão concreta e permanente como uma marca corporal.

Trauma aqui é entendido como uma inscrição corporal que permanece inacessível à transcodificação em linguagem e reflexão e, portanto, não pode ganhar o *status* de recordação. A autorrelação de distância – constitutiva para as recordações e capaz de possibilitar o encontro do indivíduo consigo mesmo, o monólogo autoconsciente, a autoduplicação, a autorreflexão, a autodissimulação, a autoencenação e a autoexperiência – não se realiza sob o trauma, que vincula à pessoa uma experiência compacta, indissolúvel e indelével. A metáfora para essa situação complexa é a “inscrição corporal”. (ASSMANN, 2011, p. 297)

Citando o etnólogo Pierre Clastres, Assmann diz: “As marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória” (ASSMANN, 2011, p. 264). O trauma é a impossibilidade do esquecimento.

Já nas primeiras páginas de *Maus* podemos perceber o trauma sugerido na forma de marca corporal. Quando Art chega à casa do pai e pede que conte sua vida na Polônia, o quadrinho em que Vladek responde negativamente é estreito, leva os olhos do leitor para os antebraços do idoso onde se pode ver discreta, mas claramente, um número: 175113 (figura 11). Esse número é a tatuagem de identificação de Vladek da época quando foi prisioneiro em Auschwitz e servia, além das finalidades práticas de organização do *Lager*, para anular o nome e sufocar a humanidade do detento. Diz Primo Levi que este é o duplo significado de “campo de extermínio”: aniquila primeiro o ser antes de fazê-lo à vida (LEVI, 1988, p. 33). A presença do número nesse quadrinho anuncia propositalmente o trauma antes mesmo que se fale da perseguição, exploração e genocídio que fizeram parte da vida de Vladek. Por ser pequeno (e facilmente escondido pelo ângulo do corpo ou por uma manga comprida), o número

aparece poucas outras vezes em *Maus*, mas sua existência é permanente, como o trauma.



Figura 11 – Número de prisioneiro, *Maus*, p. 14.

Clastres fala das marcas corporais em ritos de iniciação como uma forma de sustentação da identidade, que fica gravada no corpo. Assmann afirma que a escrita corporal do trauma tem o efeito contrário: fere a possibilidade de formar identidade (ASSMANN, 2011, p. 267). Ruth Klüger, judia austríaca, sobrevivente do Holocausto e professora de estudos germânicos nos EUA, conta que:

Viena é uma parte de minha estrutura cerebral e fala em mim, enquanto Auschwitz foi o lugar mais estranho em que eu já entrei, e a lembrança disso permanece como um corpo estranho na alma, algo como uma bala de chumbo no corpo, que não se pode operar. Auschwitz era apenas uma coincidência terrível (KLÜGER, *apud* ASSMANN, 2011, p. 279)

A memória constitui a identidade porque dinamiza e integraliza a pluralidade vivida – como as memórias de Klüger de Viena, a cidade onde nasceu. A memória traumática, ao contrário, tal como na metáfora da bala de chumbo, não é assimilada pela estrutura psíquica, não possui um lugar natural ou lógico, sua existência é paralela, é uma “coincidência terrível”, atua como um corpo estranho ao indivíduo ou ao grupo: “ao mesmo tempo interna e externamente, presente e ausente” (ASSMANN, 2011, p. 279). Por estabelecer-se sob a linha da consciência e compreensão, é um obstáculo à integridade identitária. O trauma enrijece o corpo e a psique em uma área de gravação ao invés de proporcioná-los espaço de processamento, simbolismo e transformação (ASSMANN, 2011, p. 283).

Nietzsche disse do homem histórico: “há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente chega a sofrer dano e por fim se arruína, seja ele um homem ou um povo ou uma civilização” (NIETZSCHE, 1983, p. 58). Lawrence Langer, estudioso da literatura do Holocausto – a testemunhal e a imaginativa – compara a persistência do sofrimento histórico à insônia: “a memória do Holocausto é uma faculdade insone cujos olhos mentais jamais dormiram”³⁶ (LANGER, p. xv). Muitos dos que sobreviveram aos campos de extermínio não sobreviveram aos traumas decorrentes da experiência. Langer prefere chamá-los de *antigas vítimas* (“*former victims*”) ao invés de *sobreviventes* (LANGER, 1991, p. xii). Em *Maus*, Françoise diz a Art: “Preferia me **matar** do que passar por isso. [...] Tudo por que ele passou. É milagre ter sobrevivido”. Art responde: “Arrã. Mas de certo modo **não** sobreviveu” (SPIEGELMAN, 2005, p. 250), o que lembra as palavras acima, no poema de Wiesel: “condenado a viver”, como se sentisse uma vida não natural – afinal, o sobrevivente de genocídio é uma anomalia. Essa é uma não-sobrevivência metafórica, mas muitos chegaram ao ponto literal, como alguns escritores citados por Todorov (1995) que cometeram suicídio mesmo décadas após o Holocausto. Pessoas como Primo Levi, Jean Améry e Tadeus Borowski. Também Anja Spiegelman tirou a própria vida, sem deixar palavras que pudessem testemunhar do ato derradeiro. Art anotou um diálogo com seu psicanalista Pavel, judeu sobrevivente que disse: “Primo Levi estava certo. A única coisa que um sobrevivente pode fazer é se matar. [...] Tudo é Auschwitz. Auschwitz está em todos os lugares” (SPIEGELMAN, 2011, p. 146). Para Pavel nada pode oferecer alívio à onipresença da morte, é impossível comunicar o que aconteceu de forma que não venha a se repetir. Após tanto tempo, não há a quem direcionar toda a raiva. Auschwitz ainda atua. Seria o suicídio resistência e protesto?

3.2.1 Memória Profunda

Lawrence Langer fala da escritora Charlotte Delbo, francesa integrante da Resistência, sobrevivente de Auschwitz, que distingue entre memória comum (*mémoire ordinaire*) e memória profunda (*mémoire profonde*) (LANGER, 1991, p. 5), termos que também foram empregados por Saul Friedländer (FRIEDLÄNDER, 1994, p. 253);

³⁶ “*Holocaust memory is an insomniac faculty whose mental eyes have never slept.*”

YOUNG, 1998, p. 666). A memória comum é a que consegue ser acessada, restaurada e organizada em coerência e até, potencialmente, em redenção. Ou seja, é uma memória baseada no presente, distanciada, um ponto de vista renovável. A memória profunda é o resto. É tudo aquilo que permanece imutável, inarticulável, irrepresentável, inexprimível e, por fim, inconclusivo e insolúvel. É uma memória que faz irromper o passado e elimina a distância temporal – o tempo do trauma é agora.

Semelhantemente, Aleida Assmann diz que “o trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como uma presença latente”. O exemplo de memória profunda que Friedländer fornece é da última página de *Maus*. Vladek termina sua narrativa de vida para Art com o “final feliz” no qual reencontra a esposa Anja após a guerra. Vinte anos depois ela tirou a própria vida, mas Vladek prefere encerrar a história com aquele momento e dizer que “mais, não precisa contar. Nós foi muito feliz, e vive feliz, feliz para sempre./ Então...vamos parar, por favor, gravação.../ Estou **cansado** de falar, Richieu. Chega de histórias por hoje.” (SPIEGELMAN, 2005, p. 296). Essa é a última fala em *Maus*. Vladek chama o filho Art pelo nome de Richieu, o primogênito que foi envenenado aos 5 anos de idade pela tia antes que fossem levados para campos de extermínio. Nessa fala o passado interfere e se sobrepõe ao presente e o filho Art é tomado como uma extensão de Richieu, o filho perdido. Essa confusão mostra que Vladek nunca conseguiu processar a morte de Richieu, o que se manifesta inconscientemente em um ato falho. O impacto do desejo de que o filho estivesse vivo é revelado indiretamente, como a presença latente apontada por Assmann.

Charlotte Delbo diz que consegue dividir-se nessas duas formas de memória (LANGER, 1991, p. 6). Distanciar-se do próprio passado é como uma sedação defensiva. Normalmente Delbo opera pela memória comum, o que faz o passado parecer tão distante que ela não se identifica com aquela prisioneira degradada de suas lembranças. É um outro eu. Mas às vezes a memória profunda ergue-se dominadora; Delbo, a sobrevivente, é impotente contra os pesadelos invasivos nos quais aquela criatura condenada é novamente seu verdadeiro e cristalizado *eu*.

A memória profunda é reprimida e inacessível à representação linguística. Unida ao trauma, ela revela “a impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional, de assimilar o choque, o *trauma*, [...] porque este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem” (GAGNEBIN, 2009, p. 51). Isso faz com que a própria linguagem esteja condenada à

morte junto ao indivíduo. O questionamento de Friedländer é se, ao fim de toda a geração original de sobreviventes do Holocausto, a memória profunda estará completamente perdida para a história. Uma solução parcial proposta por ele é que o historiador, ou aquele que se ocupe dessa memória, como Art Spiegelman, possa concatenar as duas memórias em seu trabalho. A memória comum, narrativa e progressiva, pode ser imbuída de memória profunda através da interrupção pela própria voz do narrador atuando diretamente sobre seu objeto, o que lembraria ao leitor que não apenas as memórias são específicas a um espaço e tempo, mas também a um sujeito que as constrói. “Tal narrativa simultaneamente acenaria para ambas a existência de memória profunda, inarticulada, e para sua própria incapacidade de fornecê-la” (YOUNG, 1998, p. 668).

Para Ruth Klüger as palavras não incorporam o trauma porque são coletivas e generalizantes, não podem conter a singularidade (ASSMANN, 2011, p. 277). Disto surge uma aporia: em sua confusão muda, o trauma busca as palavras. A voz subjetiva, por sua vez, é o que pode prover as palavras daquilo que lhes falta: a voz não narra recordações, ela evoca fantasmas. É essa a voz que Saul Friedländer sugere que o historiador se permita ter para preservar algum resquício da memória profunda (retornaremos a este assunto no tópico *Metalinguagem*).

A ruptura decorrente do trauma é um obstáculo para que este seja trabalhado em narrativa. É justamente essa impossibilidade da narrativa que a torna ainda mais necessária (GAGNEBIN, 2009, p. 49). A dupla condição do testemunho traumático – ao mesmo tempo impossível e necessário – será abordada adiante, no segmento *Testemunho*, mas agora trataremos do trauma em outro plano: o legado.

3.2.2 Pós-memória

Marianne Hirsch, judia romena, filha de sobreviventes do Holocausto, professora de literatura comparada nos EUA, cunhou o termo “pós-memória” (*postmemory*). Quer dizer uma memória indireta, construída pelos que não viveram a lembrança propriamente dita, mas são conectados a esse passado pelo intermédio das testemunhas originais ou de mídias diversas. Hirsch diz que a noção de pós-memória deriva do reconhecimento de que um trauma só é assim percebido *a posteriori*, através

de seus efeitos e afetos de permanência do passado. Se o trauma é manifesto com o tempo, diz ela, é natural que seja transmitido entre gerações (HIRSCH, 2001, p. 12).

Ela nomeou o conceito ao ver a imagem de abertura da história original de *Maus* (a de três páginas, publicada em 1972). O quadro (figura 12) está na página imitando uma fotografia num álbum e mostra uma cerca de arame farpado atrás da qual ratos antropomórficos em roupas de prisioneiro olham diretamente para o observador. Uma seta aponta para uma das pessoas-rato na fileira de trás e indica a palavra: “papai”³⁷. O desenho é baseado em uma foto famosa que mostra o momento em que as tropas aliadas chegaram ao campo de Buchenwald em 1945 (figura 13). A foto real foi absorvida pelo jovem Spiegelman em sua história em quadrinhos como se fizesse parte de seu próprio álbum de família porque essa referência visual supre o vazio da impossibilidade de imaginar por si só o que seu pai viveu no campo de extermínio. O sujeito internaliza tais mídias para dar suporte à construção de uma memória não vivida diretamente: “sua conexão ao objeto fonte é mediada não pela lembrança, mas pela representação, projeção e criação” (HIRSCH, 2001, p. 9).

A ideia de pós-memória a princípio servia para falar apenas da “resposta da segunda geração ao trauma da primeira” (HIRSCH, 2001, p. 8) na relação entre sobreviventes do Holocausto e seus filhos, visto ser essa a realidade da própria autora, que mais tarde aumentou a abrangência da pós-memória para além das relações familiares e do contexto do Holocausto.

Um exemplo claro dessa assimilação representativa em *Maus* é o conhecido portão de Auschwitz que tem sobre si a frase “*Arbeit macht frei*”. Spiegelman desenhou o portão tanto na chegada de Vladek ao campo³⁸ como na saída ao final, mas é provável que seu pai nunca o tenha cruzado, passando por outros portões. À época da evacuação dos prisioneiros, o campo já ocupava uma área maior e o portão estava em seu interior, não em sua borda. Para Marianne Hirsch (HIRSCH, 2001, p. 18), o portão está em *Maus* por seu “*status* emblemático”, por ser a mais conhecida e reproduzida fronteira entre o mundo normal e a surrealidade de Auschwitz. Ela diz, sobre a representação do portão: “O artista precisa disso não apenas para fazer a narrativa imediata e “autêntica”:

³⁷ O original diz “*poppa*”. Inexplicavelmente, a edição brasileira que contém essa história, *Breakdowns*, da Companhia das Letras, contém apenas a seta, sem o nome.

³⁸ Ver figura 24.

ele precisa disso como um ponto de acesso (um portão) para si mesmo e para seus leitores pós-memoriais”³⁹ (HIRSCH, 2001, p. 18).

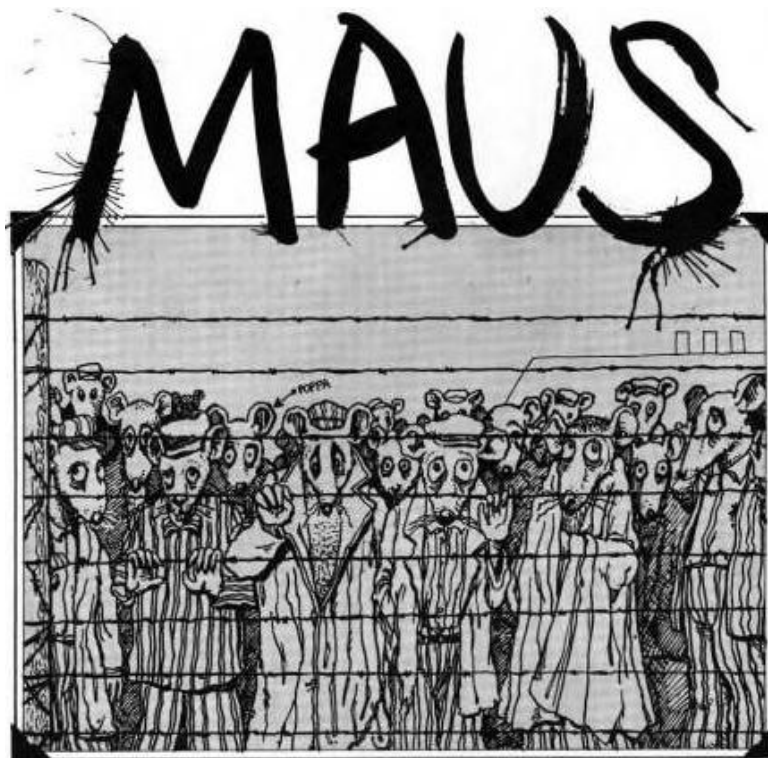


Figura 12 – Ur-Maus, *MetaMaus*, p. 105.



Figura 13 – Buchenwald, Abril 1945. Margaret Bourke-White, *Life Magazine*.

³⁹ “The artist needs it not only to make the narrative immediate and “authentic”: he needs it as a point of access (a gate) for himself and for his postmemorial readersThe artist needs it not only to make the narrative immediate and “authentic”: he needs it as a point of access (a gate) for himself and for his postmemorial readers.”

Em um exemplo mais direto de internalização de memória mediada, Spiegelman conta em *MetaMaus* (2011, p. 32) que sem perceber quase escreveu uma cena que seria plágio de um livro que lera. No livro um casal se reencontra em Auschwitz e o homem diz à esposa que o cabelo que foi raspado crescerá novamente. Vladek teve um reencontro semelhante no qual consolou Anja e não mencionou cabelos, mas Spiegelman quase reproduziu o diálogo do livro achando que seu pai o havia contado, até que percebeu o erro a tempo.

3.2.3 A segunda geração

São chamados “segunda geração” os filhos dos sobreviventes do Holocausto. Como o trauma é definido pela permanência, é natural que seus efeitos negativos de longo prazo atuem sobre os filhos das vítimas, que assim também são traumatizadas diretamente na vida familiar e indiretamente pelo Holocausto. O psicólogo Natan Kellermann (2001), judeu sueco e pesquisador em Israel, expressa que traumas extremos são transmitidos de uma geração à seguinte, mas como isso ocorre é complexo e deve partir de uma perspectiva abrangente.

Essa transmissão não deve ser tomada por determinismos. As pesquisas envolvem métodos diferentes que geralmente consistem em entrevistas com sobreviventes e familiares e, no fim das contas, referem-se a estudos de caso, o que leva à ressalva do psicólogo israelense Dan Bar-On, filho de alemães que migraram da Alemanha nazista antes do Holocausto:

Obviamente, o estudo de caso não deixa espaço para experimentação rigorosa e generalização das interpretações. Estudos focados em sequelas clínicas ou psiquiátricas do Holocausto podem ignorar os poderes de adaptação e estratégias de enfrentamento dos sobreviventes do Holocausto e sua prole, enquanto estudos limitados à descrição dos sintomas generalizados e “normais” de uma vida difícil podem negligenciar os custos emocionais das estratégias de adaptação⁴⁰ (BAR-ON et al, 1998, p. 333-4).

⁴⁰ *"Obviously, the case-study does not leave room for rigorous testing and generalising its interpretations. Studies focusing on the clinical or psychiatric sequelae of the Holocaust may overlook the adaptive powers and coping strategies of the Holocaust survivors and their offspring, whereas studies limited to the description of the "normal", generalised symptoms of a difficult life may neglect the emotional costs of the adaptive strategies."*

Diane Harvery, judia canadense filha de sobreviventes do Holocausto, assistente social que trabalha com famílias judias, diz que, levando em consideração as variações e diferenças entre os de sua geração, são afetados por semelhantes tendências psicopatológicas: “crê-se que todos tenham sido moldados por uma matriz de relacionamentos não saudáveis com seus pais, com os quais eles tentam ao mesmo tempo se aproximar e se diferenciar”⁴¹ (HARVERY, 2007, p. 1).

Harvery cita casos em que os filhos percebem seu papel de suporte na família e não conseguem afastar-se dos pais e emancipar-se emocionalmente. O caso de Art Spiegelman foi o oposto, o desequilíbrio familiar resultou-lhe em rebeldia resoluta. Sua separação dos pais foi drástica, quase irreparável: em 1975, ao mudar-se de volta de São Francisco para Nova York, cidade onde seu pai morava, ele passou quase um ano fingindo ao pai que ainda estava do outro lado do país. Quando telefonava para Vladek, colocava uma toalha sobre o telefone para abafar o som e a ligação parecer interurbana – é claro, ele colocou essa cena numa história em quadrinhos (SPIEGELMAN, 2011, p. 24). Apenas ao entrevistar Vladek para escrever *Maus* ele conseguiu desenvolver algum tipo de relação entre filho e pai.

Estudos comparativos entre grupos familiares de sobreviventes e outros não relacionados ao Holocausto não viabilizam a afirmação de que os primeiros são menos funcionais que os segundos, ou que os filhos dos sobreviventes são mais suscetíveis a psicopatologias que o restante da população (que têm também seus próprios traumas). Logo, a análise da segunda geração não deve ser baseada numa diferenciação *a priori*, mas focada na presença nos filhos dos sintomas que refletem a experiência traumática vivida por seus pais, como imagens intrusivas, pesadelos e restrições afetivas (HARVERY, 2007, p. 3). Evitando a simples generalização, Kellermann propõe que a pergunta-guia seja contextual: “Quais tipos de pais sobreviventes do Holocausto influem em quais tipos de crianças de quais maneiras e em quais circunstâncias?”⁴² (KELLERMANN, 2001, p. 6).

A impactante autoconsciência (ou autobusca) na obra de Art Spiegelman faz com que ele seja seu próprio estudo de caso e providencie material muito pertinente à abordagem da segunda geração. Kellermann indica condições agravantes para a

⁴¹ "All are believed to have been shaped by a matrix of unhealthy relationships with their parents with whom they try to both attach and differentiate from at the same time."

⁴² "Which kinds of Holocaust survivor parents influence which kinds of children in which ways under which circumstances?"

influência negativa na relação parental e conseqüente prejuízo aos filhos. Dos sete itens listados, Art Spiegelman se encaixa em pelo menos seis:

1. “*Prole nasceu pouco depois do trauma dos pais (1945-1955)*”: Art nasceu em 1948, enquanto o casal Spiegelman ainda tentava recomeçar a vida como imigrantes na Suécia, antes de partirem para os EUA e recomeçarem ainda outra vez.
2. “*Prole foi a única ou primogênita criança*”: Isto é, Art Spiegelman foi o único filho de Anja e Vladek após o Holocausto, carregando sozinho o fardo filial.
3. “*Ambos os pais foram sobreviventes*”: É o caso dos Spiegelman.
4. “*Prole foi criança “substituta” a crianças falecidas*”. A já comentada memória profunda de Vladek mostra que o pai inconscientemente associava o filho morto na infância, Richieu (figura 14), e o filho posterior, Art. O próprio Art refere-se ao seu “irmão fantasma” (SPIEGELMAN, 2005, p. 175), um filho ideal como ele nunca poderia ser. No mesmo trecho ele diz à esposa:

Quando eu era criança, não pensava muito nele... pra mim era uma grande foto meio apagada na parede do quarto dos meus pais. [...] Não precisavam de foto minha no quarto... eu estava **vivo!**.../ A foto nunca se enfurecia, nunca arrumava confusão... era um filho ideal. E **eu**, um pé no saco. Não dava para competir./ **Nunca** falavam no Richieu, mas aquela foto era uma espécie de crítica. **Ele** teria sido médico, teria casado com uma menina judia bem rica... idiota. [...] Dá medo ter ciúme de um irmão que é só uma foto”.



Figura 14 – Richieu, *Maus*, p. 161.

Art sentia-se fracassado como substituto.

5. “*Pais passaram por extraordinário sofrimento mental e significativa perda de família próxima e como resultado ficaram muito perturbados.*” Além da perseguição racista e do tratamento sub-humano, os Spiegelman perderam a maior parte de seus parentes até 1945. Em *MetaMaus* há a árvore genealógica de Art demarcando os que foram vítimas do nazismo. A árvore representa um vazio horrível. Dos Zylberberg mortos restaram algumas fotos guardadas pela governanta. Dos Spiegelman, nem isso. Apenas um dos vários irmãos de Vladek sobreviveu à guerra. Art não teve avós. Seu irmão foi morto pela cunhada, que se matou. Esse ato pode ter representando grande influência no suicídio de Anja, em 1968. O único irmão sobrevivente de Anja morreu em um acidente em 1964.
6. “*Falou-se muito do trauma, ou muito pouco*”: As repetidas entrevistas de Art com Vladek para poder escrever *Maus* mostram que o filho conhecia muito pouco da vida pregressa dos pais. Art também não conhecia a história da mãe ao ponto de só poder falar dela em *Maus* segundo o que foi narrado por Vladek. Quando era criança, os pais falavam polonês ao conversar sobre a vida na Polônia, na guerra e na escravidão, idioma que não ensinaram ao filho – aquele passado não era acessível para ele, mesmo sendo parte da mesma família. Os cadernos de diários que poderiam ajudar a resolver essa ausência foram queimados e, somando o suicídio, deixaram uma lacuna definitiva na compreensão do cartunista. Também sobre o irmão Art sabia pouco, como se pode ver na citação acima em que ele enfatiza em negrito “**nunca** falavam no Richieu”. Na verdade ele sabia tão pouco do irmão que a grafia do nome em *Maus* é incorreta: o certo seria Rysio.

Apesar da dificuldade conclusiva de tais estudos, Kellermann, em leitura dos estudos da área e por sua experiência profissional, considera que o conteúdo traumático transmitido atua em quatro áreas do indivíduo: o eu, a cognição, a afetividade e a funcionalidade interpessoal, o que ocorre em quatro modelos de transmissão:

- a) *Relacionais e psicodinâmicos*: Este modelo de tendência psicanalítica enquadra os aspectos inconscientes da transmissão do trauma por filhos que absorvem os medos e repressões dos pais, que podem ser comunicados por atos vestigiais, como suspiros profundos, choros repentinos e pesadelos (HARVERY, 2007, p.

2). Anja, após viver sob a sombra de perseguições, deportações e extermínio, o que resultou na perda de praticamente toda a família, ficava ansiosa com a ausência do marido. Em *Breakdowns*, uma tirinha mostra um diálogo entre mãe e filho: “estou preocupada, seu pai ainda não chegou!”, diz Anja. Art responde: “Você fica assim **toda** noite!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 2), mostrando que o medo da mãe era perceptível e marcante ao ponto de perdurar na memória e ser representado em quadrinhos. Um exemplo de como a influência inconsciente se manifesta é por pesadelos. Art, por exemplo, sonhava com soldados da SS invadindo sua classe da escola para levar embora as crianças judias. Sua psique era tão marcada pela ideia das câmaras de gás que às vezes ele imaginava que seu chuveiro lançaria Zyklon B ao invés de água (SPIEGELMAN, 2005, 176). Vladek tinha uma conduta prática e utilitarista. Também em *Breakdowns* há uma sequência que mostra Art quando criança, na sua pacata vida em Rego Park, insistindo em desenhar e ler quadrinhos enquanto o pai tentava ensinar-lhe algo útil: arrumar uma mala. Impacientemente, ele argumenta que “É **importante** saber fazer as malas! Já tive que correr muitas vezes só com o que eu podia carregar!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 9). Françoise o descreve: “É **claustrofóbico** ficar com Vladek. Você encosta a mão numa coisa e ele põe no lugar... É tão ansioso”, ao que Art lhe responde “Ele nunca aprendeu a relaxar” (SPIEGELMAN, 2005, p. 182). Mesmo o utilitarismo evocava tragédias passadas.

- b) *Socioculturais*: Os pais são modelos, inclusive em referências negativas. A transmissão dá-se pelos comportamentos e atitudes paternos de forma consciente, principalmente na criação dos filhos, como os ensinamentos, proibições, tabus e medos. Essa questão, de uma forma geral, não define os sobreviventes de uma forma geral como pais mais ou menos inadequados que a maioria dos outros pais, mas pode afetar a prole profundamente. As primeiras duas páginas de *Maus* formam uma espécie de prólogo que demonstra essa transmissão. Art tinha 10 anos (esta cena foge às três vias cronológicas que estruturam o livro, é o único momento de sua infância retratado) e chora porque seus amigos o deixaram para trás, sozinho, quando ele caiu dos patins. Vladek, ao ouvir o que aconteceu, retruca: “**Amigos?** Seus amigos?.../ Se trancar elas em quarto sem comida por um semana.../ aí ia ver o que é amigo!....”

(SPIEGELMAN, 2005, p. 6). Assim, o que parecia apenas um incidente comum entre crianças é interpretado ao nível de sua experiência em campo de extermínio. Spiegelman também relata outras fixações do pai com o passado, como o fato de ele dizer ao filho que não usasse produtos de fabricação alemã (como sua caneta de desenho) e que nunca viajasse à Polônia, mesmo em 1979, “pois lá matam judeus” (Spiegelman chama a atenção para o verbo no presente) (SPIEGELMAN, 2011, p. 158, 60). Art usou a caneta e viajou mesmo assim.

- c) *Sistemas familiares e comunicação*: Referem-se a contextos familiares em que todo o ambiente é relacionado ao Holocausto; o círculo familiar e social é como uma ilha isolada e alienada na qual o passado é sempre presente, o que intensifica o compromisso entre seus integrantes, podendo levar a problemas de individuação e separação. Sem avós e com apenas um tio no país, a família de Art consistia nos dois pais sobreviventes do Holocausto (e o “irmão fantasma” que não sobreviveu). O círculo de sobreviventes se estendia a conhecidos, vizinhos, bem como Mala, a segunda esposa de Vladek. O vínculo entre os sobreviventes podia parecer maior que os que tinham com seus próprios filhos (EISENSTEIN, 2007, p. 158). Art, aos quatro anos, já via os sobreviventes como uma espécie de fraternidade da qual seus pais faziam parte (SPIEGELMAN, 2011, p. 13). Quando Art procurou um psicanalista encontrou Pavel, também sobrevivente de campos, transferindo a ele a relação interrompida pela morte do pai. Ao mesmo tempo, as histórias “da Guerra” chegavam até ele em fragmentos repentinos, “momentos desconectados”, como ele chama, sem qualquer contexto ou preparação. O caso exemplar para Art é o de sua mãe, andando com ele a caminho de casa precisando urinar, o que a faz lembrar e narrar como essa situação acontecia no campo: durante os trabalhos forçados, se urinasse fora do horário previsto para isso, podia ser espancada e morta pelas *kapo*, precisando da ajuda das companheiras para ocultá-la enquanto se aliviava (SPIEGELMAN, 2011, p. 14). Numa anedota em *Breakdowns*, Art, aos seis anos, pergunta aos pais porque disseram (em polonês, que ele adaptou-se a compreender um pouco) que ninguém queria sentar perto de certa pessoa. Vladek explicou que esse homem era *Sonderkommando*, levava judeus ao forno senão ele mesmo seria jogado lá, e diziam que ele levou ao forno os corpos de sua esposa e filho. Anja então disse a Art que voltasse a dormir sem se

preocupar com a conversa dos adultos. Para o menino, essas migalhas não criavam entendimento, apenas medo.

- d) *Biológicos ou genéticos*: Esse modelo de transmissão assume a possibilidade de predisposição genética ou bioquímica passada dos pais ao filho na forma de uma deficiência neuroquímica, vulnerabilidade e tendência à Síndrome de Estresse Pós-Traumático. Embora não conclusivo e polêmico no tocante à hereditariedade de características mentais (que pode abrir espaço a generalizações deterministas ou até racistas), esse modelo não deve ser descartado, mas considerado em relação à peculiaridade dos casos específicos e em conjunto com os demais modelos. Anja Spiegelman, por exemplo, cometeu suicídio na meia-idade, mas desde a juventude apresentava depressão, chegando a ser internada em um sanatório de luxo e querendo desistir da vida no período de fuga dos guetos. Seu filho Art foi afetado por esse quadro – ainda que não se possa afirmar se direta ou indiretamente.

A posição de Kellermann propõe uma visão integrada desses modelos, evitando incorrer em determinismos:

Tal visão deve reconhecer a intrincada interação entre diferentes níveis de influência transgeracional, sugerindo que a transmissão de trauma é causada por um complexo de múltiplos fatores relacionados, incluindo predisposição biológica, histórico de desenvolvimento individual, influências familiares e situação social. Se hereditária ou infligida pelo ambiente, a transmissão do trauma pode então ser explicada como sendo influenciada por um ou todos dos acima mencionados, psicodinâmico, sociocultural, sistema familiar e fatores biológicos, ou por uma combinação “ecológica” destes ⁴³ (KELLERMANN, 2001, p. 13).

3.2.4 Legado

Bernice Eisenstein, judia canadense, ilustradora, filha de pais sobreviventes do Holocausto, explica: “Perdi algo que nunca tive” (EISENSTEIN, 2007, p. 25). A

⁴³“Such a view must acknowledge the intricate interplay among different levels of transgenerational influence, suggesting that trauma transmission is caused by a complex of multiple related factors, including biological predisposition, individual developmental history, family influences and social situation. Whether hereditary or environmentally inflicted, trauma transmission can thus be explained as being influenced by any or all of the above mentioned psychodynamic, sociocultural, family system and biological factors or by an “ecological” combination of these”.

identidade familiar é parte integrante da identidade individual. Mesmo que a geração seguinte não tenha vivido o momento do trauma, ela capta as reverberações, os ecos dos fantasmas que assombram a ignorância de sua própria história. Bernice comparou o conhecimento do Holocausto a uma droga que a fazia buscar sempre mais:

Meus pais nem imaginam que são traficantes de drogas. Jamais imaginariam o tipo de “barato” que H causa. Essa droga me faz querer mergulhar mais e mais dentro dela, levando-me de casa para o cinema, para a biblioteca, onde eu posso, sozinha, ver cada filme e ler cada livro acerca do Holocausto. [...] Quando eu tinha cerca de vinte anos, inalei o romance de André Shwarz-Bart, *O Último dos Justos*, três vezes, para sentir o mesmo “barato” várias vezes, chegando à transcendência suprema de Primo Levi, que me deixou nocauteada, debaixo de minha cama, encolhida em posição fetal, tremendo e querendo mais (EISENSTEIN, 2007, p. 20).

Por quê? Pela pós-memória: “porque eu queria ver uma reconstituição de Auschwitz e imaginar minha mãe e meu pai, de pé, no fundo da tela entre os outros prisioneiros famintos. Achei que, assim, poderia encontrá-los” (EISENSTEIN, 2007, p 21). Quando tinha 11 anos ela, seus pais e vários dos amigos da família assistiram ao julgamento do SS Adolf Eichmann pela televisão. Ali ela viu imagens de “pilhas de esqueletos” e percebeu que aquilo estava ligado à tatuagem numérica que os adultos ao seu redor traziam no braço esquerdo. Ela sabia que os pais haviam sobrevivido ao Holocausto, mas pela primeira vez viu *a que* eles sobreviveram. Ela precisava saber mais.

Entretanto, desde o início, eu sabia que o passado era território que não devia ser explorado. Aprendi isso nas muitas vezes que lhe perguntava a respeito. Meu pai começava a responder com alguma dose de boa vontade e logo parava, E chorava. Calada, sentada ao lado dele, eu não queria forçá-lo a ir adiante. Movida pelo desejo de saber mais, sobrou para mim encontrar, sozinha, as peças do quebra-cabeças de seu passado (EISENSTEIN, 2007, p. 36).

A memória inexprimível veio por seus intermediários viciosos.

É impossível pensar aonde pode chegar uma imaginação obcecada com tudo isso. No entanto, para me livrar desse hábito, dessa intimidação, eu teria que vendiar os olhos, vedar os ouvidos, colar os lábios e ignorar a verdade de que sem o Holocausto eu não seria quem sou. Ele me crestou, me marcou com os pontilhados no antebraço e me puxou inexoravelmente para seu interior como parte de sua prole. A memória coletiva de uma geração fala e eu preciso ouvir, ver e sentir seus horrores e seu ultraje (EISENSTEIN, 2007, p. 26).

O processo foi semelhante com Art Spiegelman. Também se deparou com o Holocausto a partir do julgamento de Eichmann e de um livro que sua mãe tinha sobre o nazista, com imagens fortes. Depois disso ele encontrou mais material nas estantes dos pais, mas que não relacionava a um esclarecimento pessoal. Art não era obcecado pelo Holocausto na juventude, mas tinha sua imaginação e pesadelos. A obsessão veio com a longa e imersiva produção de *Maus*; chegou a ficar “viciado em memórias de sobreviventes” (SPIEGELMAN, 2011, p. 45), lendo compulsivamente tudo o que podia cada vez que se preparava para começar um novo e desgastante capítulo. Quando começou a questionar o pai, já adulto, sentiu que Vladek empenhou-se em contar “como se fosse meu direito de nascença saber essas coisas”⁴⁴ (SPIEGELMAN, 2011, p. 14).

Esse direito inato é um legado ambíguo: é importante para o indivíduo, mas também é seu fardo involuntário, talvez até inevitável. No livro *Breakdowns*, Spiegelman aborda o tema numa tirinha em que traz um presente para seu filho Dash (figura 15). O baú tem uma grande fechadura e quando o menino abre, liberta um dragão com chapéu de prisioneiro de Auschwitz e uma bizarra língua com o rosto de Hitler. O monstro o ataca com fogo. “Está na família faz um tempão! Meu pai me deu quando eu era pequeno...”, diz Art, sorridente. “E agora estou dando para **você!** [...] Te faz sentir tão desprezível que você acha que não tem direito nem de **respirar!** [...] Um dia você vai poder passar para o **seu** filho!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 16-7). Essa interação se dá em tom trivial, como se realmente fosse um presente de família. Dash, chamuscado, encolhido com a cabeça escondida entre os braços (na mesma posição que o pai se desenha ao regredir a *Prisioneiro*, como será visto à frente), não se defende do pai, mas agradece sem alegria, resignado.



Figura 15 – Herança de família, *Breakdowns*, p. 16-7 (quadrinhos reorganizados para esta ilustração).

⁴⁴ “[...] like it was my birthright to know these things.”

A história familiar é um abismo que o indivíduo sente que precisa atravessar para conhecer sua própria origem. É uma tentativa vã de transpor essa distância insuperável e, assim, cumprir seu dever de integrar a família. Art diz para Françoise: “Sei que é maluquice, mas até que eu gostaria de ter estado em Auschwitz **com** meus pais para poder saber mesmo tudo o que sofreram!... Acho que é algum tipo de **culpa** por não ter passado pelo que eles passaram no campo de concentração.” (SPIEGELMAN, 2005, p. 176).

Art Spiegelman, porém, teve seu próprio cárcere, um metafórico. Em *Prisioneiro do Planeta Inferno – História de um caso* (figura 16) ele expressa seus sentimentos afetados pelo suicídio da mãe através de uma história ilustrada por opressores desenhos expressionistas e conteúdo fortemente negativo. As quatro páginas estão repletas de culpa, rancor, remorso e desesperança; é uma HQ que não é digerida facilmente. Nela, Art é o prisioneiro do título e traça o uniforme listrado dos detentos dos campos nazistas. Com esse recurso o autor projeta o passado dos pais sobre si mesmo, reivindica o trauma, anuncia-se como membro da família destruída e define-se prisioneiro de uma Auschwitz pessoal. Assim como os ratos de *Maus*, o uniforme é uma metáfora visual que representa a condição do autor-personagem, mas não está realmente ali. O uniforme enfatiza a alienação de Art, solitário e perdido na realidade familiar.



Figura 16 – Prisioneiro no Planeta Inferno, *Breakdowns*, p. 36.

Segundo uma tira coletada em *Breakdowns*, Art percebeu que seus acessos de raiva eram na verdade manifestação da raiva por sua mãe que se matou e, com isso, o abandonou. A resposta do artista foi representar esse sentimento na história em quadrinhos, mesmo que ela não correspondesse ao luto socialmente aceito que lamenta, se apieda e honra os mortos. Ao contrário, Art acusa a mãe de assassina. Nos últimos quadros, oculto atrás das grades, ele diz “Parabéns!... Você cometeu um crime perfeito... Me pôs aqui./ Deu curto nos meus circuitos...Cortou minhas terminações nervosas... E cruzou meus fios!.../ Você me **assassinou**, mamãe, e me deixou aqui pra levar a culpa!!!” (SPIEGELMAN, 2005, p. 105). Nesse monólogo a incurável ferida do trauma equivale a assassinato. Anja cometeu o suicídio, mas Art sentia a culpa: na mesma página a história mostra a última vez que o filho viu a mãe. Ela perguntou se ele ainda a amava. A reação de Art, deitado na cama, foi virar-se dela e responder friamente “Claro, mãe”, enquanto a narração de sua consciência diz “...Virei ofendido com o jeito como ela apertava o cordão umbilical.../ ...Ela saiu e fechou a porta!”. A porta foi fechada para o futuro, para uma resposta à angustiante dúvida se havia algo que ele poderia ter feito, para a saída da prisão interna à qual foi condenado (ou talvez ele mesmo condenou-se em punição).

Prisioneiro foi reproduzido em *Maus* com bordas pretas. Isso a torna facilmente localizável no livro, pois, se olhá-lo fechado pelo lado das páginas, a borda preta surge como uma linha escura maculando e rompendo a obra. Bem ali, sob a cicatriz, está o grande trauma.

Duas outras vezes, em *Breakdowns*, Spiegelman se desenha com o mesmo uniforme para dizer momentos em que ele retornou à condição de prisioneiro, sentindo os efeitos duradouros do trauma pelo suicídio materno. Uma vez em especial foi em 2005, revendo fotos (figura 17). A tira tem seis quadrinhos: 1) o artista sentado à escrivaninha olha fotografias (“Querido diário, lembrando os tempos em que fiz “Prisioneiro do Planeta Inferno”, topei com uma caixa de fotos velhas de família.”); 2) ele levanta tomado de surpresa (“Não costumo confundir arte com terapia (fazer arte é mais barato), mas, até então, eu **realmente** achava que Planeta Inferno me ajudara a lidar com o suicídio de Anja...”); 3) e então uiva de dor com a mão na barriga (“33 anos depois de desenhar a história, 37 anos após a morte da minha mãe, eu não esperava aquele golpe!”). 4) O quadrinho seguinte é uma idílica fotografia real da mãe e o filho sorrindo na varanda da casa, lendo uma HQ juntos. Ela representa uma implacável erupção da memória, uma feliz e dolorosa ruptura na realidade da tirinha – como o

corvo que diz “nunca mais!”. 5) O artista está prostrado no chão, chorando (“Eu simplesmente não esperava tombar, vítima de um ataque completo de pânico”). 6) O artista é mais uma vez o antigo prisioneiro no Planeta Inferno, uniformizado, sentado no chão, rosto escondido, capaz apenas de um gemido.



Figura 17 – Ainda prisioneiro, *Breakdowns*, p. 6.

O traumatizado é um Outro de si mesmo.

3.3. Testemunho

Sobreviver não é o fim da luta. Testemunhar é parte do calvário, como um epílogo que se estende demais.

Os sobreviventes, aqueles que ficaram e não se afogaram definitivamente, não conseguiram esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade (GAGNEBIN, 2009, p. 99).

Para quem sofreu experiências traumáticas, o testemunho é virtualmente impossível e vitalmente necessário. Este segmento tratará de duas testemunhas: Vladek, que fala de si, e Art, que fala de Vladek e de si mesmo. Ambos testemunham também em nome de outros, mortos e sobreviventes.

3.3.1 Impossibilidade

Walter Benjamin comentou sobre a Primeira Guerra Mundial: “Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 2012, p. 124). A ruptura traumática revela a impotência diante da discrepância entre a experiência vivida e a representação linguística. Aleida Assmann explica que isso é porque “as palavras não incorporam o trauma nelas mesmas; por pertencerem a todos, elas não acolhem nada de incomparável, específico ou único, muito menos a singularidade de um terror persistente” (ASSMANN, 2011, p. 277).

Dori Laub (1995, p. 65) diz que não houve testemunhas do Holocausto enquanto o mesmo ocorria. Os países em guerra com a Alemanha desconheciam ou ignoravam a situação dos campos. O mesmo ocorria com o povo alemão, que em geral não se importava em saber dos prisioneiros, inclusive porque estes eram enviados para fora do país, para o Leste. Os únicos a conhecerem a realidade eram os encarregados do genocídio, mas os perpetradores não servem de testemunha aos mortos porque viram tudo de uma posição diametralmente oposta – não poderiam compreender ou resgatar as vozes das vítimas. Quando os exércitos inimigos se aproximaram, os nazistas desmontaram suas instalações polonesas para fugir sem deixar rastros que indicassem seus crimes. Já os prisioneiros não podiam testemunhar por estarem trancafiados e destinados à morte. O plano era que os vestígios de sua existência fossem apagados, sua memória impedida juntamente à identidade abolida. Para os prisioneiros o *Lager* se tornou um paradigma que alterou a própria realidade como um todo. O *Lager* impregnou os prisioneiros, contaminou-lhes a visão – tornou-se o mundo.

Os prisioneiros jamais teriam condições de permanecer os mesmos após os dias extremos nos campos de concentração e extermínio. Sua visão de mundo mudou e, depois de libertados, imaginavam que encontrariam um mundo também mudado diante de tanta dor e morte provocadas pela guerra. Para Todorov (1995, p. 290), o que aconteceu foi o inverso: os sobreviventes se depararam com um decepcionante mundo normal que não foi transformado. Os mortos foram-se em vão e os sobreviventes não mudaram a realidade. Nada positivo pôde ser resgatado ou produzido de todo o sofrimento. Diante da vida limítrofe que conheceram, a vida cotidiana parecia fútil e menos real, uma ilusão insustentável, prestes a romper (Vladek ensinou Art a empacotar a mala eficientemente para o caso de fugas de emergência). O sobrevivente sente a

distância entre a sua percepção entranhada e a realidade que o cerca, é alienado dessa normalidade e, assim, constitui o Outro por excelência, alguém cujo referencial é incomunicavelmente peculiar, bloqueando seu acesso ao próximo. Mesmo se alguém quisesse ouvi-lo, o sobrevivente tem a certeza de que jamais poderá ser compreendido (LANGER, 1991, p. xiii). Segundo Selligman-Silva (2008, p. 69), a realidade do campo é tão estranha a tudo o que os prisioneiros viveram antes e depois que o próprio sujeito duvida da proporção daquilo que viveu. A experiência extrema é sublime: algo tão desproporcional cujo único parâmetro de medida é a si mesmo e, por isso, é irreconciliável com a realidade comum, inverossímil até mesmo para o próprio sujeito da lembrança traumática. Tudo isso o silencia.

Quando o sobrevivente busca sua voz, ele encontra novo obstáculo: o mundo não quer ouvir seu testemunho de experiências dissonantes da realidade comum do ouvinte. Quem lhe der ouvidos deve estar disposto a alterar sua percepção – distorcê-la – até que seja possível sintetizar e integrar à visão de mundo comum o horror sem sentido. Ouvir também significa compartilhar do que o outro tem consigo.

Para evitar esse fardo, a solução mais simples é distanciar-se e relegar a violência extrema à singularidade, à exceção inesperada e desconectada da realidade imediata. Por isso, como vimos, Bauman ficou perturbado ao constatar que a sociologia não mudou após Auschwitz, preferindo estudar o Holocausto como um recorte isolado.

Primo Levi contou que tinha um sonho recorrente durante e após sua prisão em Auschwitz: ele retornava para casa e tentava contar sua história, mas as pessoas iam embora sem lhe dar ouvidos (LEVI, 1988, p. 85). Outros prisioneiros também eram assombrados pelo mesmo pesadelo. Os que se recusam a ouvir e vão embora “não querem permitir que essa história, ofegante e sempre ameaçada por sua própria impossibilidade, os alcance, ameace também *sua* linguagem ainda tranquila” (GAGNEBIN, 2009, p. 57). Porque caso nós parássemos para ouvir o esforço não pararia por aí: “seríamos obrigados a repensar radicalmente a própria vida” (TODOROV, 1995, p. 281).

Os próprios contemporâneos ainda livres custavam a acreditar nos testemunhos do que acontecia aos judeus que eram gradativamente levados embora dos guetos e nunca mais vistos. Vladek disse a Art: “mesmo daquele outro mundo, pessoas volta e conta. **Mas não acreditávamos.**” (SPIEGELMAN, 2005, p. 90). Primo Levi, prisioneiro novato e inexperiente em Auschwitz, não podia acreditar nas seleções, nas câmaras de gás e nos crematórios, mas teve que aceitar os indícios: chegaram de trem

com ele mais de 500 pessoas. Apenas 125 ingressaram no *Lager*, sendo 96 homens. Em dois meses, 40 destes restavam (LEVI, 1988, p. 72). O que mais poderia ter-lhes acontecido naquele lugar absurdo? Três anos após sair de Auschwitz, suas lembranças parecem-lhe kafkianas: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo –, hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido” (LEVI, 1988, p. 152).

No mundo pós-Auschwitz, principalmente nos lugares distantes que não foram palco da Segunda Guerra Mundial, era ainda mais difícil ter um ouvinte. Quando Art falou ao pai que queria escrever aquele livro, a resposta foi: “precisar de **muitos** livros, minha vida. Ninguém quer ouvir essas histórias. [...] Devia gastar tempo com desenhos que dar algum dinheiro” (SPIEGELMAN, 2005, p. 14). Para seu desapontamento, nem mesmo os parentes que moravam com eles nos EUA, Herman e Helen, irmão e cunhada de Anja, quiseram ouvir o que os sobreviventes tinham a contar (SPIEGELMAN, 2011, p. 14). Quando Anja e Vladek tentavam narrar o tempo da guerra os parentes os interrompiam para evitar os detalhes. Quando aqueles falavam da fome, os outros respondiam que nos EUA também houve escassez de alimento, como se não pudessem compreender que a generalização da palavra “fome” enganosamente parecia equiparar suas experiências que eram, no entanto, tão distintas. Ou talvez não quisessem ouvir justamente porque não queriam compreender a catástrofe que ceifou a filhinha e a quase totalidade da família. Mas, para Vladek, se nem os mais próximos deram ouvidos, por que leitores, esses distantes anônimos, se interessariam por sua história alienígena?

Art Spiegelman representa esse estado de “outridade” pela separação linguística na sintaxe quebrada que seu pai emprega na língua inglesa. Mesmo morando nos EUA há 30 anos, Vladek, como o judeu errante, é como um apátrida que não pode adequar-se ou sequer dominar a língua que não é sua. Ele permaneceu um Outro, um estrangeiro, sua fala é vestígio disso. A norma da língua inglesa escapa a cada sentença, efeito intensificado com a influência do ídiche. Isto é um ponto crucial em *Maus* ao ponto de Spiegelman comprar de volta seus direitos vendidos a uma editora alemã que não se empenhou o suficiente para que a tradução destacasse a peculiaridade judaica e a excentricidade da fala de Vladek. “Não é decoração; está no coração da obra”⁴⁵, disse o autor (SPIEGELMAN, 2011, p. 155). Ele verificou as traduções para os idiomas mais conectados ao livro: alemão, polonês, hebraico e francês (porque sua esposa Françoise é

⁴⁵ “It’s not decoration; it’s at the heart of the work.”

francesa e pela importância da França para o campo dos quadrinhos). A primeira tradução brasileira, pela Editora Brasiliense (por Ana Maria de Souza Bierrenbach), não teve esse filtro e corrigiu toda a estrutura para adequar-se ao português normativo. Nela, nada distingue a fala de Vladek à de qualquer outro. A tradução posterior, pela Cia das Letras (por Antonio de Macedo Soares), buscou corrigir isso atribuindo a Vladek um sotaque que para o brasileiro soa germânico, com estrutura imprecisa, verbos indevidamente no infinitivo e inversão do gênero de vários artigos e substantivos em relação ao uso comum (o que reflete o fato de que vários nomes têm gêneros opostos nas línguas portuguesa e alemã, induzindo o aprendiz ao erro; já em inglês, língua original de *Maus*, o gênero é menos evidente). Abaixo temos exemplos dessa diferença nas figuras 18, 19 e 20:



Figura 18 – Linguagem quebrada de Vladek, *Maus*, p. 146, original em inglês.



Figura 19 – Linguagem quebrada de Vladek, *Maus*, p. 146, Brasiliense.



Figura 20 – Linguagem quebrada de Vladek, *Maus*, p. 148, Companhia das Letras.

Além disso, a tradução mantém o uso de interjeições iídiches como *ói (oy)* e *nu*, o que provavelmente não é o bastante para preservar a aura judaico-polaca que Art Spiegelman pretendia. De toda forma, tal representação social de judeu-europeu é menos expressiva no Brasil que nos EUA, o que minimiza a possível perda na adaptação. A grafia ainda causa estranhamento o bastante para que o leitor perceba claramente que a fala de Vladek trata de uma identidade peculiar – nem mesmo os demais sobreviventes de campos, como Mala e Pavel, falam assim.

A forma da fala de Vladek também serve à alternância temporal da narrativa. As falas do jovem Vladek são normalmente estruturadas, fluentes, uma vez que ele está falando polonês, sua primeira língua, aumentando a distância entre o Vladek narrador e o das memórias. Graficamente, o Vladek idoso se expressa em balões de fala nos quadrinhos do presente sincrônico e caixas de narração diacrônicas nos quadrinhos das memórias, enquanto o Vladek-jovem não tem a consciência de narrador, sendo exclusivamente um personagem com balões de fala imediatas.

3.3.2 Moral

O subtítulo do primeiro volume a publicar os capítulos compilados de Maus é eloquente: *Meu pai sangra história*. O ato de narrar é transformado pela metáfora de sangramento: a história de Vladek é contada visceralmente, como se vertida através das feridas. A própria história equivale ao sangue, ao líquido vital que se esvai na violência. “Sangrar história” tem duplo reflexo; diz que a história desse pai é marcada pela violência e que contá-la é também violento e doloroso, como uma ferida que, reaberta, derrama sangue uma vez mais.

Como vimos acima no segmento *Esquecer*, a lembrança narrativa fere e consome a vida. O sobrevivente-narrador sabe disso, sente isso, sequela que Jorge Semprún quis evitar. Testemunhar da dor é um ato consciente, uma cura (utópica?) pelo sangramento, como se assim a contaminação do trauma pudesse ser esvaziada num sacrifício ambivalente.

Além de lembrar o sofrimento, testemunhar é expor a vergonha, segundo Todorov:

Só se deve escrever se for capaz de assumir as piores humilhações que o campo infligiu aos detentos. [...] Há, em primeiro lugar, a *vergonha da*

lembrança. Nos campos, o ser individual fica privado de sua vontade; é obrigado a cumprir uma série de atos que reprova, pior, que julga abjetos, quer tenha de obedecer às ordens, quer seja esse o único meio de sobreviver. É a vergonha da mulher violada, como observa Améry: logicamente, o criminoso-violador é quem deveria ter vergonha; na realidade, é sua vítima que tem, pois não consegue esquecer que foi reduzida à impotência, à alienação total da sua vontade (TODOROV, 1995, p. 43, 289).

Também há a vergonha de ter-se corrompido à imoralidade. Para Primo Levi “a não ser por grandes golpes de sorte, era praticamente impossível sobreviver sem renunciar a nada do próprio mundo moral” (LEVI, 1988, p. 136). Ele confessa, após carregar um dormente de linha férrea, no limite de suas forças: “O peso esmaga-me o ombro; após a primeira viagem, já estou surdo e meio cego pelo esforço; cometeria qualquer covardia para evitar uma segunda viagem” (LEVI, 1988, p. 95). O que tem o sobrevivente para se orgulhar? Os mais adaptados são os que sobrevivem, mas apenas os piores poderiam adaptar-se à vida sub-humana no campo. O ser humano reduzido a um mero animal sobrevivente é alguém sempre no limiar da morte, lutando por si mesmo. Se a sobrevivência é a única opção, não há escolha; sem escolha não há parâmetro moral (TODOROV, 1995, p. 43), sem moral não há dignidade – nem humanidade. É dessa noção que vem a profunda indagação do título do livro de Primo Levi: *É isto um homem?* “É um homem quem mata, é um homem quem comete ou suporta injustiças; não é um homem que, perdida já toda reserva, compartilha a cama com um cadáver” (LEVI, 1988, p. 253).

Vladek, por outro lado, parece ter orgulho de haver sobrevivido. A julgar pela narrativa de *Maus*, o subtítulo do volume completo, *A história de um sobrevivente*, é completamente adequado. Cena após cena, Vladek conta como superou as dificuldades com suas boas ideias, flexibilidade social, sangue-frio, conhecimento de vários idiomas, trocando favores ou simplesmente negociando pão, valendo-se também de muita sorte. Todas as suas atitudes visando benefício próprio parecem justificadas perante a necessidade de manter-se vivo e nada disso é colocado em dúvida por ele.

Em uma situação, preso num vagão superlotado, ele conseguiu ficar junto à janelinha e alcançava com a mão a neve do teto do trem. Ele narra que também “uns tinha açúcar, mas queimava” (SPIEGELMAN, 2005, p. 246). Um dos que tinham açúcar gritou: “Minha garganta! Água! **Água!** Me dê um pouco de neve!” Vladek disse: “Só alcanço um pouco para mim!” e o outro insistiu “Por favor! Por favor! Eu estou implorando!”. Vladek aceitou, mas em negociação: “tá bem. Me dê um pouco de açúcar e eu dou neve...”. A narração de Vladek conclui a cena dizendo “comi também açúcar e

salvei um vida”. Mesmo que as condições de sobrevivência não favorecessem o altruísmo – realmente não dava para alcançar neve suficiente para muitos – é de espantar que seu discurso seja o de que “salvou” uma vida, como se fosse uma causa ativa ao invés de uma consequência passiva.

A posição moral de Vladek é externada quando ele fala de um primo chamado Haskel que era da polícia judaica do gueto e usava a posição para lucrar com sua pequena influência entre os alemães. Quando a família de Anja estava presa num edifício aguardando deportação, Haskel só se propôs a ajudá-los a sair quando Vladek indicou que podia pagar com joias e itens de ouro que tinham consigo. O policial levou Vladek, Anja e o sobrinho dela, Lolek, mas deixou para trás os pais da moça. Vladek explicou assim para Art: “Haskel fica feliz de levar joias de sogro, mas o risco de salvar eles, isso ele não tão **feliz**./ Sempre Haskel ser assim: um *kombinator*./ Alguém que faz *kombinacya*... um trapaceiro.”. Haskel tinha dois irmãos, com os quais Vladek compara: “Pesach era *kombinator*, mas Miloch era bom sujeito” (SPIEGELMAN, 2005, p. 116-9), fazendo assim um contraponto de caráter. O próprio Vladek é mostrado o tempo inteiro negociando, sempre agindo por interesse ou tentando aproveitar o interesse dos que o cercavam, mas para ele negociar é normal e o que o diferencia de um *kombinator* é a honestidade na negociação.

Ele não demonstra ser perturbado pela dúvida de Levi, mesmo em situações desumanas. Quando foi transferido de Auschwitz para o campo de Dachau, Vladek vivia uma situação mórbida em meio à epidemia de tifo:

De noite tinha que ir na banheiro embaixo. Estava sempre cheio, corredor inteiro, com mortos empilhados lá. Não dava para passar.../ Você tinha que ir nos seus cabeças, e isso era terrível, porque era escorregadio, a pele, você achava que vai cair. E isso toda noite./ Então agora eu ter tifo, e tinha de ir na banheiro embaixo, e dizia “agora é **minha** vez. Agora vou deitar com eles e alguém vai pisar em mim!” (SPIEGELMAN, 2005, p. 255).

Ironicamente, o único ponto do livro em que Vladek parece julgar qualquer ato seu é no pacífico primeiro capítulo, que fala da vida na Polônia pré-guerra, quando conta da ex-namorada Lucia, a quem deixou para noivar com Anja: “Mas isso que acabei de contar, sobre Lucia e tal, eu não quer que você escreva na sua livro./ [...] isso não ser correto, honesto./ ...Posso contar **outras** histórias, mas coisas particulares eu não quer que você mencione.” (SPIEGELMAN, 2005, p. 25). Questões amorosas são particulares, só dizem respeito a ele mesmo (não precisam de testemunho). A vida de

fugitivo e prisioneiro pertence a outra dimensão de pensamento; o extremo é um estado de exceção no qual faz-se o que deve ser feito, como que por instinto. Pode ser por isso que ele demonstra satisfação ao verificar que o soldado alemão no qual atirou morreria realmente (“Seu nome era Jan.../ ...e eu sabia que **eu** o matara./ Disse a mim mesmo: “bom, ao menos eu fiz alguma coisa”.” SPIEGELMAN, 2005, p. 52). Talvez, não houvesse a guerra, Vladek não fosse capaz de assassinato – essa hipótese não vale apenas para ele.

Todorov refuta a negação da moral na situação de sobrevivência apontando que há vários testemunhos de generosidade e genuína preocupação com o próximo em lugares como Auschwitz. O que acontece, segundo ele, é que:

Os antigos prisioneiros insistem no lado negativo de sua experiência, porque é isso que há de único nela, e não querem escondê-lo; seus exemplos, no entanto, refletem a complexidade da situação. “Como testemunha, o sobrevivente visa antes de tudo comunicar a estranheza absoluta dos campos, sua desumanidade específica” (DES PRES *apud* TODOROV, 1995, p. 45).

O autor cita uma prisioneira que trabalhava como médica na enfermaria e declarou que foi o egoísmo que a fez sobreviver ao campo de extermínio – mas seu relato é permeado de ações na qual ela exerceu sua função com dedicação e ajudou e salvou várias vidas, embora ela só reconheça a vergonha de pensar em si acima de tudo, como se fosse imoral haver honra ou orgulho em sobreviver ao sofrimento alheio.

3.3.3 Necessidade

Philippe Lejeune nos chama de “homens-narrativa”:

O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de “identidade narrativa”, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizando-os ou simplificando-os. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Nossas histórias dizem o que somos e elaborá-las é parte do processo de autoconhecimento e visão de mundo. A narrativa é capaz de atribuir uma estrutura organizada ao mundo do sujeito, um lugar onde pode integrar o eterno presente em uma história coesa, para “parar em pé”. É algo tão crucial que Primo Levi coloca da seguinte maneira: “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” (LEVI, 1988, p. 8).

Muitos chegam a memorizar uma forma estilizada para suas histórias e repetem-nas como capítulos. Art Spiegelman frustrava-se quando repetia as perguntas de entrevistas anteriores e o pai repetia também as respostas quase palavra por palavra (SPIEGELMAN, 2011, p. 22). A intenção de Spiegelman era que o pai pudesse acrescentar recordações ao repetir partes da história, mas isso nem sempre funcionava. O filho percebeu que o pai lembrava e contava fluidamente as partes que já havia narrado a outras pessoas antes, mas tinha dificuldade em responder às perguntas mais específicas das entrevistas. Segundo Assmann: “é muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural. Quando ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles” (ASSMANN, 2011, p. 268). Art Spiegelman concorda quando diz que “acho que é assim que a memória funciona: ela é substituída pela linguagem”⁴⁶ (SPIEGELMAN, 2011, p. 28). Ele mesmo passou por isso quando fez *Maus*: sua narrativa fixou a memória de uma maneira tal que já não lembrava a data da morte do pai, lembrava apenas que ela estava escrita no desenho do túmulo ao final de *Maus* (SPIEGELMAN, 2011, p. 76). Segundo sua psicóloga, ele substituiu as lembranças por um livro.

A linguagem é um dos estabilizadores da recordação. O simbolismo também atua assim. Saul Friedländer ressalta a enorme dificuldade de conter o Holocausto no estreito entendimento humano e diz que:

Precisamente quando confrontado com os eventos inexprimíveis do Holocausto, muitos judeus certamente vêm a considerar como indispensável uma rememoração ritualizada, quase histórica-teológica, entrelaçada com outros elementos da experiência histórico-mundial fundamental judaica, ao lado da mera e seca reconstrução histórica dos fatos – porque a

⁴⁶ “I guess that’s how memory works though – it gets replaced by language”.

incomensurabilidade de Auschwitz não pode ser lidada de outra maneira ⁴⁷ (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 101).

Art Spiegelman reconheceu a importância do simbolismo e tentou fugir ao juízo de valor para preservar ao máximo a narrativa do seu pai. Mesmo sendo um descrente em assuntos religiosos, ele optou por manter certas cenas que remetem ao numinoso, três especificamente: quando Vladek foi soldado prisioneiro de guerra e em sonho seu falecido avô profetizou que ele seria liberto na data do *Parashah Truma*, que é um sábado específico do ano – e assim foi; quando era recém-chegado a Auschwitz e um padre polonês o confortou interpretando o número de prisioneiro tatuado em Vladek segundo a numerologia judaica (175113 = 17 é um bom presságio, 13 é a idade quando o menino se torna homem, a soma dos algarismos dá 18, que é o número da vida. Ou seja: Vladek seria posto à prova, mas sobreviveria); e a previsão da cartomante que Anja visitou ao retornar a Sosnowiec após sair de Auschwitz, que adivinhou que o seu marido estivera muito doente, mas que teria novidades na próxima lua cheia, ele retornaria para casa e embarcariam num navio para viver numa terra distante – aconteceu conforme. Em *MetaMaus* Art explicou: “Eu não queria impor meu cinismo em eventos tão significativos para o entendimento dos meus pais sobre o que passaram” ⁴⁸ (SPIEGELMAN, 2011, p. 20). De alguma forma, independente da realidade das previsões místicas, elas aderem aos fragmentos da memória e contribuem com um sentido para que os sobreviventes sintam-se protagonistas de suas próprias histórias que culminam na reconstrução familiar, fornecendo alicerces diacrônicos para sustentar os anos de aflição.

Paul Ricoeur cita a escritora dinamarquesa Karen Blixen (pseudônimo Isak Dinesen): “Todas as tristezas podem ser suportadas se você colocá-las numa história ou contar uma história sobre elas” ⁴⁹ (RICOEUR, 2003). O ritual narrativo e a leitura simbólica da experiência vivida permitem aproximar-se dela e diminuem o risco da testemunha perder-se no vazio de sentido.

⁴⁷ “Precisely when confronted with the inexpressible events of the Holocaust, many Jews have indeed come to regard as indispensable a ritualized, almost historical-theological remembrance, interwoven with other elements of Jewish fundamental world-historical experience, alongside the mere dry historical reconstruction of facts - because the incommensurability of Auschwitz cannot be dealt with in any other way.”

⁴⁸ “I didn’t want to impose my cynicism on events so significant to my parents’ understanding of what they went through.”

⁴⁹ “All sorrows can be borne if you put them into a story or tell a story about it.”

A narrativa permite também um caminho para aproximar-se do outro. Uma saída para que o sobrevivente quebre sua clausura impossível é no espelho do próximo, onde pode ver a própria face refletida e ter devolvida a humanidade exilada. Em algum momento esse contato restaurador deverá ser mediado por palavras. Assmann, que foi citada mais acima dizendo que “o trauma não incorpora as palavras”, afirma em seguida que: “no entanto, o trauma requer justamente as palavras”. (ASSMANN, 2001, p. 277). O sobrevivente precisa transpor à linguagem uma vivência desproporcional. Mais preciso seria dizer que o sobrevivente *traduz* a complexidade de sua experiência em linguagem, na esperança de que possa comunicá-la:

O sobrevivente, como o tradutor, está submetido a um duplo vínculo. Enquanto aquele que traduz deve se submeter, ao mesmo tempo, sem esperanças de uma trégua, à ditadura da língua que traduz e a da língua para qual está traduzindo, do mesmo modo o sobrevivente no caso da Shoah tenta (sem sucesso) conciliar as regras de verossimilhança do universo concentracionário com as do “nosso mundo” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

O sobrevivente resignifica a intensidade do significado de palavras como “fome”, “frio” e “cansaço” ao ponto de distingui-las do uso comum; ele sente que os outros não sabem o verdadeiro significado dessas sensações (VERSACI, 2007, p. 86). Para Primo Levi seria necessária uma nova linguagem, mais áspera, “para explicar o que significa labutar o dia inteiro no vento, abaixo de zero, vestindo apenas camisa, cuecas, casaco e calças de brim e tendo dentro de si fraqueza, fome e a consciência da morte que chega” (LEVI, 1988, p. 182). No prólogo de *Maus*, quando o pequeno Art fala de seus amigos, Vladek corrige o filho como se ele tivesse usado essa palavra levemente (“Amigos? Seus amigos?... Se trancar elas em quarto sem comida por uma semana.../ Aí ia ver o que é amigo!...”, SPIEGELMAN, 2005, p. 6). Como o sobrevivente aceitaria o que a realidade da criança tem a dizer sobre amigos? Como ela poderia compreender o que é um amigo segundo o sobrevivente?

Essa *via crucis* interna é um ensaio da morte da linguagem por insuficiência e sua posterior ressurreição por necessidade. “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Muitas motivações podem atuar na necessidade de organizar a vivência pela linguagem. Primo Levi, por exemplo, “é levado a escrever por uma necessidade interior que não mais controla e na qual se misturam o dever de prestar testemunho, o desejo de vingança, a esperança de se livrar de recordações insuportáveis e o apelo à simpatia dos

contemporâneos” (TODOROV, 1995, p. 286). Todorov também cita o psicólogo Bruno Bettelheim, judeu austríaco que sobreviveu a Dachau e Buchenwald: “guardando silêncio”, diz Bettelheim, “agimos exatamente como desejavam os nazistas: como se nada tivesse acontecido” (TODOROV, 1995, p. 280). O silêncio deixa os rastros humanos dissolverem-se no tempo, pois, como disse Friedländer: “historiografia, certamente, não é o suficiente”⁵⁰ (BROSZAT & FRIEDLÄNDER, 1988, p. 102). A voz é necessária à verdade humana.

Para Todorov, há dois tipos de ex-prisioneiros: “os que se calam e buscam esquecer e os que optam por nada esquecer e falam, para que os outros também se lembrem” (TODOROV, 1995, p. 293). Vladek fez parte dos silenciosos até que o pedido de seu filho para ouvir sua história – e colocá-la em um livro! – o levou a abrir-se ao testemunho. Ele enfim poderia passar sua experiência ao filho distante e a outros que quisessem ouvir sua voz/ler sua história – enfim seu trauma poderia ser significativo. Nas primeiras entrevistas, ainda em 1972, Art achava que seu pai não tinha consciência de que estava testemunhando abertamente, até que no final dessa série de encontros o idoso agarrou o microfone e concluiu dizendo: “Então agora você sabe o que aconteceu e, Deus me livre, nós devemos nunca deixar que isso acontecesse novamente!”⁵¹ (SPIEGELMAN, 2011, p. 23).

O trecho acima não é parte de *Maus*, foi descrito por Spiegelman posteriormente em *MetaMaus*. Há um momento atípico em *Maus* no qual Vladek chama a atenção para sua posição de testemunha. Ele está conversando com Art e Françoise, mas o cartunista o desenhou em *close*, olhando para os leitores como se falasse diretamente a eles: “Vocês ouviram falar do gás, mas eu vou falar do que eu vi **mesmo**./ Fui testemunha ocular” (SPIEGELMAN, 2005, p. 229). Admitir isso reforça o valor de verdade que a testemunha atribui à sua posição, pelo sentimento de que a narração em primeira mão é a que melhor pode comunicar a realidade.

Spiegelman escreveu *Maus* para um duplo testemunho: o de Vladek e o seu próprio. É bastante recorrente em sua obra que o artista fale diretamente de si mesmo, como se expor-se fosse aquilo que ele melhor saberia fazer enquanto autor, pois assim ele tenta evidenciar-se para si mesmo e ter uma visão externa desse outro eu que sua caneta imprime no papel. Um exemplo muito claro foi *Prisioneiro no Planeta Inferno*, quando o autor percebeu que seu rancor generalizado na verdade era voltado contra a

⁵⁰ “*Historiography, indeed, does not suffice.*”

⁵¹ “*So now you know what happened, and God forbid we must never let this should happen again.*”

mãe que se suicidou. Quando Vladek encontrou *Prisioneiro no Planeta Inferno* ele ficou chocado. Art pediu desculpas, mas o pai disse “é bom que você tira isso de você” (SPIEGELMAN, 2005, p. 106), em uma inesperada empatia para com a necessidade catártica do filho. O exorcismo deveria tirar o fardo da alma e abandoná-lo na página em quadrinhos, onde supostamente poderia ser guardado numa estante e, enfim, esquecido (vimos nos tópicos *Monumento* e *Legado* que isto não funcionou para ele tão bem quanto esperado. Spiegelman explica em *MetaMaus* (2011, p. 76): era ingenuidade, “você viaja com sua bagagem aonde for”⁵². Mesmo após esse suposto fracasso emocional, a necessidade autorreferencial de Spiegelman continuou bastante clara).

Testemunhar serve à tentativa de integrar o evento traumático, mitigando a profundidade da ruptura decorrente do passado que contamina o presente, como explica Seligmann-Silva a partir da psicanalista francesa Hélène Piralian:

Para Piralian, a simbolização do evento implica a “(re)construção de um espaço simbólico de vida”. Esta simbolização deve gerar um retemporalização do fato antes embalsamado. Ele se junta, assim, ao fluxo dos demais fatos da vida. Piralian fala também, e de modo muito feliz, de uma tridimensionalidade advinda da simbolização. Em vez da imagem calcada e decalcada, chata, advinda do choque traumático, a cena simbolizada adquire tridimensionalidade. A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados (SELIGMANN-SILVA, 2010, p 11).

Em um artigo de Lawrence Langer para o jornal *The New York Times*, em 1991 (quando *Maus* estava finalmente concluído), Art Spiegelman diz que ele queria “habitar a experiência, arrumá-la em meu cérebro” (LANGER, 1991). Para *arrumar* ele usa a palavra *fix*, em inglês, que tem o sentido de consertar, ajustar, organizar, deixar firme, fixar. Ou seja: ele tentou resolver o problema da memória fragmentada do passado de sua família, reconstruir e fixar na acessibilidade da narrativa. Fazer o que os pais não conseguiram.

Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobrevivida à vida. É claro que nunca a simbolização é integral e nunca esta introjeção é completa. Falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente (SELIGMANN-SILVA, 2010, p 11).

⁵² “*You travel with your baggage wherever you go.*”

Cabe à arte desafiar o intraduzível – mesmo sabendo que jamais dominará o oponente.

3.3.4 Testemunhar do Outro

O ato do testemunho inclui no trauma violento um sujeito além do binômio vítima-perpetrador. O terceiro elemento é aquele que ouve o testemunho e, com isso, torna-se também uma testemunha, ainda que indireta.

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária [...]. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 57)

O terceiro pode, então, compartilhar da tarefa impossível de traduzir para a linguagem a memória que lhe foi legada e, com isso, ressignificá-la. O terceiro é aquele que tenta alcançar o sobrevivente segregado pela ruptura do trauma.

O verdadeiro rumo de Primo Levi em escrever é superar a dúvida-título e voltar à certeza de que é um homem (de que *homens* são possíveis), o que ele só consegue após conhecer sua futura esposa, vencendo a distância absoluta da solidão de ser reduzido a um Outro. “O fato de ser amado o transforma e o liberta da pressão do passado: reconhecido pelo olhar e pelo desejo de outrem, é confirmado em sua humanidade; pode, enfim, distinguir-se de seu antigo personagem e vê-lo também do exterior” (TODOROV, 1995, p 286). A linguagem, por pertencer a todos, constitui a ponte para que a empatia reaproxime o Outro alienado e o mundo pós-trauma, transformando-o de sobrevivente em testemunha capaz de reintegrar-se à realidade: “As atrocidades do passado não são esquecidas, mas formam agora a matéria de uma reflexão comunicável, à qual são convidados não-sobreviventes como nós”, continua Todorov.

Testemunhar do outro pode equivaler também a um funeral. Jacques Le Goff (2003, p. 526) diz que a morte é um domínio no qual a memória é particularmente valorizada. Vejamos a seguinte colocação de Jeanne Marie Gagnebin:

[...] as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro.” (GAGNEBIN, 2009, p. 47)

Aquele que testemunha da vítima e do sobrevivente lida com o indizível maior, que é a morte. O túmulo é onde os mortos finalmente podem descansar, é-lhes por direito e dignidade; logo, um dever moral dos vivos. A inquietude dos mortos só existe na alma dos vivos, fruto da transmissão do legado existencial. Que os mortos descansem é necessário aos vivos mais que aos mortos. Isso quer dizer que o passado (morto e, por isso mesmo, vivo e atuante), longe de ser o ídolo no altar ou o obstáculo que confina, deve servir ao presente, que é vivo por essência. O túmulo é para quem o visitará, não para quem o habita.

Assim, como que se autodescobrindo ser um grande epitáfio, *Maus* termina com o desenho da lápide que marca o túmulo conjunto de Vladek e Anja, com suas respectivas datas de nascimento e morte. Logo abaixo há a assinatura de Art Spiegelman. Poderia ser considerado apenas comum que um artista assine sua obra de próprio punho mesmo que seu nome já esteja na capa, mas esta assinatura é acompanhada de “1978-1991”, que são os anos desde o começo ao fim da produção de *Maus*. Há nisso uma sugestão de reunião de família na qual o filho visita o túmulo de seus pais e dá-lhes por oferenda aqueles 13 anos de sua vida no qual criou um monumento à sua memória. Também há nessa marcação temporal a sugestão de um processo que se encerra, da representação de um fim concreto – uma superação; mas vimos que o processo nunca encerrou completamente para Spiegelman.

O primeiro volume de *Maus* foi dedicado a Anja. Era ela que Art buscava a todo tempo no livro, embora tardiamente. Também a Richieu, que morreu no gueto sem ser sepultado, ele ofereceu um túmulo em forma de dedicatória, no segundo volume de *Maus*: “Para Richieu”. Sob estas palavras está a fotografia do garoto e abaixo dela o restante da dedicatória: “e Nadja e Dashiell”, filhos de Art e Françoise. Nesse segundo volume Richieu, cuja morte foi relatada no primeiro, não é mais personagem, é uma assombração da memória. Vimos anteriormente como Art fala do “irmão fantasma” cuja presença estava congelada numa fotografia antiga e muda no quarto dos pais. Art diz a Françoise: “[meus pais] não precisavam de foto minha no quarto... eu estava **vivo!**...”

(SPIEGELMAN, 2005, p. 175). A fotografia é um índice e como tal tem a duplicidade de evocar simultaneamente presença e ausência. Assmann diz que “a fotografia, no entanto, funciona não apenas como analogia da recordação, ela também se torna o *medium* mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como estampa [*Abruck*] remanescente de um momento passado.” (ASSMANN, p. 238). Roland Barthes diz que a fotografia representa o referente e o confirma:

[...] o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico” não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia⁵³ (BARTHES, 1984, p. 115).

A comparação que Art fez entre o irmão e si próprio pode ser feita com a dedicatória do segundo volume: uma vez que Nadja e Dashiell estavam vivos e próximos, apenas Richieu precisava da fotografia solitária para confirmar sua existência passada.

Há mais duas fotografias em *Maus*. Uma delas é a foto de Vladek no último capítulo. Na realidade interna da história Vladek e Art estão juntos conversando sobre fotografias, mas na realidade externa do autor seu pai estava morto há alguns anos quando produziu esse trecho final. A fotografia de Vladek surge para atestar a existência do homem-rato que protagonizou toda a trajetória do livro, alguém que já morreu e que não pode mais ser visto senão dessa maneira. A fisionomia do protagonista, até então dependente da imaginação do leitor, é por fim concretizada visualmente. O leitor primeiro conheceu a história para então conhecer o olhar daquele que a protagonizou.

A outra fotografia está na abertura de *Prisioneiro no Planeta Inferno* (figura 3) e mostra Anja e o garoto Art, que sorri. A foto tem a mesma função de confirmar a realidade da HQ, que é subtitulada *A história de um caso*. Está na abertura para garantir que todos os afetos concentrem-se nela e na aparente contradição que ela encerra: uma mãe em roupa de banho e seu filho de dez anos num momento de normalidade e felicidade que em nada sugere a tragédia e maldição por vir. Ao terminar as quatro páginas o leitor pode retornar ao começo e vislumbrar novamente aquela eternidade instantânea que não parece se abalar com o enredo pelo qual a história o conduziu. A

⁵³ À época de *Câmara Clara*, de Roland Barthes, que é a mesma de *Maus*, a tecnologia não havia ainda transformado a realidade da fotografia em virtualidade em potencial.

foto mostra Anja que já morreu, mas também retrata um Art feliz que não mais existe no momento em que *Prisioneiro* foi escrita. O simples fato dessa HQ curta estar no meio de *Maus* já permite sua releitura sob um contexto muito mais amplo. São quatro Art diferentes envolvidos no livro: o menino da foto, o filho que acusa a mãe suicida, o quadrinista que fala com o pai sobre essa história e o autor que lembra tudo isto e escreve *Maus*.

Assim, apenas os quatro Spiegelman – Anja, Vladek, Richieu e Art – surgem no testemunho visual das fotografias ao longo do livro e recebem seu túmulo familiar.

3.3.5 Pela vida e pelo presente

Walter Benjamin fala assim de uma pintura:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu (BENJAMIN, 2012, p 245-6).

O anjo da história não se detém no passado, mas é levado em voo. O passado não deve manter-se por si só, pois é apenas na relação com o presente que o passado se faz. Como diz Benjamin, o passado só se transforma em história postumamente (BENJAMIN, p. 252), ou seja: o passado não se constitui como tal instantaneamente, mas pela mediação dos rastros e da lembrança. A atuação da memória, da qual o testemunho é uma manifestação, é uma questão tão natural e interna que sua importância ontológica pode passar despercebida. Para Seligmann-Silva, “o testemunho revela a linguagem e a lei como construtos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o “real” e o simbólico, entre o “passado” e o “presente””. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5). Isso implica em responsabilidades humanas. Todorov aponta que:

Mas não basta concluir que é indispensável dizer o passado, recobrar a memória. Não se pode ficar nessa exigência, embora imperativa, por razões

que dizem respeito à própria natureza da memória. Esta, com efeito, não pode evidentemente ser um restabelecimento integral do passado – isso é, ao mesmo tempo, impossível e indesejável [...] [As testemunhas] não pretendem apenas restabelecer o passado, mas também dele se servir de uma certa maneira, no presente. (TODOROV, 1995, p. 282)

Anja Spiegelman deixou os diários para que Art um dia fizesse *alguma coisa* deles (SPIEGELMAN, 2011, p. 39); alguma coisa indefinida até para o filho, provavelmente o que ele pudesse aproveitar melhor (será que *Maus* conseguiu cumprir esse fim?). A memória do passado deve servir ao invés de ser servida. Nietzsche propõe que, uma vez animais históricos por natureza, assim sejamos, mas “contanto que aprendamos precisamente isso, a cultivar história em função dos fins da *vida!*” (NIETZSCHE, 1983, p. 60).

Assmann, Gagnebin e Todorov concordam que memória e história não formam uma esfera de imóvel sacralidade. Para Nietzsche até mesmo o conhecimento do passado em nome da justiça histórica não é motivação o bastante:

A justiça histórica, mesmo quando é exercida efetivamente e em intenção pura, é uma virtude pavorosa porque sempre solapa o que é vivo e o faz cair: seu julgamento é sempre uma condenação à morte. Quando por trás do impulso histórico não atua nenhum impulso construtivo, quando não se está destruindo e limpando terreno para que um futuro já vivo na esperança construa sua casa sobre o chão desimpedido, quando a justiça reina sozinha, então o instinto criador é despojado de sua força e de seu ânimo (NIETZSCHE, 1983, p. 65).

Nietzsche apontou um perigo. Quando a verdade é reduzida à justiça histórica, como se tal compensação redentora pudesse efetivamente acontecer, o presente permanece fixado nas ruínas do passado e o trauma continua sendo a inscrição do corpo, pois sem a evidência da violência a vítima nada pode reivindicar. Para exigir justiça a vítima tem que continuar a viver como vítima. Gagnebin ratifica:

Quando há um enclausuramento fatal no ciclo vicioso da culpabilidade, da acusação a propósito do passado, não é mais possível nenhuma abertura em direção ao presente: o culpado continua preso na justificação, ou na denegação, e quer amenizar as culpas passadas; e o acusador, que sempre pode gabar-se de não ser o culpado, contenta-se em parecer honesto, já que denuncia a culpa do outro (GAGNEBIN, 2009, p. 102).

Maus não é uma obra de acusação, justiça e tampouco de redenção. O papel do livro foi tentar compreender e comunicar o pouco que pudesse ser compreendido

(“fantasmas de fantasmas”), sem a pressão de encontrar uma resposta consoladora para a vida, a morte, o sofrimento, o bem e o mal.

Enquanto *Maus I* foi dedicado ao passado, a Anja Spiegelman, *Maus II* foi dedicado também ao “futuro já vivo na esperança”, representado nas crianças Nadja e Dashiel Spiegelman, aqueles que precisam aprender a história de suas famílias, mas que têm o potencial de revitalizar o sobrenome que carregam simplesmente porque podem passá-lo adiante, além das ruínas do passado.

Retomando a bárbara pobreza de experiência citada de Walter Benjamin no início deste segmento *Testemunho*: “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 2012, p. 125). É possível que a essa redução à barbárie siga uma tabula rasa positiva.

Deve ser salientado, por fim, que o papel de “terceiro” não se restringe aos familiares e à sociedade imediatamente próxima à vítima. Tampouco sua função se limita a objetivos terapêuticos no auxílio para que o traumatizado reconstitua sua humanidade. A posição de testemunhar *do e pelo* Outro pode ser assumida em variados níveis, incluindo o ouvinte, o leitor, o historiador e pesquisador – como neste trabalho. O testemunho deve ressoar e afetar a sociedade com o intuito de manter em movimento o infundável processo de, reconhecendo a angústia existencial – do indivíduo e da espécie – restabelecer o espaço simbólico onde habita o sentido humano do mundo. Todorov é otimista: “observando, guardando na memória, transmitindo essa experiência aos outros, já se combate a desumanidade” (TODOROV, 1995, p. 111).

4 EM QUADRINHOS

4.1 A forma desejada

Roland Barthes acredita que um autor, enquanto alguém que *deseja* escrever, fantasia antes de tudo uma forma, não um conteúdo (BARTHES, 2005, p. 105). Isso é particularmente verdadeiro no caso de *Maus*. O ponto de partida de Art Spiegelman não foi a vontade – ou necessidade – de construir uma narrativa da vida de seus pais; este ímpeto veio mais tarde, como processo e como ponto de chegada, enquanto a obra tornava-se ela mesma.

Primeiro havia em Spiegelman o desejo de uma forma: história em quadrinhos. Isso para ele era bastante óbvio, uma vez que era a sua linguagem criativa desde a adolescência. Mas crescia nele o desejo de produzir uma HQ longa com proporções de livro. A forma das HQs era algo que o fascinava e movia seus trabalhos anteriores (SPIEGELMAN, 2011, p. 40), que muitas vezes eram experimentos acerca da estrutura e limites das HQs, como vemos coletados em *Breakdowns*. Spiegelman testava o tempo, o espaço, o estilo, o texto, transgredia as convenções formais e também morais, o que resultava em uma produção profundamente metalinguística: quadrinhos que buscavam explicitar a essência dos próprios quadrinhos.

Ao sentir que precisava de estabilidade em sua vida conturbada, mais ou menos na mesma época, Spiegelman decidiu duas coisas: ter uma esposa e criar uma história em quadrinhos longa. Pelo menos a primeira dessas coisas foi acertada, pois Françoise realmente atuou como uma “influência estabilizadora” (SPIEGELMAN, 2011, p. 91) tanto à vida do autor quanto à narrativa interna de *Maus*: ela é um ponto de referência externo à relação de Art e Vladek e às neuroses de cada um, balanceando diversos momentos da vida de Art e do livro como a “voz da razão”. A HQ longa em forma de livro precisava desse tipo de estabilidade porque não estava determinado até onde o projeto poderia chegar, sua continuidade requeria perseverança e motivação, o que ele provavelmente não teria mantido sem a diligência de Françoise. O que Spiegelman imaginava que levaria poucos anos estendeu-se por mais de uma década.

C. S. Lewis afirmou que existem duas razões para um escritor produzir uma obra: primeiro a razão do Autor, depois a razão do Homem: “se apenas uma destas está presente, então, até onde entendo, o livro não será escrito. Se a primeira está em falta,

ele não pode ser escrito; se a segunda está em falta, ele não deve.” (LEWIS, 1982, p. 45) A razão do Autor é semelhante à “forma fantasiada” sugerida por Barthes (Lewis fala do “anseio por uma Forma”⁵⁴), essa razão é a ideia criativa que dá o primeiro impulso. Já a razão do Homem é o resultado de uma análise crítica na qual o escritor pondera a significância de seu trabalho (para si mesmo ou para outros propósitos). Se lhe for trivial demais, ou penoso demais, o escritor pode não encontrar razão suficiente para motivar-se a construir uma obra segundo a forma ansiada.

O processo inicial para Art Spiegelman foi consoante ao que Lewis propõe: em *MetaMaus* ele explica que “tinha que encontrar algo que na verdade valesse a pena fazer. Eu não tinha vigor para me dedicar a um livro de cem, duzentas, trezentas páginas apenas para servir uma porção de gargalhadas ou melodrama escapista”⁵⁵ (SPIEGELMAN, 2011, p. 42). A razão do Homem ele encontrou em *Ur-Maus*, quando percebeu que tinha assuntos inacabados com o Holocausto de seus pais; ele precisava saber mais. As primeiras entrevistas com Vladek, em 1972, não tinham a intenção de prover material para uma obra futura, elas serviam para o esclarecimento do artista, até que ficou claro para ele, anos depois, que aquela deveria ser a história do fantasiado livro longo em quadrinhos. Em 1977, Spiegelman voltou a entrevistar o pai apesar de já ter várias horas de gravação, por dois motivos: porque assim poderia revisitar a memória e suas nuances, e porque isso proporcionava um ambiente no qual conseguia desenvolver um mínimo de relacionamento familiar com Vladek.

4.1.1 Comics

Havia um suposto problema já na raiz do projeto: era uma história em quadrinhos. A questão desdobrou-se com efeitos surpreendentes, como hoje se sabe, mas na época o projeto parecia um contrassenso até mesmo aos olhos do autor, em constante crise. Como fazer quadrinhos sobre o Holocausto? Poderia? Deveria?

Nos EUA o problema começa no próprio nome: *comics* (cômicas), que vem das tiras de humor publicadas nas seções de entretenimento dos jornais. As tiras também eram chamadas *funnies* (divertidas), mas foi o nome *comics* que ficou fortemente

⁵⁴ “*longing for a Form*”.

⁵⁵ “[...] *had to find something actually worth doing. I didn't have the stamina to devote myself to a one-hundred, two-hundred, three-hundred-page book just to serve up a lot of yuks or escapist melodrama.*”

associado às histórias em quadrinhos até hoje naquele país. Isso resulta em um erro infeliz, pois o nome sugere um gênero, a comédia, embora as HQs sejam uma mídia, uma forma de veicular uma mensagem, resultando em uma confusão entre conteúdo e forma, como indica Scott McCloud (MCCLLOUD, 2005, p. 5). Assim, no imaginário popular as HQs ficaram vinculadas a um único tipo de ideia, o humor, limitando sua imensa versatilidade.

Em outros lugares as HQs receberam nomes mais próximos de seu objeto: No Brasil, são *histórias em quadrinhos*; em Portugal são *banda desenhada*, à semelhança da *bande dessinée* francesa. No Japão são chamadas *mangá*, sendo *ga* = desenho e *man* = mobilidade, fluidez, indisciplina. Mesmo que dizer “histórias em quadrinhos” pareça muito apropriado, ainda é um nome incompleto. Basta ver o livro de Scott McCloud, *Desvendando os Quadrinhos*, que é uma análise teórica dessa mídia e é completamente feito em quadrinhos. Outro exemplo significativo é *Unflattening*, de Nick Sousanis, uma tese de doutorado sobre modos de percepção, desenvolvida em quadrinhos. Logo, histórias em quadrinhos não necessariamente contam uma *história* – novamente, é uma mídia e não um gênero. McCloud mostra que por mais que se tente uma conceituação definitiva, é difícil demarcar uma forma tão complexa e antiga. No fim, ele continua chamando pelo popularmente conhecido *comics* ou por *arte sequencial*, termo bastante aceito no meio por ter sido proposto pelo mestre Will Eisner (2010) – mas ainda um termo pouco específico, já que o cinema, por exemplo, também é uma arte sequencial.

O cinema cria sua sequência no tempo, enquanto as HQs se desenrolam no espaço e criam a ilusão de tempo por uma sequência de imagens. Essa forma é bastante antiga: pode ser vista em painéis egípcios e maias, pinturas gregas, altos-relevos romanos, tapeçarias e afrescos da Europa medieval. McCloud chega à seguinte definição: “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (MCCLLOUD, 2005, p. 9). Como se pode perceber ao longo de todo este trabalho, continuo considerando *quadrinhos* um nome suficiente e apropriado, ao menos para nosso tempo e cultura.

Na Europa e no Japão não houve a correlação estigmatizada entre HQs e puerilidade como foi nos EUA e, em menor escala, no Brasil. Nos EUA as *comics* expandiram dos jornais para revistas baratas, descartáveis, de enredos pobres e mal desenhados que exerciam influência negativa sobre os jovens, segundo foi defendido no infame *The Seduction of the Innocent* (A Sedução dos Inocentes), livro de Fredric

Wertham publicado em 1954 que afirmava que as histórias em quadrinhos cultivavam a imaturidade e delinquência. A ideologia pedagógica de Fredric surtiu efeito considerável e levou editoras à falência enquanto outras se submeteram a um código moral a nível nacional para garantir que suas histórias em quadrinhos não tocassem em assuntos impróprios para crianças – o que negava a mera possibilidade de que a mídia pudesse ser voltada a questões consideradas adultas.

Essa condição precária demandou dos quadrinistas, apreciadores e estudiosos, “uma busca por respeitabilidade”, nas palavras de Sousanis (2015, p. 60). O jovem Art Spiegelman, confiante do valor artístico das histórias em quadrinhos, explorou a estrutura da mídia e procedeu como outros vanguardistas: praticou a subversão. Primeiro Art foi um rebelde agressivo (com erotismo e a provocação de valores morais), depois chegou ao ponto de ser construtivo e empregou meios inesperados para uma comunicação profunda – como *Maus*. Surpreendente também foi o fato de quadrinhos *underground* terem chamado a atenção da grande mídia quando *Maus* foi elogiado por Ken Tucker, um crítico do jornal *The New York Times*, antes mesmo de ter sido publicado em formato de livro:

O sr. Spiegelman e a sra. Mouly tentam apresentar a tira em quadrinhos como uma forma narrativa tão capaz de contar histórias cativantes como o romance ou os filmes, como uma mídia para a discussão de questões políticas e causas sociais, e como uma forma artística experimental e frequentemente abstrata⁵⁶ (TUCKER, 1985).

Certamente não foi a primeira vez que uma história em quadrinhos carregou atributos complexos e de relevância humana e social, mas este foi um dos primeiros grandes reconhecimentos das qualidades das HQs, o que se mostrou um divisor de águas da mídia nos EUA.

O princípio da aceitação das histórias em quadrinhos nesse contexto social foi paradigmático: as HQs foram vistas como um passo intermediário no processo de letramento no qual o indivíduo supostamente evolui da imagem para a palavra, até prescindir daquela. Passo intermediário também na leitura do cânone literário através das adaptações para quadrinhos de obras de renome, que nisso sofrem de existência vicária (FERREIRA, 2012). Nesse pensamento, *comics* são facilitadores pedagógicos e incentivos para fins diversos. Embora tal instrumentalização certamente possa gerar

⁵⁶ “Mr. Spiegelman and Miss Mouly try to present the comic strip as a narrative form as capable of telling enthralling stories as the novel or the movies, as a medium for the discussion of political issues and social causes, and as an experimental, often abstract art form.”

bons frutos, o risco é deixar de ver os quadrinhos como uma mídia própria e sofisticada, um objeto linguístico particular – e estagná-los novamente.

A comparação a uma forma prestigiada como o romance fazia e ainda faz parte da “busca por respeitabilidade”. Foi criado o termo *graphic novel* (romance gráfico) para designar histórias em quadrinhos longas que formam uma obra completa em si mesma. Will Eisner não cunhou o termo, mas certamente foi o responsável por sua popularização ao classificar assim sua HQ *Um contrato com Deus* (1978). Art Spiegelman pensa que o rótulo do romance gráfico é uma renúncia à arte das HQs porque o separa da massificação das demais obras, criando uma hierarquia de valor.

Desde os anos 1990 tem sido cada vez mais comuns histórias em quadrinhos receberem prêmios literários e serem objeto de estudo acadêmico, além de disporem de uma grande variedade de gêneros que permitem que mais pessoas sejam atraídas e as aproveitem.

Em nossos tempos de cultura visual a imagem é valorizada por sua instantaneidade – ela é explícita, absorvível e breve, acompanhando o movimento frenético do século XXI. A reprodução irrefreável de imagens incorre no risco de sua banalização e superficialidade na convicção de que a melhor imagem é a mais imediata. Nas palavras de Marianne Hirsch: “na atual era da mídia nossos estudantes (e nem considere nossas autoridades públicas) perderam seu letramento verbal e se entregaram a uma visualidade estupefante, dominante e incontável que impede o pensamento”⁵⁷ (HIRSCH, 2004, p. 1210). Se, como sugerido, vivemos uma era midiática, a resposta a tais necessidades pode ser também midiática. Hillary Chute cita Hirsch e é consoante: as histórias em quadrinhos são uma mídia importante para sua era e devem ter maior atenção acadêmica (CHUTE, 2008, p. 461). Ao contrário da imagem instantânea e estupefante, as histórias em quadrinhos prolongam as imagens ao concatená-las em um sentido sequencial arbitrário. HQs podem promover competência em leitura verbal e visual e pensamento crítico, além de estimular a apreciação estética – mas não deve ser confundida com um meio para um fim descorrelacionado, como se não fosse mais que um instrumento educacional (CONNORS, 2010).

Veremos em seguida como funciona a leitura de *Maus* enquanto mídia.

⁵⁷ “In the current media age our students (nevermind our public officials) have lost their verbal literacy and have given themselves over to an overwhelming dominant, incontrollable visuality that impairs thought”.

4.1.2 *Co-mix*

A melhor metáfora para abordar as linguagens dos quadrinhos é a visão. Não o simples ato de ver, pois este seria literal e não metafórico. O que interessa é a leitura visual. Ler uma HQ é como a nossa visão estereoscópica: enfoca duas perspectivas diferentes que constroem uma unidade. As duas principais visadas das HQs são as imagens e as palavras, mas esta é uma ideia simplista, como reconhece o cartunista Scott McCloud – inclusive porque existem HQs notáveis e desafiadoras sem qualquer componente verbal. Ele fala que *comics* são um grande ato de equilíbrio entre o visível (gráfico) e o invisível (simbólico) (2005, p. 206). Sousanis (2015, p. 63) expressa uma integração entre o sequencial (tempo) e o simultâneo (espaço), como o processamento conjunto dos dois hemisférios do cérebro. Logo, criar quadrinhos é primeiro uma ação estereográfica: múltiplos modos linguísticos produzindo sentidos que, sozinhos, não alcançariam. Essa interdependência visa uma leitura dinâmica que Sousanis compara a um mosaico, ou um casal em dança harmoniosa, ou uma sinfonia orquestrada (2015, p. 65).

Mesmo que as indefinições persistam, prosseguiremos com a visão estereoscópica da relação entre imagem e texto porque ela é adequada à proposta de leitura de *Maus*. A grande maioria das HQs têm elementos verbais, como *Maus*, cujo texto é-lhe essencial. O próprio Art Spiegelman vê os quadrinhos dessa maneira. Ele chama sua mídia de *co-mix*: uma *mistura cooperativa* (que também serve como um trocadilho para fugir ao sentido de comédia de *comics*). Histórias em quadrinhos não são simplesmente desenhos acrescidos de textos, nem textos ilustrados. Um não está necessariamente derivado do outro, ou submetido em caráter meramente auxiliar. A junção dessas partes deve ser orgânica e interdependente, para que a leitura também o seja. Segundo Sousanis os sentidos são comunicados não apenas pelo que é retratado, mas por toda a estrutura e a relação entre os componentes. Tempo e espaço se fundem em uma intenção anfíbia. As histórias em quadrinhos, longe de reduzirem, têm a capacidade de oferecer um ponto de vista na intersecção de diferentes modos e linguagens, além das fronteiras pré-estabelecidas: “através de sua multiplicidade de abordagens para constituir a experiência, esta forma pode prover uma perspectiva

elevada que ilumina as armadilhas de nossa própria criação”⁵⁸ (SOUSANIS, p. 66) e, assim, almejar novas profundezas de discurso.

Na base da linguagem das HQs estão os próprios quadros e os balões de fala. Convém lembrar que existem HQs sem balões ou mesmo sem qualquer texto verbal, mas nosso objeto de estudo faz pleno uso desses itens, que são também elementos gráficos.

O balão de fala tenta ativar no leitor uma sinestesia entre visão e audição para reproduzir sons e intensidades (figura 21). Uma letra maior indica uma voz mais alta, um destaque em negrito enfatiza a palavra dentro da fala, um balão tremido indica uma voz também tremida (como num gemido, por exemplo), um balão obstruído por outro balão pode indicar uma fala interrompida. A caixa de texto é um espaço de fala sem ligação a um personagem em cena, o que remete a uma narração exterior à cena desenhada, podendo também representar um deslocamento temporal: a caixa de texto pode narrar a ação passada e assim ter um ponto de vista privilegiado sobre ela. Todos esses exemplos são convencionados pelo uso instrumental. Segundo Will Eisner (2010, p. 39), o quadrinista busca provocar no leitor o reconhecimento de formas da experiência em comum, como um código baseado em convenções abertas e dinâmicas, que resulta na linguagem que será lida. As convenções variam por culturas e estilos individuais, que se influenciam mutuamente e mantêm a mídia dos quadrinhos sempre em movimento.



Figura 21 – Balões em sequência, *Maus*, p. 120.

Os quadrinhos são elementos definidores. Funcionam como uma moldura para cada unidade visual, um limite de foco para aquele momento encapsulado. Não possuem

⁵⁸ “Through the multiplicity of approaches for constituting experience, this form can provide na elevated perspective from which to illuminate the traps o four own making”.

formato pré-estabelecido; uma página inteira ou uma dupla de páginas adjacentes podem ser um único quadrinho ou conter vários deles. Diferente do cinema, no qual as imagens em sequência são sobrepostas e substituídas pela imagem seguinte, nas HQs as imagens são justapostas e permanecem lado a lado; o leitor navega livremente entre elas, observando a página como um todo antes de seguir os quadrinhos, comparando, retornando, analisando, contemplando, ou mantendo-se na continuidade.

Cabe ao quadrinista empregar os quadrinhos arquitetonicamente para conduzir o ritmo da narrativa ou transmitir ideias diversas através até mesmo do tamanho, formato, ordenamento, quantidade ou a distância entre os quadrinhos. Por exemplo: uma longa fala pode ser diluída em balões proporcionais ao longo de vários quadrinhos, o que permite demonstrar, através da ilusão de movimento das imagens sequenciadas, o fluxo do tempo ao longo dessa fala. Ou talvez o quadrinista faça isso para valorizar individualmente certos trechos da fala, ou mesmo fazê-la sobrepor-se a imagens específicas que acrescentarão um sentido que é maior que a soma de suas partes.

Há um quadrinho que demonstra excepcionalmente como a leitura é o que supre a lacuna entre a imagem e o texto, que dialogam perfeitamente sem precisar de conexão direta. Veja na figura 22:



Figura 22 – Chaminés dos Crematórios, *Maus*, p. 215

O quadrinho está contido dentro de um quadro maior, que mostra um trem chegando ao portão de Birkenau. O menor mostra apenas o topo de duas chaminés das quais sai uma fumaça escura. O texto narrativo nesse quadrinho menor é Vladek afirmando que “centenas de milhares de húngaros estava chegando no campo no mesma época” (SPIEGELMAN, 2005, p. 215). Ainda que o quadro maior mostre parte de uma

locomotiva chegando, o que representa as “centenas de milhares” são as chaminés expelindo. Desde que era recém-chegado ao campo Vladek já ouvia repetidas vezes: “e daqui só tem uma saída para nós... Por aquelas chaminés [dos crematórios]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 187). As chaminés trabalhando significam a morte de milhares.

No exemplo abaixo (figura 23), Spigelman mostra o momento em que seus pais foram presos. O quadrinho mostra Vladek sendo desmascarado, a tênue liberdade mantida até então termina abruptamente num quadrinho inclinado, instável, diferente da simetria da sequência. As bordas são irregulares e pontiagudas, como vidro quebrado, uma realidade destruída naquele instante. O artifício do quadrinho inclinado foi usado antes para enquadrar a depressão de Anja, como se ela perdesse o chão e o equilíbrio.



Figura 23 – Desmascarados e desestabilizados, *Maus*, p. 157.

Um quadrinho maior que os outros serve para chamar a atenção à sua importância. Pode ser um sinal de que o leitor deve diminuir sua marcha e absorver a intenção, pois ali há muito para ser apreendido, ou talvez uma intensidade crucial. Isso é ainda mais acentuado quando o quadrinho “vaza” a página: é um quadrinho sem bordas, uma realidade imensurável que não será contida por uma moldura e deixa muito de fora, pois é impossível vê-la por completo, provocando o leitor a expandi-la na imaginação. Esse é chamado “quadro sangrado” (*bleeding frame*), como se o conteúdo do quadrinho escorresse para fora da página em hemorragia (MCCLLOUD, p. 103). Em *Maus*, esse é o quadro no qual Vladek e Anja chegam a Auschwitz (figura 24). Neste quadro termina a narração de Vladek em *Maus I*.

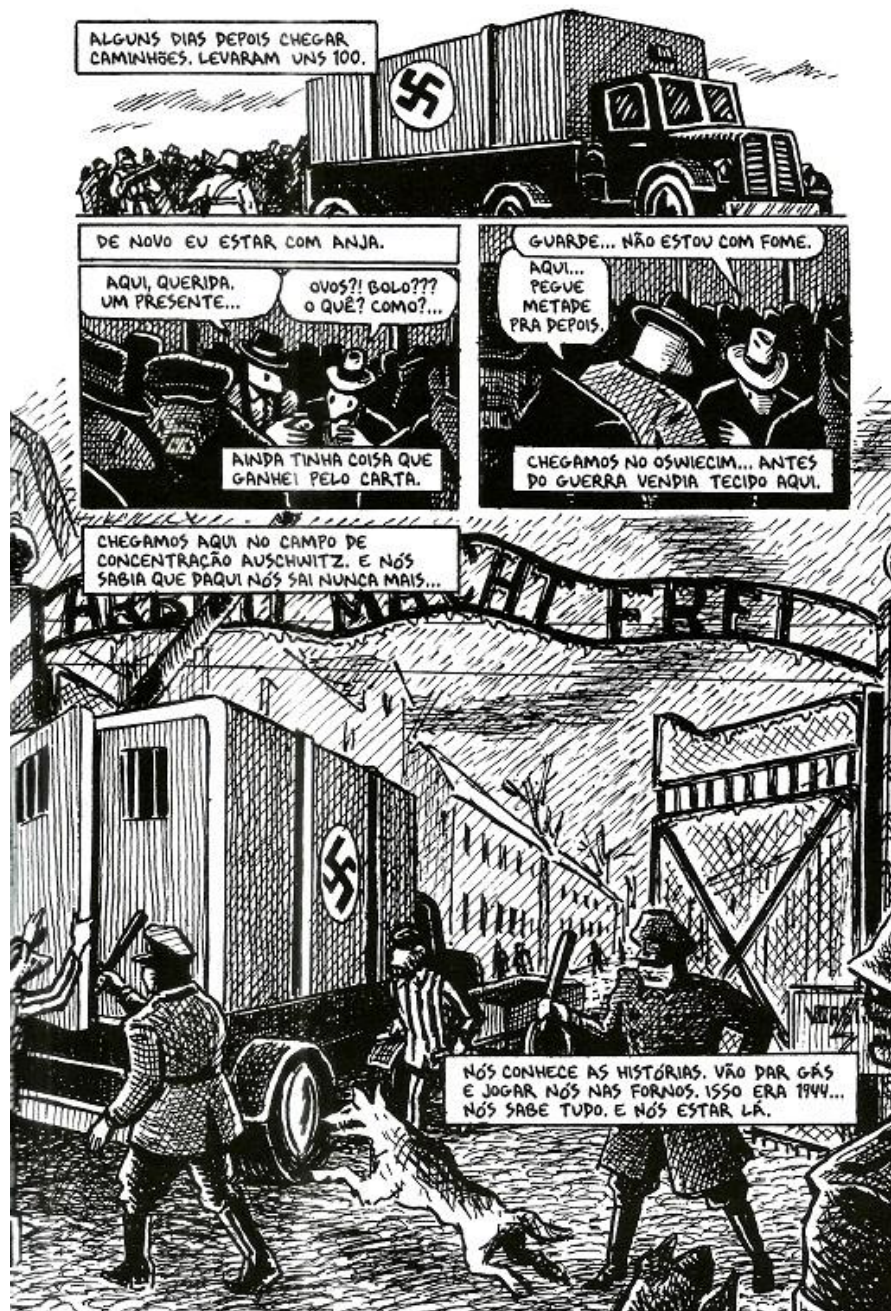


Figura 24 – Quadro “sangrado”: chegada a Auschwitz, *Maus*, p. 159.

Um exemplo ao mesmo tempo complexo e sutil de arquitetura visual é quando o sr. Zylberberg, pai de Anja, conta dos quatro judeus que foram enforcados por negociarem no mercado negro do gueto (figura 25).



Figura – Enforcados como exemplo, *Maus*, p. 85.

Dois quadrinhos são sobrepostos: o menor que mostra o pai contando o que viu e, por baixo dele, um quadrinho maior mostrando a visão da forca com os corpos pendurados (SPIEGELMAN, 2005, p. 85). Um dos executados tem seu tronco encoberto pelo quadrinho menor, logo abaixo do sr. Zylberberg, cujo busto complementa o corpo do morto na imagem. A cabeça dele pende entre os ombros enquanto ele diz à filha e ao genro: “os alemães querem fazer deles um exemplo!”, e a sobreposição de imagens indica que aquele exemplo de morte servirá a ele também.

Um último exemplo da relação intrincada que compõe a linguagem das HQs (SPIEGELMAN, 2005, p. 239): Vladek conta a Art e Françoise sobre quatro mulheres enforcadas por terem colaborado na explosão de um crematório.



Figura 26 – O passado irrompe no presente, *Maus*, p. 239.

Em um quadrinho (figura 26) a narrativa conecta referências temporalmente distantes entre si: no segundo plano, o carro da família passa por um bosque enquanto Vladek narra o enforcamento; no primeiro plano estão as pernas das prisioneiras, como se sua forca fosse naquele mesmo bosque. Vladek conclui: “boas amigas de Anja, de Sosnowiec. Fica muito tempo penduradas. *Suspiro*”. Neste caso, a sobreposição entre o passado da lembrança e o presente da narrativa tem pelo menos três funções: mostrar parcialmente é uma forma de revelar o horror sem apelar para o choque; serve de transição temporal na narrativa, pois este quadrinho termina uma sequência de três páginas no presente para retornar ao passado por várias páginas; e, por fim, o quadrinho indica que, para Vladek, elas estão penduradas ainda naquele momento, três décadas depois.

Há um elemento visual em *Maus* que lhe é muito característico e totalmente adequado à dinâmica de história em quadrinhos, além de ser historicamente complexo: a metáfora animal, que será aprofundada a seguir.

4.2 A metáfora animal

A imposição de aparência animal ao ser humano é um recurso antigo e bastante difundido na literatura em geral. Já na *Odisséia*, Circe, por desprezo, transformou os homens de Ulisses em porcos; em *Sonho de uma Noite de Verão*, Bottom foi enfeitado com uma cabeça de burro (um trocadilho com seu nome); em *Metamorfose*, Gregor Samsa acordou transformado em inseto porque era assim que se sentia.

Antes de *Maus*, a junção entre qualidades humanas e animais já era algo bastante comum nos quadrinhos, principalmente no que em inglês se chama *funny animals* (animais engraçados), cujos principais representantes são os personagens de Walt Disney: os ratos Mickey e Minnie, os patos Donald, Margarida, Huguinho, Zezinho e Luizinho e muitos outros. Na evolução desses personagens foram reforçadas suas características humanas, deixando a parte animal apenas na aparência. Isso permite, por exemplo, algo que de outra forma seria incoerente: Mickey tem seu amigo Pateta, que é um cachorro humanizado, e tem um cachorro comum de estimação, Pluto. Apesar de serem da mesma espécie, essa distinção parece completamente aceitável ao leitor porque Pateta fala, anda de pé, usa roupas e pratica atividades exclusivamente humanas, inclusive interagir com animais de estimação. Nada além de sua aparência indica que

ele possa ser um cachorro. Pernalonga, da Warner Bros., por outro lado, é realmente um coelho. Ele é dotado de inteligência e linguagem humana, mas vive em tocas, rói cenouras e é perseguido na temporada de caça aos coelhos.

Em 1971, quando o cartunista Justin Green chamou Art Spiegelman para integrar uma coletânea chamada *Funny Aimals* (o erro de ortografia é deliberado), a qual subverteria as HQs de *funny animals*, Art primeiro pensou em escrever uma analogia entre o racismo nos EUA e uma caçada envolvendo gatos da Ku Klux Kats e ratos negros. Após perceber que não conhecia o suficiente sobre o tema para produzir uma HQ que satirizasse o racismo sem correr o risco de reforçá-lo, Art trouxe a ideia para sua própria realidade: “o terreno que mais me afetava visceralmente, os nazistas perseguindo judeus em meus pesadelos infantis” (SPIEGELMAN, 2011, p. 114).

Pesquisando para elaborar sua curta história de três páginas, Art viu como a associação de humanos a animais indesejáveis atuou no processo de desumanização que engendrou o genocídio.

4.2.1 Desumanização

Segundo o artista e crítico John Berger (2003, p. 15-6), a comparação associativa entre o humano e sua contraparte animal é natural: “a primeira metáfora foi animal porque a relação essencial entre o homem e o animal foi metafórica”. O processo civilizatório representa a passagem da natureza à cultura, mas o simbolismo animal serve para reforçar a necessária ligação com a origem natural. Segundo o psicólogo C. G. Jung: “aquilo que chamamos de consciência civilizada não tem cessado de afastar-se dos nossos instintos básicos. Mas nem por isso os instintos desapareceram: apenas perderam contato com a consciência, sendo obrigados a afirmar-se de maneira indireta” (JUNG, 2008, p. 104), ou seja, de maneira *simbólica*. Mesmo no inconsciente moderno, o natural ainda é relacionado à essência.

O humano dito primitivo (de cultura tribal, sem escrita) incluía os animais em seus ritos e histórias como parte de sua alma. Ele explicava parte de sua vida ou absorvia as características do animal apropriado - o pássaro que liberta o espírito, ou o leão que fortalece o homem. O humano dito moderno manteve o simbolismo animal em sua heráldica e fábulas porque seu simbolismo também é representativo; os povos “partilham uma identidade psíquica com o animal” (JUNG, 2008, p. 51).

Na mesma medida, a analogia de identidade pode ser fortemente negativa. Ao invés de acrescentar qualidades animais, o zoomorfismo pode também retirar qualidades humanas de seu alvo, conforme a prática nazista demonstrou.

Já em *Minha Luta*, Adolf Hitler instrumentalizou a animalidade para afirmar sua ideologia de hierarquia racial. Para Hitler a evolução civilizatória dá-se pela lei do mais forte, o que legitima o permanente estado de luta pela sobrevivência. A luta e a civilização são, portanto, naturais, assim como a superioridade do vencedor. Assim a humanidade progride, segundo ele: “a cultura básica da humanidade se apoiou menos no animal domesticado do que na utilização de indivíduos inferiores” (HITLER, p. 279). Por esse pensamento, a própria humanidade apresenta verticalidade em seu meio, diversificando-se em raças de variadas categorias, um pensamento que já vigorava na época, tornando as ideias hitleristas mais aceitáveis ao seu tempo. A evolutiva luta pela sobrevivência seria guiada por um “instinto que vigora em toda a Natureza, essa tendência à purificação racial” (HITLER, p. 270) através do “isolamento de todos os seres vivos desta terra dentro das suas espécies” (HITLER, p. 269), relacionando-se apenas entre si (“o rato caseiro com o rato caseiro, o lobo com a loba, etc”). Esse racismo foi o arcabouço teórico para toda a ideologia nazista em sua reivindicação da superioridade ariana e da limpeza racial.

As raças deviam isolar-se, principalmente as superiores: “o papel do mais forte é dominar. Não se deve misturar com o mais fraco, sacrificando assim a grandeza própria. [...] Se o processo fosse outro, cessaria todo progresso na continuação e na elevação da espécie” (HITLER, p. 272). As raças inferiores não poderiam erguer-se em grandes números, ou seriam uma ameaça à raça dominante. Se isso acontece, “impõe-se, por conseguinte, uma correção em favor do melhor” (HITLER, p. 273). Os judeus representavam à ideologia nazista essa raça inferior ameaçadora que deveria ser extirpada.

Foi um documentário nazista que deu a Art a ideia de desenhar seu povo com semblante de ratos. *Der ewige Jude (O judeu eterno, 1940)* foi feito sob encomenda de Josef Goebbels, ministro da Cultura Popular e Propaganda durante o governo de Hitler. O vídeo pretendia mostrar o que considerava ser a verdadeira face dos judeus, aquela das aglomerações dos guetos poloneses, de uma raça que parasita outras raças e povos, inserindo-se em grandes números, negando a cultura do lugar, sugando a economia, insensíveis aos ideais de beleza e arte. Como ratos de esgoto entre pessoas, invadindo casas, roubando e infectando o alimento. As filmagens são de judeus de verdade, mas o

editor deu prioridade a mostrar os de narizes grandes e orelhas compridas, traços fisionômicos de fácil associação a roedores.

“Não há um gato com inclinação favorável a um rato” (p. 272), disse Hitler em seus paralelos de animais. Logo, se Art utilizaria ratos para representar os judeus, os alemães deveriam ser gatos, seus oponentes naturais. Com ironia, o autor incluiu a comparação em um discurso quando foi premiado na Alemanha: “é estranho a um rato receber um prêmio de um grupo de gatos, por contar uma história de como gatos mataram ratos”⁵⁹ (SPIEGELMAN, 2011, p. 158).

O rato é um *vermin*, uma praga, não pode ser empregado domesticamente como o porco; sua única saída é o extermínio. Até o gás usado nas câmaras reforçava a desumanização, pois o Zyklon B era um inseticida e foi usado para exterminar pessoas como se elas fossem os piolhos aos quais as propagandas e discursos os comparavam.

A equiparação não ficou no nível das figuras de linguagem. A ideologia nazista disseminou na população receios sanitários em relação ao contato com judeus, seres perigosamente contagiosos (ver item *Sanitarismo*, em *Genocídio e modernidade*).

4.2.2 Ratos, gatos e porcos

Segundo explicou John Berger (2003, p. 24), a fórmula de transformar o humano em animal é uma “velha tradição na qual uma pessoa é retratada como um animal para revelar mais claramente um aspecto de seu caráter. O recurso era como botar uma máscara, mas sua função era desmascarar”. As máscaras de animais em *Maus* evidenciam a identidade étnica de cada indivíduo ao destacar quem era judeu, alemão ou polonês. Enquanto hoje o contexto de segregação racial está em favorável declínio (porém longe de solucionado), à época de Vladek era um dado social concreto: mesmo os judeus poloneses eram diferentes dos demais poloneses, que também eram diferentes dos alemães; semitas, eslavos e germânicos, povos separados na origem. Essa distância entre vizinhos é representada atribuindo a eles a aparência de diferentes animais, respectivamente ratos, gatos e porcos.

Spiegelman teve pouca reação negativa da parte dos judeus em relação à metáfora dos ratos. A ideia de gato e rato era simples, já estabelecida em histórias em

⁵⁹ “It’s a strange thing for a mouse to receive an award from a gathering of cats, for telling a story of how cats killed mice”.

quadrinhos como as de Tom e Jerry e Mickey Mouse e seu arqui-inimigo João Bafo-de-Onça. Em *Maus*, no entanto, Spiegelman precisou de adaptações ideológicas. A desproporção entre os tamanhos dos animais tinha que ser superada. Na Ur-Maus, os ratos são menores que os gatos porque a história se passa em universo próprio. Judeus e alemães são abordados implicitamente pelos nomes *die Mausem* e *die Katzen*, o campo de concentração se chama Mauschwitz e o nome do filho-rato que ouve a história do pai sobrevivente é Mickey.

Ao preparar-se para escrever o livro que se tornaria *Maus*, Spiegelman pensou que precisaria mudar isso e firmar todo o enredo no universo real, evitando o risco de assemelhar-se a uma fábula. Todos os animais metafóricos de *Maus* tem a proporção correspondente apenas à variação humana de alturas, o que colabora para manter a consistência numa história que busca ser inteiramente fiel à realidade lembrada. Além disso, Spiegelman não queria que os ratos passassem a ideia de fracos e indefesos (algo que, dependendo da leitura, os tornaria ou patéticos ou simpáticos). O que importaria entre os gatos e ratos do livro não seria a relação de força, mas a hostilidade sustentada por motivo de diferenças raciais.

Circe transformou os homens em porcos porque os desprezava. O porco, “Por sua voracidade e por viver fuçando na imundície, é também um conhecido símbolo da baixaza, do embrutecimento, [...] da ignorância” (LEXIKON, 2009, p. 163). Assim, não é de espantar que poloneses tenham visto uma grave ofensa na caracterização suína de seus compatriotas presentes em *Maus*. Spiegelman explicou em *MetaMaus* que sua intenção era, primeiro, atribuir aos poloneses um animal externo à relação gato e rato. O porco encaixou por vários motivos sustentados por uma dose de ambiguidade. Havia precedente suíno famoso e simpático em cartoon, Gaguinho, da Warner Bros. O porco é um animal vítima, muito comum na culinária alemã; assim como o porco serve de alimento, os poloneses derrotados tiveram que trabalhar para os alemães e milhões deles morreram em decorrência da guerra. Um representante do consulado polonês explicou a Spiegelman que chamar de porco é um insulto na Polônia e que Hitler referiu-se assim aos poloneses (*Schwein*) (SPIEGELMAN, 2011, p. 125). Além disso, a relação entre os poloneses e os judeus poloneses é historicamente conturbada, envolvendo *pogrom* até mesmo após a guerra haver terminado. Por fim, judeus não comem porcos, o que reforça a distância entre os povos representados em *Maus*.

Art Spiegelman diz que há um trecho importante em *Maus* para ressaltar a ambiguidade da representação dos poloneses. Numa mesma página (SPIEGELMAN,

2005, p. 138) ele contou como seus pais, após fugirem de um gueto esvaziado, buscaram abrigo entre conhecidos poloneses e tiveram duas experiências distintas. Bateram à porta de sua ex-governanta, que os rejeitou vigorosamente, apesar de páginas atrás, antes do início da guerra, ter dito que eles eram como uma família para ela. A próxima tentativa de refúgio é diferente: o casal é prontamente acolhido pelo zelador polonês do prédio em que moravam. É vital que as duas cenas ocupem uma mesma página para trabalharem em equilíbrio e se complementarem em significados, mostrando dois lados opostos da relação entre poloneses e judeus poloneses.

Há exemplos positivos de poloneses essenciais à história, especialmente o de três mulheres que, apesar do medo e hesitação, ajudaram Vladek e Anja e a família do primo Miloch Spiegelman: Kawka, Motonowa e Meinka. Se descobertas, seriam deportadas junto com aqueles a quem escondiam e protegiam. Sem elas, talvez nenhum deles tivesse sobrevivido ao genocídio.

Peter Obst (cuja crítica a *Maus* vimos no segmento *Diálogo*) considerou que essas representações positivas não foram o bastante, pois muitos outros poloneses são retratados negativamente no livro como se Art negligenciasse a importância dos poloneses para a sobrevivência de seus compatriotas judeus. Em Auschwitz, Vladek encontrou um agressivo *kapo* polonês e Anja passou por uma ainda pior, entre outros que trabalhavam em Auschwitz sem qualquer empatia por seus colegas prisioneiros. O pior exemplo deve ser o do pós-guerra: Vladek soube que os bens dos judeus de Sosnowiec passaram aos poloneses e aqueles que tentavam reivindicá-los podiam acabar mortos, como aconteceu ao dono de uma padaria (SPIEGELMAN, 2005, p. 292).

O livro levou anos para ser publicado na Polônia e houve protesto em frente à editora quando finalmente aconteceu. Ele teve um pouco de dificuldade até mesmo para conseguir um visto de entrada na Polônia, sendo entrevistado por um embaixador. Para Art Spiegelman essa reação é motivada mais pelo tabu do trauma nacional do que pela ofensa propriamente dita: “a reação à questão do porco é desproporcional à ofensa. Afinal, os judeus se acomodaram à ideia de serem retratados como roedores de um tipo ou de outro. Parece haver algo profundamente problemático a respeito da habilidade polonesa de absorver seu passado” (SPIEGELMAN, 2011, p. 124).

4.2.3 Quebrando a metáfora

Em *Maus* a aparência animal é apenas uma metáfora visual externa à realidade da história – ou seja, apenas o autor e o leitor têm ciência de que a aparência das pessoas está associada a bichos. Semelhante à forma como o cachorro-homem Pateta e o cachorro-animal Pluto convivem no mesmo universo de Disney, em *Maus* os animais comuns convivem com os humanos animalizados. A metáfora visual não é absoluta. O autor reconhece dentro da própria narrativa que esses momentos rompem a estrutura interna de sua metáfora. Em certo momento o livro conta de uma ida de Art ao psicanalista Pavel, o qual é descrito como um homem que “vive cercado por cães e gatos sem dono”, ao que o autor-narrador acrescenta: “Mencionar este fato acaba com a minha metáfora?” (SPIEGELMAN, 2005, p. 203). No consultório de Pavel havia a fotografia emoldurada de um gato; Art Spiegelman não resiste à tentação de incluí-la num quadrinho para brincar com a ambiguidade imagética: uma seta descritiva contém o dizer: “foto de gato de estimação. Sério!”, pois se esperaria que a foto fosse de um humano (portanto, um alemão), o que abre espaço para que o autor confirme que se trata de um gato de verdade.

Richard De Angelis, que trabalhou com proteção aos animais e histórias em quadrinhos, aponta que “não há ratos em *Maus*”⁶⁰ (DE ANGELIS, 2005, p. 230); a metáfora animal é feita para que o leitor a atravesse e veja as faces humanas por trás das máscaras. “Como necessária consequência, os ratos e gatos se perdem na tradução”⁶¹, apresentados “virtualmente invisíveis”⁶². Ele usa o conceito de referente ausente (*absent referent*) para indicar isso: quer dizer um referente que está presente apenas por inferência, pois sua insignificância o exclui do contexto ao qual ele dá suporte. No caso de *Maus*, isso acontece porque a aparência animal está lá para dizer algo sobre humanos, não sobre os bichos. Nem mesmo o valor associado a cada animal é originário nele mesmo, mas na relação simbólica humana com o animal em questão. Spiegelman se refere aos ratos judeus como “pragas” (*vermin*), que é a ideia motivadora das comparações nazistas, mas De Angelis diz que o termo não serve para classificação científica uma vez que se baseia na subjetividade de que “praga” se define por um animal inútil ao ser humano e competitivo na busca por recursos, o que é usado como

⁶⁰ “*There are no mice in Maus*”.

⁶¹ “*As a necessary consequence, the mice and cats are lost in the translation*”.

⁶² “*virtually invisible*”.

justificativa para seu – como insetos e ratos. “é claro, judeus não são pragas. Mas nem camundongos ou ratos o são”⁶³, defende (DE ANGELIS, p. 2005, 231).

Uma passagem do livro em que a invisibilidade dos animais é acentuada é quando o *kapo* polonês (um porco) agradece a Vladek por se dispor a dar aulas de inglês e compartilha seu café da manhã que no quadrinho mostra uma salsicha (tradicionalmente feita de carne de porco!), um canibalismo oculto à plena vista (figura 27). Para De Angelis, pelo bem da metáfora animal esse quadrinho deveria expressar autoconsciência e ironia, mas não o faz.

Em vários momentos a metáfora é quebrada pela referência a animais inumanos. O grande quadro que mostra a chegada dos Spiegelman a Auschwitz mostra que o portão do campo contém soldados alemães (gatos) com cães de guarda. Se a metáfora fosse estrita, essa imagem relacionaria os cães aos estadunidenses, o que não é o caso (SPIEGELMAN, 2005, p. 159). Perto do fim de seu cativeiro, Vladek estava numa caminhada forçada e viu alguém ser baleado e rolar várias vezes no chão até morrer, o que de imediato o fez lembrar-se de quando viu na infância um cachorro reagir exatamente da mesma forma ao levar um tiro (SPIEGELMAN, 2005, p. 242). Vladek fala que os prisioneiros brigavam quando um derramava a sopa de outro. Sua narração diz “como animal selvagem, eles lutava até sair sangue” (SPIEGELMAN, 2005, p. 251) e o quadro mostra os ratos se atacando, mas o leitor não percebe que os ratos já são animais selvagens e que a comparação seria redundante se eles estivessem realmente presentes na metáfora.

Um trecho relevante é o que o autor encarou a ruptura da metáfora pela primeira vez. Vladek e Anja se esconderam em um porão escuro e, ouvindo ruídos, Anja diz que tem medo de ratos (SPIEGELMAN, 2005, p. 149). Vladek a acalmou dizendo que são pequenos camundongos, mas a imagem claramente mostra o casal e um grande e ameaçador rato-animal de cauda longa e pelo eriçado, contrastando com os traços leves dos ratos humanizados. Em inglês há a distinção entre *mouse* (camundongo, de aparência menos ofensiva, *mice* no plural) e *rat* (o rato grande, asqueroso, de associação pejorativa). Enquanto no original de *Maus* os judeus são *mouse* e *mice*, a tradução brasileira só diferencia “rato” e “camundongo” nesse diálogo citado. No restante do livro as referências usam “rato”, pois em língua portuguesa a diferença de valor entre essas palavras é sutil, sendo o comum referir-se a ratos em geral. Art Spiegelman (2011,

⁶³ “of course, Jews are no vermin. But then, neither are mice or rats”.

p. 135) encarou essa cena como um problema para sua metáfora e até considerou mudar o animal que assusta sua mãe para barata ou aranha. Ele confiou que a narrativa não seria comprometida se usasse ratos e camundongos justamente por suas leituras infantis de HQs de Disney: para o leitor o Pato Donald é, na verdade, uma pessoa, suavizando o fato de que ele come peru na ceia de natal (figura 28), o que reforça a análise de De Angelis sobre o “referente ausente”.



Figura 27 – O polonês e a salsicha, *Maus*, p. 192.



Figura 28 – O peru de natal do Pato Donald, *O Melhor da Disney*, vol. 4, p. 59.

A pele não é a única máscara que Art emprega em sua HQ. Seus personagens também usam máscaras concretas, daquelas que cobrem o rosto e são atadas atrás da cabeça por um cordão. Essa máscara é uma solução para o fato de que vários judeus tinham a aparência de simples poloneses, como o próprio Vladek. Assim, para retratar a desenvoltura com que o pai se passava por polonês quando necessário, o desenho é de

um rato envergando uma máscara de porco. Anja, por sua vez, tinha fortes traços físicos que denunciavam sua etnia judia. Art Spiegelman desenhou o casal andando nas ruas com máscaras de porcos, mas a cauda de rato de Anja não pode ser escondida e aparece sob o vestido (cauda de *rat*, não de *mouse*, para reforçar o quanto era evidente, visível na figura 29) (SPIEGELMAN, 2005, p. 138).



Figura 29 – Os traços físicos de Anja, *Maus*, p. 138.

Um crítico chamado Adam Gopnik (SPIEGELMAN, 2011, p. 117) comparou os rostos de ratos a antigos desenhos medievais feitos por judeus nos quais os rostos humanos eram trocados por cabeças de pássaros. Foram desenhados assim porque a religião proibia a representação da divindade, cuja imagem e semelhança foi legada à humanidade. Logo, o rosto humano era sagrado demais para se tornar imagem. Gopnik sugeriu que os rostos de animais em *Maus* serviam para ocultar algo profano demais para se tornar imagem. As máscaras permitiram um distanciamento benéfico entre Art e a história de seu pai, e também entre o leitor e a tragédia narrada.

Algumas dificuldades de adaptação da narrativa de Vladek criaram oportunidades para representações complexas na história em quadrinhos. Um caso em particular é a situação de um prisioneiro idoso em Auschwitz que dizia ser alemão, mas fora registrado no campo como judeu. Spiegelman então desenhou o mesmo quadrinho

duas vezes, lado a lado (figura 30). No primeiro quadro o homem é um rato como os demais judeus. O segundo repete a mesma composição, mas o homem é um gato e a cena é sobreposta por uma cena do presente na qual Art indaga “Ele era **mesmo** alemão?”, ao que Vladek responde: “Sei lá. Tinha prisioneiro alemão... Mas para alemães, a velho era judeu.” (SPIEGELMAN, 2005, p. 210).



Figura 30 – Judeu ou alemão? *Maus*, p. 210.

A arbitrariedade da metáfora é exposta no próprio livro em uma cena metalinguística, num diálogo revelador sobre o processo produtivo de *Maus*. Na cena o artista esboça num caderno personagens femininas de uma sapa, coelha, alce, cadela e rata. Ele diz à esposa, Françoise, que está tentando descobrir qual animal usará para desenhá-la. Ela parece surpresa: “quê? Uma **rata**, lógico”. Art retruca “mas você é **francesa!**” e ela responde: “bom... que tal a coelhinha?”, mas o marido argumenta que “nah, é dócil demais. Estou pensando nos franceses em geral. Todos aqueles séculos de anti-semitismo. Pense no caso Dreyfus! Nos colaboradores nazistas! Nos...” Françoise o interrompe para se posicionar individualmente: “ok! Mas... se você é rato, eu também

devia ser. Afinal, eu me **converti!**” (SPIEGELMAN, 2005, p. 171). Durante toda a cena Françoise já é representada como rata, o que deixa explícita a escolha final do autor.

A cena continua com uma piada em uma tira de cinco quadrinhos, na qual Art brinca sobre uma solução narrativa: “já sei!... Quadrinho 1: meu pai pedalando na ergométrica.../ Chego e digo que casei com uma sapa.../ Quadrinho 2: ele cai desmaiado, em choque./ Aí a gente fala com um rato rabino. Ele diz palavras mágicas e **ZAP!**.../ No fim da página, a sapa se transformou numa linda **rata!**” (SPIEGELMAN, 2005, p. 172). Logicamente a ideia não é usada em *Maus*, exceto nessa maneira indireta, mas serve para demonstrar o caráter arbitrário das escolhas da metáfora. Françoise converteu-se ao judaísmo apenas para agradar Vladek, mas mesmo assim ela aparece desde o começo como uma rata casada com um rato.

A editora associada de *MetaMaus*, Hillary Chute, afirmou que “Uma das coisas mais impressionantes sobre a metáfora animal é como ela desmorona”, ao que Art comenta: “eu acho que é tudo um questionamento sobre o que significa ser humano em um mundo desumanizador” (SPIEGELMAN, 2011, p. 133). Esses momentos de suposta contradição interna servem para reforçar que os rostos dos personagens são apenas máscaras. Para o autor, quando o leitor chega à primeira ruptura clara na cena do porão, ele já não percebe que está vendo ratos – ele vê pessoas.

4.3 Representação

Desde a década de 1990, a questão não mais é *se* devemos representar o Holocausto, em literatura, filme e artes visuais, mas *como* fazê-lo. A convicção sobre a essencial irrepresentabilidade do Holocausto, tipicamente fundamentada na famosa e frequentemente mal interpretada frase de Adorno sobre a barbárie da poesia após Auschwitz perdeu muito de sua persuasão para as gerações posteriores que apenas conhecem do Holocausto através de representações: fotos e filmes, documentários, testemunhos, historiografia e ficção⁶⁴ (HUYSSSEN, 2000, p. 65).

A afirmação de Huyssen não deve ser entendida como suavização do problema da representação do extremo. É verdade que os produtos sobre o tema são volumosos – ao ponto de Spiegelman dizer que “Holocausto” tornou-se como que um subgênero na

⁶⁴ “Since the 1990s, the question no longer is whether to represent the Holocaust in literature, film, and the visual arts but how to do so. The conviction about the essential unrepresentability of the Holocaust, typically grounded in Adorno's famous and often misunderstood statement about the barbarism of poetry after Auschwitz, has lost much of its persuasiveness for later generations who only know of the Holocaust through representations: photos and films, documentaries, testimonies, historiography, and fiction”.

linha de produção da indústria cultural, com seus estereótipos morais e sentimentalistas e a cristalização numa distante “lição histórica” (SPIEGELMAN, 2011, p. 42) –, mas os obstáculos para a representação do trauma conforme temos falado não foram desfeitos.

Maus não foi a primeira história em quadrinhos a tratar do Holocausto. Em 1955 o Holocausto foi tema de uma história em quadrinhos chamada *Master Race* (Raça Dominante), desenhada por Bernie Kriegstein, judeu que pensava quadrinhos como arte. Foi publicada pela editora EC, que conduzia várias histórias de suspense e horror. *Master Race* é um *thriller* de aspectos *noir* focado em medo e culpa, o que é refletido graficamente em seus desenhos tensos, funcionando como uma história de horror baseada em um passado recente de loucura e violência. Art Spiegelman louvou esse conto de oito páginas destacando-o como produto de um artista gráfico intelectual raro em sua época (SPIEGELMAN, 2002). *Master Race* (ver Anexo 1) não é uma referência de profundidade sobre o Holocausto, mas detém a importância histórica de tê-lo abordado com seriedade numa época em que o genocídio era ignorado por todas as mídias.

Depois de *Master Race* e *Maus*, um exemplo relevante por sua fama é o personagem chamado Magneto. Ele é um vilão que se opõe aos X-Men, um grupo de super-heróis mutantes criados em 1963 por Stan Lee e Jack Kirby, quadrinistas judeus. O passado de Magneto só foi estabelecido bem mais tarde, em 1981, por outro autor também judeu, Chris Claremont, quando foi mostrado que Magneto é um judeu alemão sobrevivente de Auschwitz, o que condiz com a ideia dos quadrinhos dos X-Men de abordarem problemas sociais de segregação e racismos. O passado de Magneto na Alemanha nazista e no campo de extermínio foi narrado em detalhes em *Magneto: Testamento*, de 2008 (ver Anexo 2). O Holocausto é apenas um pano de fundo do personagem, mas contribui para o entendimento da visão de mundo do vilão e seu caráter vingativo.

Também há quadrinhos sobre o Holocausto com intuítos didáticos, em especial dois volumes produzidos na Holanda pela Anne Frank Huis (Casa de Anne Frank) em parceria com o Friesverzet Museum (Museu da Resistência Frísia), pelo quadrinista Eric Heuvel: *Segredo de família* e *A busca* (ver Anexo 3). A história tem personagens fictícios e mostra um neto ouvindo da avó Helena sobre seu passado na Segunda Guerra Mundial e sobre sua amiga judia Esther, transitando entre a vida pública e privada para expor história coletiva e individual. *Segredo de família* fala do domínio alemão sobre a Holanda, da participação de Helena na Resistência, do pai policial pressionado a

colaborar com os nazistas e do reencontro das amigas após o neto de Helena encontrar Esther. Em *A busca* é a vez de Esther narrar o passado no qual viveu escondida e transmitir o relato de Bob, amigo que sobreviveu aos campos de extermínio. Repete-se o artifício: é o neto adolescente de Esther que descobre onde Bob vive e proporciona o contato entre eles. O didatismo dessas HQs mantém a sobriedade típica dos quadrinhos europeus e abarca com grande amplitude a vida dos holandeses conquistados e judeus marginalizados, proporcionando pontos de vista diversos e incentivando a ponte entre gerações, entre as testemunhas que contam suas histórias e as pessoas próximas que lhes dão ouvidos e se envolvem com esse passado ainda presente. Como o aspecto pedagógico foi central, os livros foram enviados para avaliação de colaboradores em diversas instâncias da área, como representantes de museus e professores da educação infantil à adulta.

Osamu Tezuka, o mais influente dos *mangaká* (artista de mangá), publicou em 1983 uma obra em cinco volumes chamada *Adolf* (ver Anexo 4), um épico da Segunda Guerra Mundial que se passa ao longo de quase 50 anos e mostra o conflito dos pontos de vista entrelaçados de um garoto judeu, seu amigo alemão que ingressa na Juventude Hitlerista e um repórter japonês cujo irmão comunista foi morto pelo regime nazista. Tezuka é famoso pela complexa humanidade de seus personagens, um aspecto que não é diminuído pelos traços cartunescos que emprega em todas as obras.

E houve outros mais, mas estes exemplos bastam para demonstrar a diversidade de abordagens. Hoje, enfim, é fácil averiguar o mérito das HQs em tratar de assuntos complexos e até traumáticos sem trivializá-los ou despi-los de profundidade. Três ou quatro décadas atrás, quando Spiegelman ainda lutava para produzir *Maus*, isso não era uma certeza. A longa duração do projeto o fez deparar-se com a dúvida.

Todo o projeto foi desgastante para Spiegelman, mas houve um ponto que foi de abordagem tão mais difícil que essa barreira entrou para o enredo. O bloqueio era Auschwitz e isso é demonstrado nos dois primeiros capítulos de *Maus II*, que tem o subtítulo *E aqui meus problemas começaram*, uma frase inesperada na narrativa de Vladek porque é enunciada *após* a saída de Auschwitz, como se os terríveis problemas até então fossem anulados diante do pior que ele passou em seguida, levado para Dachau, onde teve febre tifoide e esteve ainda mais próximo da morte. Por outro lado, tal qual o subtítulo do primeiro volume, *Meu pai sangra história*, que partem da primeira pessoa de Art Spiegelman, o segundo também se encaixa às circunstâncias do autor, que entrou em depressão e bloqueio criativo.

No primeiro volume Vladek conta sua história até o ponto em que ele e Anja são levados a Auschwitz, sem mostrar nada mais da vida no *Lager*. Os indícios do futuro bloqueio já surgem no primeiro capítulo de *Maus II*, chamado *Mauschwitz*, que conta sobre as primeiras semanas como prisioneiro e também sobre Art e Françoise passando um fim de semana com Vladek. No caminho o artista desabafa com a esposa (SPIEGELMAN, 2005, p. 174-6). Ela pergunta: “deprimido de novo?”, o que indica que esse estado era recorrente. Ele comenta:

Só estou pensando no meu livro... É **pretensioso** da minha parte. /Quer dizer, não consigo nem entender minha relação com meu pai... Como vou entender **Auschwitz**?... Ou o Holocausto?.../ [...] Sei que é maluquice, mas até que eu gostaria de ter estado em Auschwitz **com** meus pais para poder saber mesmo tudo o que sofreram!... Acho que é algum tipo de **culpa** por não ter passado pelo que eles passaram no campo de concentração./ É muito esquisito tentar entender uma realidade pior do que os meus sonhos mais pavorosos./ E ainda por cima em **quadrinhos**! Acho que estou dando um passo maior do que as pernas. Talvez seja melhor deixar para lá./ Tanta coisa eu nunca vou conseguir entender nem visualizar. É que a realidade é complexa demais para ser contada em quadrinhos... Precisa deixar coisas de fora, simplificar.

No capítulo seguinte, *Auschwitz (o tempo voa)*, a crise se agrava, mas veremos isso mais adiante.

A conclusão é que, diante da incomunicabilidade do trauma, do extremo, ou até da memória comum, qualquer mídia é insuficiente exatamente porque a própria linguagem o é. Sousanis sugere que a linguagem pode tornar-se uma armadilha caso confundamos suas fronteiras com as da própria realidade, pois isso nos cegaria para as possibilidades além de tais fronteiras (SOUSANIS, 2015, p. 52). Independente do prestígio e do reconhecimento da capacidade da forma, seja do romance, poesia, artes plásticas, intervenções, museus, experimentos sociais, pesquisas acadêmicas, o máximo que se pode oferecer e obter são aproximações planejadas, imagens retóricas, leituras mediadas, construções expressivas, sugestões esperançosas, “fantasmas de fantasmas”. Cada forma é uma batalha para modelar o silêncio em algo mais. As histórias em quadrinhos não são diferentes nisso.

A (dura) solução foi abraçar a essência dos quadrinhos e de seu projeto, o que na verdade ele já vinha praticando desde o princípio: simplicidade, sinceridade e metalinguagem. Esses três pontos foram cruciais para que *Maus* fosse possível e que alcançasse resultados importantes para a recepção das histórias em quadrinhos dali em diante.

4.3.1 Simplicidade

Uma decisão importante para o resultado de *Maus* foi a simplicidade. Spiegelman tinha vários motivos para manter os desenhos em traços simples, mesmo após ter testado vários estilos, de pungentes pseudo-xilografias (como já havia feito em *Prisioneiro no Planeta Inferno*) a linhas graciosas que imitavam Beatrix Potter (autora de *Peter Rabbit*). No fim, optou por personagens de linhas minimalistas. Os judeus-ratos que aparecem em todas as páginas têm poucos traços faciais. A cabeça é praticamente um triângulo invertido com elevações ovaladas para orelhas e um par de marcas como olhos. Para variar a emoção os olhos podem virar linhas horizontais, como se estivessem fechados, ou ganham sobrelinhas para demonstrar movimento expressivo. A boca fica abaixo do focinho, o que a torna invisível na maioria dos quadros de *Maus*. Essa boca surge em momentos de dor, quando a personagem ergue a cabeça em gritos angustiados. Spiegelman descreve essa aparência simples como “máscaras de ratos quase anônimas”⁶⁵ (SPIEGELMAN, 2011, p. 19). O que distingue os personagens centrais é o uso de acessórios: Art usa um colete e cigarro, Françoise usa um lenço no pescoço, Vladek e Pavel usam óculos, o que estreita a semelhança de seus papéis para o autor. Anja, o jovem Vladek e a maioria das personagens, por outro lado, não têm traço marcante que os diferencie dos demais ratos. Essa definição de identidade é estabelecida pelas falas, o leitor reconhece quem as enuncia, muitas vezes auxiliado pela narração de Vladek que introduz aqueles presentes na cena.

Para McCloud, os leitores conseguem facilmente enxergar rostos em figuras tão simples porque “nós humanos, somos uma espécie centrada em nós mesmos./ Nós vemos a nós mesmos em tudo” (MCCLLOUD, 2005, p. 32-3). A simplificação das figuras possibilita leituras mais universais; quanto menos a figura revela, mais cabe ao processo imaginativo da leitura e à recepção da mensagem. McCloud chama isso de “amplificação através da simplificação” (MCCLLOUD, 2005, p. 30). Ele mesmo usou esse conceito em seu livro, ao representar-se em traços simples (figura 31).

⁶⁵ “almost anonymous mouse masks.”



Figura – Scott McCloud, *Desvendando os quadrinhos*, p. 36-7
(diagramação editada para esta ilustração).

Dessa maneira, Spiegelman ponderou que se seus desenhos fossem belos ou intrincados, ainda que isso revestisse o artista de autoridade, interferiria na leitura quando o leitor parasse para contemplar imagens isoladas, interrompendo o movimento entre os quadros que caracteriza a narrativa das HQs (SPIEGELMAN, 2011, p. 143).

A simplificação das personagens desenhadas também serviu para que Spiegelman pudesse evitar os obstáculos que uma proposta de representação realista pressupõe: como poderia Spiegelman saber a aparência de cada pessoa no passado de seu pai, se tão poucas fotografias familiares restaram? Como representar a aparência de cada indivíduo judeu, polonês e alemão? A escolha arbitrária das metáforas de animais, uma ideia generalizante, é menos contestável que numerosas representações igualmente arbitrárias de objetivo realista. O leitor entende as máscaras. Dessa forma Spiegelman pôde se concentrar no lugar que as personagens habitam na memória de Vladek, sem se preocupar em formular fisionomias específicas e fictícias (SPIEGELMAN, 2011, p. 149).

Diferentemente, o desenho dos cenários de *Maus* foram estudados com cuidado. Para McCloud, os cenários são o que mais transmite senso de realidade ao leitor (MCLOUD, 2005, p. 42). Numa HQ de não-ficção em ambientação histórica como *Maus*, Spiegelman foi compelido a retratar os cenários com o máximo de acuidade que fosse capaz. Para isso, além da intensa pesquisa histórica, ele engajou-se em pesquisas visuais de fotografias e desenhos para evitar, por exemplo, que em sua imaginação ele

igualasse o Birkenau de Anja ao Auschwitz de Vladek. O casal Art e Françoise viajou à Polônia para melhor conhecer as cidades narradas pelo sobrevivente e a escala e arquitetura dos campos de extermínio. O mais importante para o quadrinista era poder referenciar com precisão os lugares diretamente vivenciados por Vladek. Um exemplo disso é um edifício de crematórios e câmara de gás, as instalações onde acontecia uma parte massiva do extermínio e que são ícones do Holocausto. Vladek trabalhou como funileiro na desmontagem de um desses edifícios, o que levou Art a sentir que devia representar o ambiente em detalhes, resultando numa sequência de descrição técnica, com uma planta do local e desenhos acompanhados por setas indicativas, sem mostrar pessoas ou a ação do aparato, pois Vladek o conheceu do ponto de vista de um operário (SPIEGELMAN, 2005, p. 230-1).

O mesmo motivo da simplicidade dos personagens influenciou na escolha pelo preto e branco. McCloud (MCCLLOUD, 2005, p. 192) diz que “em preto e branco, as ideias por trás da arte são comunicadas de maneira mais direta. O significado transcende a forma”. Para Spiegelman, a aplicação de cores a *Maus* seria puramente decorativa e não contribuiria para a proposta biográfica em si (SPIEGELMAN, 2011, p. 145). Ao contrário dos quadrinhos anteriores em que Spiegelman experimentava com a forma, toda a forma de *Maus* colocou-se a serviço da ideia. O longo percurso de 13 anos de trabalho transcendeu a forma fantasiada. Até mesmo a metáfora animal, como vimos, deixou de ser um aspecto central para permitir que a reflexão da memória tomasse as páginas, o que humaniza o livro.

Aqui retomamos a crise de Spiegelman. Como representar o que não pode ser comunicado? A resposta oferecida por Françoise após o desabafo do marido foi: “querido, é só ser sincero” (SPIEGELMAN, 2005, p. 176). Esse conselho breve é dado num pequeno balão de fala que segue os enormes balões nos quais Art expõe sua crise profunda, o que pode dar a entender que essa conclusão lacônica, sem maior elaboração, é vertida de limitado senso-comum. Todavia, o efeito é o contrário pelo simples fato dessa fala ter sido incluída no livro, justamente no final do diálogo; se fosse um clichê desimportante essa fala não estaria ali, ela resume bem o que foi dito sobre o papel estabilizador de Françoise: enquanto o marido perde-se em seus complexos, ela, enquanto esposa e editora, o lembra de ser objetivo e trabalhar com o que tem.

4.3.2 Sinceridade

Em *MetaMaus*, Spiegelman diz que “seria fraudulento” se ele fosse um autor invisível contando a história de Vladek como se fosse diretamente narrada pelo próprio, (SPIEGELMAN, 2011, p. 208). A experiência era complexa demais para isso, ele não poderia deixar de fora as problemáticas e tensões envolvidas. Por isso *Maus*, mesmo sendo uma biografia de Vladek, é como uma enorme impressão digital de Art Spiegelman.

Ken Tucker, o crítico do *The New York Times* que colocou os holofotes sobre *Maus*, escreveu em sua análise: “enquanto arte [gráfica], diz o sr. Spiegelman, “Maus” é intencionalmente simples: “ver aquelas pequenas páginas de rabiscos – desenhos rápidos e grosseiros – faz parecer que achamos o diário de alguém e publicássemos seus fac-símiles””⁶⁶ (TUCKER, 1985). O diário é uma ferramenta importante para a escrita testemunhal. *Maus* não é um diário, mas certamente compartilha semelhanças:

Tendemos a ver [no diário] um testemunho, ou seja, um *índice*, metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados. Além disto, o diário possui também uma respiração, um ritmo, que expressa a situação anímica e corpórea de seu autor e para ela *aponta*. Os traços materiais inscritos no diário — que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, matéricas, como o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras, etc. — reforçam o *teor testemunhal* do diário. Quando falamos de diário, mais do que nunca sua base matérica — o suporte do diário — se torna importante e elemento essencial da obra. Vemos o diário como *parte* do evento narrado, e não como observação de segunda ordem — por mais equivocada que esta percepção possa ser em alguns casos. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 7)

Ao contrário da maioria das histórias em quadrinhos, que são desenhadas em superfície maior que a que será publicada para que os detalhes diminuídos nesse processo fiquem mais precisos e as limitações e erros sejam camuflados, *Maus* foi desenhado no mesmo tamanho em que mais tarde seria impresso. Esse formato é parte do próprio projeto artístico de *Maus* e o autor fez questão que as edições internacionais o mantivessem. Ele pretendia que o leitor pudesse ver os traços exatamente como foram desenhados, com as imprecisões das linhas e da tinta, como parte do estilo, como uma caligrafia, ou como uma assinatura que percorre toda a obra. Também o letreiramento

⁶⁶ “As art, Mr. Spiegelman says, “Maus” is intentionally simple: “seeing these small pages of doodle drawings - rough, quick drawings - makes it seem like we found somebody's diary and are publishing facsimiles of it”.

foi feito todo à mão. Para Will Eisner, “o letreiramento manual sempre será o modo mais idiossincrático e expressivo de inserir palavras nos balões e nas caixas de texto”, o que humaniza o objeto artístico ao evidenciar ainda mais a figura do artista (EISNER, 2010, p. 26). Embora apenas as edições em inglês tenham a caligrafia de Spiegelman, as traduções se empenharam em reproduzir o caráter manual das letras.

Spiegelman fez questão de que todas as edições fossem o mais semelhantes possíveis ao original, inclusive a capa, o que levou a entraves burocráticos na Alemanha, onde suásticas precisam de justificativa e autorização para ser reproduzidas. Como apontou Ken Tucker antes mesmo dos fascículos de *Maus* serem compilados no primeiro volume, cada edição de *Maus* realmente parece um fac-símile da versão original de um livro feito à mão pelo autor, como a aura de um diário.

Dessa maneira parece que o conselho libertador de Françoise apenas refletiu a essência que conduzia *Maus* desde o princípio: a exposição sincera. Esse objetivo concorda com o Pacto Autobiográfico de Philippe Lejeune que define autobiografia como o estabelecimento de uma mesma identidade do autor, narrador e personagem, eliminando a indecisão ou ambiguidade própria à ficção (LEJEUNE, 2008, p. 16). O texto autobiográfico engendra um pacto, um contrato entre o autor e o leitor de que o enfoque referencial busca a imagem do real, não apenas a verossimilhança. Admitindo que o ideal de realidade puramente objetiva é impossível, resta à autobiografia sustentar-se no pacto: o leitor confia que o autor é leal em sua intenção de identidade e sinceridade. Mesmo que confiança seja confundida com ingenuidade, Lejeune insiste no valor do pacto: “é melhor reconhecer minha culpa: sim, sou ingênuo. Creio ser possível se comprometer a dizer a verdade; creio na transparência da linguagem e na existência de um sujeito pleno que se exprime através dela” (LEJEUNE, 2008, p. 65). Sem outra saída para afirmar sua realidade, a autobiografia parte do compromisso do autor em busca da crença do leitor.

Uma maneira de Spiegelman trabalhar seu compromisso foi na busca pela objetividade de sua própria memória, evitando o sentimentalismo. Uma intenção de objetividade que se define na transparência do discurso. O fato de *Prisioneiro no Planeta Inferno* estar incluído em *Maus* serve como contraponto para essa objetividade. *Prisioneiro* é uma história catártica de palavras sobrecarregadas de emoções e arte expressionista que exhibe a perturbação do momento narrado e do momento da escritura. É um momento isolado dentro da narrativa de *Maus*. A busca por objetividade significava que, diferentemente das circunstâncias em que *Prisioneiro* foi concebida,

Maus precisaria de distanciamento do autor para com seu próprio passado e também do senso comum midiático que naquela época começava a moldar e reduzir o Holocausto à reencenação de um drama ensaiado e pré-estabelecido (como acontece, diz Spiegelman, na minissérie *Holocausto*, da emissora NBC, em 1978, e em *A vida é bela*, filme de Roberto Benigni, de 1997).

Quando Spiegelman ainda buscava uma editora que lançasse *Maus*, uma das que recusaram disse que o livro não continha a ameaça comunicada pela capa: faltava mais dos gatos nazistas (SPIEGELMAN, 2011, p. 77). A questão é que *Maus* não é sobre nazistas, vilões ou sobre a natureza do mal, nem sobre o heroísmo de mártires e sobreviventes, a nobreza do sofrimento, redenção e lições históricas de humanidade recolhidas de um passado desconectado, como prescrevem as narrativas que tornaram o Holocausto algo parecido com um gênero, principalmente após Hollywood, no termo de Spiegelman, haver “colonizado” o genocídio e o modelado para adequar-se a um papel exemplar na cultura de massas (SPIEGELMAN, 2011, p. 127). Gagnebin, seguindo Adorno, analisa que não se deve “transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que o “princípio de estilização artístico” torne Auschwitz representável, isto é, com sentido, assimilável, digerível, enfim, transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso (GAGNEBIN, 2009, p. 79). Essa era uma preocupação de Spiegelman e uma das fontes de sua crise.

Maus não é muitas coisas com as quais poderia ser facilmente confundido (embora isso não invalide a realização dessas outras coisas em seus próprios contextos). O livro não pretende elaborar a culpa pelo horror como *Master Race*, nem pretende ser historicamente abrangente e esclarecedor como *Segredo de Família*. Não é um drama sentimentalista para provocar indignação, pena e lágrimas, conduzir as emoções do leitor e levá-los à afinidade pela catarse; para Spiegelman isso seria instrumentalizar a história e, com isso, trivializá-la. Tampouco ele poderia ser um cínico insensível aos sentimentos envolvidos; teve que constantemente lutar para manter o tom em equilíbrio (SPIEGELMAN, 2011, p. 75). O princípio para o balanceamento é lembrar constantemente que *Maus* é sobre as vozes e lutas de Vladek e Art, de *pessoas*, um tom semelhante ao que Primo Levi explica no prefácio de *É isto um homem?*, seu primeiro livro de testemunho: “ele não foi escrito para fazer novas denúncias; poderá, antes, fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana” (1988, p 7). Para isso Spiegelman tinha que evitar julgamentos: permitir-se representar as

idiossincrasias dos envolvidos, principalmente dele mesmo e de Vladek. Esse tipo de exposição requer ousadia e autoconhecimento.

Em determinado momento do livro o personagem Art confessa à madrasta seu receio de exagerar a caracterização do pai e transformá-lo em uma caricatura: “É uma coisa que me preocupa no livro que estou escrevendo sobre ele.../ De certo modo, ele parece a caricatura racista do judeu avarento” (SPIEGELMAN, 2005, p. 133-4). Mala concorda: “**Rá!** é isso mesmo!”. Art prossegue: “Quer dizer, só queria fazer um retrato fiel dele!.../ Pena que não recolhi a história de **mamãe**. Ela era mais sensível... O livro ficaria mais equilibrado”.

Talvez o trecho mais exemplar dessa intenção de objetividade seja o final do primeiro volume (SPIEGELMAN, 2005, p. 161). Vladek revela a Art que queimou os cadernos das memórias de Anja e o filho explode contra o pai: “**Maldito!** Seu... seu assassino! Como você pôde fazer isso?!”. Vladek fica ofendido, Art pede desculpas e vai embora, encerrando a briga em despedida cordial. E, no quadrinho seguinte, já sozinho, ele repete: “Assassino...”. Está de costas e o leitor apenas pode imaginar sua face enquanto reafirma a acusação. É o último quadrinho do volume I. Nessa parte o leitor precisa saber diferenciar que o personagem Art retratado já não é o mesmo Spiegelman que escreveu aquela cena alguns anos mais tarde. A intenção do autor não é persistir na acusação e aliciar a cumplicidade do leitor, é relatar como ele se sentiu naquele momento complicado. Quem diz “assassino” é o Art do passado, não o autor; este apenas reconhece a força daquele sentimento na antiga relação pai-e-filho e não se atreve a deixá-la de fora.

A resposta de Vladek foi: “Sabe, depois do tragédia que aconteceu com [Anja], eu fica tão **deprimido**. Não sei se eu fica ou vai!”, e então Art pediu desculpas. Nesse ponto o leitor já viu em *Prisioneiro* a perda de controle de Vladek após o suicídio de Anja. Enquanto é fácil compreender a dor de Art, como se ele perdesse sua mãe uma segunda vez nos diários queimados, é igualmente compreensível que Vladek tenha ficado transtornado e buscado a autodefesa do esquecimento através da destruição dos objetos da recordação. A fala de cada um tem uma palavra destacada em negrito: “maldito”, para Art e “deprimido” para Vladek. Ao mesmo tempo em que o ato de Vladek foi tolo e egoísta, chamar um sobrevivente de genocídio de “assassino”, quando seu “crime” foi apenas metafórico, soa uma ofensa insensata e cruel de um filho insensível. Não há uma saída simples, mas Spiegelman faz prevalecer seus sentimentos

naquele último quadrinho, deixando claro mais uma vez que *Maus* na essência é uma história mediada pelo autor.

Como Art diz em *Maus*, acossado por empresários e jornalistas imaginários que aparecem em cena para representar o estado mental do artista, que gagueja: “N-nunca quis resumir o livro a uma mensagem. Não queria CONVENCER ninguém de coisa nenhuma” (SPIEGELMAN, 2005, p. 202). A cena é imaginária, mas ilustra a realidade do sucesso do primeiro volume lançado, como vimos neste capítulo. Spiegelman sentia que a mídia exigia dele certas atitudes comerciais e de público, o que fugia à alma do seu projeto (esse capítulo, *Auschwitz (o tempo voa)*, será comentado e ilustrado adiante).

Maus não pode ser resumido a uma mensagem porque o próprio Spiegelman não podia compreender tudo – isso era um dos motivos da busca – e sabia que o leitor entenderia à sua própria maneira. Por exemplo: uma editora que recusou publicação absurdamente descreveu o livro como uma *sitcom*, uma comédia de situações. Na Alemanha a recepção focou no passado histórico, enquanto na Itália o que suscitou interesse foi a relação familiar, deixando o passado como pano de fundo (SPIEGELMAN, 2011, p. 159). Nesta dissertação, a meu ver, o trauma é o cerne.

4.3.3 Metalinguagem

É recorrente que as histórias em quadrinhos se comportem como uma linguagem que é consciente de si mesma e incorpora essa consciência às suas páginas. A isso damos o nome de metalinguagem – “uma *leitura* relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto” (CHALHUB, 2005, p. 8). Em outras palavras, a metalinguagem é a linguagem que toma a si mesma como referente e, assim, se revela.

Como vimos ao longo deste trabalho, *Maus* se ampara em metalinguagem. São muitas as partes em que o personagem Art fala sobre o livro que está construindo, que é o mesmo livro que o leitor tem em mãos. Também há exemplos de quando a página do livro se revela uma superfície desenhada na qual irrompe outra página desenhada. Isso acontece em *Prisioneiro*, que é uma HQ dentro da HQ, e com a ilustração do caderno de Spiegelman, um desenho dentro do desenho, contendo os dois esboços de *bunkers* que Vladek fez no caderno de Art para que o filho entendesse a ideia (SPIEGELMAN,

2005, p 112, 114) – ao empregar linguagem desenhada, seria uma contradição substituir por palavras explanatórias aquilo que seu pai na verdade *desenhou* para melhor explicar. O caderno de Art também aparece na cena na qual ele pondera sobre qual animal representará os franceses.

Veja a figura 32:



Figura – Fotografias desenhadas sobre a página, *Maus*, p. 274.

Como já dito, *Maus* tem algumas fotografias reais, mas também tem outras que são desenhos de fotografias reais que Vladek mostra e comenta. Esses desenhos de fotografias ficam fora dos quadros, “por cima da página” e desalinhados com o eixo do livro, como se o leitor tivesse acesso direto a essas fotografias soltas. Um dos desenhos (em outra página não reproduzida aqui) chega a reproduzir o rasgo de uma fotografia da qual foi retirada o rosto de uma pessoa indesejada.

O mesmo se passa com diagramas visuais e com fotografias. Spiegelman insere um pequeno mapa para descrever a divisão da Polônia conquistada e outro para jornada dos prisioneiros de Auschwitz à Alemanha (SPIEGELMAN, 2005, p. 62, 244), uma tabela de meses para calcular o tempo que Vladek passou prisioneiro (p. 228), instruções para consertar botas (p. 220), a cotação do escambo dos prisioneiros (p. 224), e um quadrinho redondo como uma lente ampliadora para mostrar em *close* os piolhos que transmitiam tifo em Dachau (p. 251).

A metalinguagem é um ponto que contribui também à sinceridade. Quando a obra apresenta seu próprio processo criativo o autor expõe o fato de que aquela é uma representação linguística construída por uma pessoa. O autor se assume como tal e deixa claro que, mesmo numa obra intencionalmente referencial como *Maus* o que é oferecido ao leitor é inevitavelmente uma mediação da realidade. Levadas em conta as limitações da linguagem, o leitor é convidado a permanecer e ouvir.

Segundo Rocco Versaci, professor de literatura e estudioso de quadrinhos:

Sou intrigado com aquelas obras criativas que de alguma maneira chamam atenção à sua própria fabricação. Argumentei e continuarei a argumentar que histórias em quadrinhos fazem exatamente isto, pois é impossível para uma história em quadrinhos esconder inteiramente ou projetar completo realismo por causa do uso de ilustrações por essa mídia. Isto é, a estética de histórias em quadrinhos projeta irrealidade a certo grau porque cada história em quadrinhos é uma versão desenhada do mundo e, portanto, não “real”⁶⁷ (VERSACI, 2007, p. 12).

E, acrescentando Linda Hutcheon: “a arte de apontar a complexidade e dificuldade em distinguir entre verdade e falsidade, realidade e ilusão, discurso sério e

⁶⁷ “I am intrigued by those creative works that in some way call attention to their own making. I have argued and will continue to argue that comic books do exactly this, for it is impossible for a comic book creator either to hide entirely or to project complete realism because of the mediums use o illustrations. That is, the comic book aesthetic projects unreality to some degree because every comic book is a drawn version of the world and, therefore, not “real”.

não sério, pode bem ser a tarefa mais verdadeira, real e séria”⁶⁸ (HUTCHEON, 1997, p. 308). A metalinguagem pode funcionar como um aspecto da mimese, conceito que para Adorno “instaura uma relação redimida entre “sujeito” e “objeto” na qual conhecer não significa mais dominar, mas muito mais atingir, tocar, e ser atingido e tocado de volta” (GAGNEBIN, 2009, p. 80), destoando da restrita noção de que mimese é a objetiva imitação da natureza – o que hoje sabemos ser inviável.

Por esse motivo, a alegação de puro realismo – em qualquer mídia – pode ser vista com suspeita, pois busca esconder o artifício mediador que é a forma. O visual realista ineficaz pode ser desmascarado e comprometer a leitura. Por esse motivo seria fútil que as HQs ostentassem pretensão de realidade gráfica; ao contrário, se aproveitam da plasticidade para visar novas possibilidades.

O bloqueio criativo mencionado anteriormente levou ao momento mais metalinguístico de *Maus*. Por ter sido um livro de capítulos serializados a obra pôde refletir sobre sua própria recepção e o impacto das circunstâncias durante a produção. *Maus* é sobre um processo. Ao adentrar os portões de Auschwitz através de simples desenhos, Spiegelman retornou aos questionamentos das razões do Homem e viu-se em falta. Poderia narrar o campo de extermínio? Deveria? Convém fazer sucesso e lucro por falar das mortes de milhões, incluindo sua família que não conheceu?

O impasse é mostrado no começo do capítulo *Auschwitz (o tempo voa)*, um trecho à parte de todo o livro porque acrescenta o terceiro tempo da narrativa: já é 1987. Vladek está morto desde 1982. *Maus* pouco passou da metade. O autor está em bloqueio criativo. O capítulo abre com ele sentado à mesa de desenho sobre uma pilha de cadáveres de humanos-ratos (talvez sejam vítimas anônimas, ou talvez sejam as famílias Spiegelman e Zylbelberg). Essa cena (figura 33) é explicitamente uma metáfora para um estado mental, a única em que o autor se permite abstrair para uma realidade interna.

O autor reflete sobre seu sucesso e uma voz o chama para uma entrevista coletiva. Deprimido, sob o peso das perguntas que destoam de sua angústia, Spiegelman diminui até o tamanho de uma criança até que chora pela mãe e os homens de terno somem repentinamente, como num sonho. O pequeno homem com máscara de rato vai até o consultório de seu psicanalista Pavel e fala sobre seu bloqueio, sua percepção do pai, do livro e de si mesmo e, retomando alguma confiança através da lucidez de Pavel, volta ao tamanho adulto e retorna para a mesa de desenho para continuar seu trabalho.

⁶⁸ “the art of pointing to the complexity and the difficulty of telling truth from falsehood, reality from illusion, serious from non-serious discourse may well be the more truthful, real, and serious task”.

No entanto, quando liga o áudio gravado das suas entrevistas com o pai e ouve a dificuldade que era a comunicação entre os dois, sem forças para aquilo, encolhe novamente. O capítulo continua com a voz gravada de Vladek falando sobre Auschwitz e há uma transição para as cenas do passado no campo, que retomam o entrelace temporal e retornam ao momento original da entrevista gravada com Vladek e Art conversando à mesa, exatamente onde o leitor os deixou no capítulo anterior. Ou seja: esse capítulo primeiro “sai do livro” para olhar-se de fora e poder então retornar a ele. É uma sequência narrativa primorosa.



Figura 33 – O tempo voa, *Maus*, p. 201.

A abertura de *Auschwitz (o tempo voa)* é o verdadeiro presente de *Maus*, o presente da escritura, demarcado visualmente pelas letras minúsculas. O mecanismo das letras funciona assim: a maior parte da narração é a voz de Vladek. Isso aparece em caixas de texto, que flutuam sobre o quadro sem estarem graficamente ligadas a um personagem em cena, o que expressa que o quadro e a caixa de texto estão distantes em espaço ou, como neste caso, em tempo. Veja o exemplo da figura abaixo (figura 34): a distância temporal indica que o Vladek que narra está no presente da narrativa, e o Vladek do quadrinho é uma recordação do passado.



Figura 34 – As crianças de Sosnowiec, *Maus*, p. 151.

Embora as caixas de narração sejam enunciadas por Vladek, algumas pertencem a Spiegelman e ele precisou encontrar um indicador que diferenciassse isso. Quase todo o letreiramento é em maiúsculas, mas Spiegelman usou letras minúsculas para sua voz de narrador, o que acontece brevemente no início de alguns capítulos (figura 35). Isso quer dizer que por trás da narração de Vladek há outro narrador, no presente da escritura, que lembra de Vladek.



Figura 35 – Letras minúsculas, *Maus*, p. 28.

Logo, a letra é o marcador visual do tempo de *Auschwitz (o tempo voa)*.

Neste ponto retornamos à proposta de Saul Friedländer mencionada no segmento *Memória Profunda*, de que no decorrer de sua narrativa histórica o historiador revele sua voz e teça comentários que evitem que os fatos enterrem as vozes das vítimas e sufoquem a humanidade histórica. Além da autoconsciência histórica, Friedländer aponta que a segunda maneira de preservar um pouco da história profunda está na sensibilidade artística (FRIEDLÄNDER, 1994, p. 263).

Para Gagnebin (GAGNEBIN, 2009, p. 79), a maneira mais lúcida de representar o Holocausto é pelo reconhecimento do paradoxo da necessidade de transmitir o conhecimento do Holocausto e a impossibilidade de sua apreensão e representação narrativa. Se uma obra encerra o genocídio em si mesmo, como em mais um drama de estereótipos, o resultado é que o Holocausto é cada vez mais integrado à cultura como algo assimilável e, assim, gradativamente suavizado e resolvido aos olhos do público. O papel do Holocausto, contudo, deve ser o contrário: aprofundar continuamente as reflexões sobre história, modernidade, desumanização, memória, esquecimento, testemunho e humanização – e o que mais for suscitado pelas necessidades do presente.

O reconhecimento é uma tomada de consciência de si mesmo que acontece através da interrupção do fluxo do conhecimento e do texto, o que Walter Benjamin chama de “cesura”, um corte, ou incisão (GAGNEBIN, 1999). A cesura surge nos silêncios e rupturas do conhecimento, da memória, da compreensão e da linguagem, e impede que seja estabelecido um ritmo à realidade representada ao ponto de que uma coisa seja confundida com a outra; nela a própria representação vem à tona e salva o passado de ser fixado em paradigma da linearidade histórica. Se inscrita, “a cesura impõe uma advertência imperiosa a esta pretensão de absoluto e de infinito” (GAGNEBIN, 1999, p. 108). O silêncio marca o ponto em que a linguagem cessa, mas também é o ponto do recomeço: “lugar angustiante onde o fôlego está suspenso como se, abandonado pelas palavras, se apagasse na noite do impensado; lugar feliz onde o fôlego renasce como ao retomar-se a respiração para aventurar-se num novo caminho, em direção a novas palavras” (GAGNEBIN, 1999, p. 103).

Benjamin trata da interrupção no teatro épico de Bertolt Brecht, que almejava causar estranhamento para que o público, ao invés de submergir na ação, mantivesse a consciência de observador externo diante das estruturas da representação:

A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como *épico*, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Isso porque essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. [...] O teatro épico, disse ele, não se propõe a desenvolver ação, mas a representar condições (BENJAMIN, 2012, p. 142-3)

Por isso a cesura é imprescindível a *Maus*. Toda a “história de um sobrevivente” é interrompida constantemente para expor as condições e deixar transparecer os silêncios, rupturas e incoerências. Spiegelman-autor interrompe a narrativa de Vladek para mostrar o momento do testemunho e Art-personagem interrompe o testemunho para questioná-lo e recompor fragmentos da memória. Dori Laub considera esta uma das camadas do testemunho: testemunhar do próprio processo de testemunhar, uma tentativa de, com a ajuda do outro/ouvinte/terceiro, ver-se de fora:

Eu observo como o narrador e eu mesmo enquanto ouvinte, alternamos entre nos aproximarmos da experiência e recuarmos dela – com a consciência de que há uma verdade que ambos tentamos alcançar, e essa consciência serve como um farol que ambos tentamos seguir. A experiência traumática normalmente fica submersa e se distorce em sua submersão. O horror da experiência histórica é mantido no testemunho apenas como uma memória obscura sentida como se não mais se assemelhasse a qualquer realidade. O horror, de fato, se impõe não apenas em sua realidade, mas ainda mais em sua flagrante distorção e subversão da realidade. Perceber suas dimensões se torna um processo que demanda recuo. O narrador e eu temos que parar e refletir as memórias enquanto elas são faladas, de forma a reafirmar a veracidade do passado e construir novamente sua ligação e assimilação à vida presente⁶⁹ (LAUB, 1995, p. 62).

As HQs fazem isso de forma legível porque podem usar de uma miríade de recursos visuais para mostrar alternância e descontinuidade sem precisar explicar. Analisemos um trecho do livro uma última vez neste trabalho (figura 36).

Na tentativa de entender a experiência de Vladek no *Lager* e reconstruí-la coerentemente em certa ordem cronológica, Spiegelman questionou o período de tempo de cada trabalho do prisioneiro. A soma não batia, como ele retruca ao pai: “**espere!** São doze meses. Você falou que tinha ficado dez!” (SPIEGELMAN, 2005, p. 228).

⁶⁹ “I observe how the narrator and myself as listener alternate between moving closer and then retreating from the experience - with the sense that there is a truth that we are both trying to reach, and this sense serves as a beacon we both try to follow. The traumatic experience has normally long been submerged and has become distorted in its submersion. The horror of the historical experience is maintained in the testimony only as an elusive memory that feels as if it no longer resembles any reality. The horror is, indeed, compelling not only in its reality but even more so, in its flagrant distortion and subversion of reality. Realizing its dimensions becomes a process that demands retreat. The narrator and I need to halt and reflect on these memories as they are spoken, so as to reassert the veracity of the past and to build anew its linkage to, and assimilation into, present-day life”.

Vladek responde diretamente: “Lá nós não usa relógio”. Isso muda tudo. Se durante a entrevista a exata *marcação do tempo* parecia crucial, Spiegelman depois percebeu que a *percepção do tempo* tinha mais a dizer sobre a vida em Auschwitz. Ele desenha na página, paralela à conversa, um cronograma dos meses descritos, mas ao chegar ao final, onde a soma erra, ele interrompe a narrativa com a chegada de Françoise, cujo balão de fala encobre os dois meses excedentes para falar do almoço (o cotidiano interrompendo o extremo). O assunto do tempo termina em aberto e Spiegelman não opta por uma solução arbitrária, tampouco usa o que seria uma solução mais simples: simplesmente ignorar o assunto. “Lá nós não usa relógio” é o suficiente a dizer sobre o tempo.



Figura 36 – Cronograma, *Maus*, p. 228.

CONCLUSÃO

Todo trabalho deve ter um final, infelizmente arbitrário. Muito fica de fora. Isso é particularmente inquietante quando o pesquisador, ao longo de seus estudos, percebe que o assunto alarga cada vez mais, que o próprio tema se recusa um final; cada horizonte só revela novos horizontes além, inesgotáveis.

A permanência de um tema se torna um tema em si:

[...] se o número de pessoas que acreditam na veracidade de uma fraude tão evidente como os “Protocolos dos sábios do Sião” é bastante elevado para dar a essa fraude o foro do dogma de todo um movimento político, a tarefa do historiador já não consiste em descobrir a fraude, pois o fato de tantos acreditarem nela é mais importante do que a circunstância (historicamente secundária) de se tratar de uma fraude (ARENDR, p. 30)

Arendt escreveu isso em 1951. Esse mesmo argumento guia o romance gráfico *O complô*, de Will Eisner. A princípio parece ser uma história de como os *Protocolos* foram forjados, mas logo passa a ser a história de sua recepção, condenação e persistência, ritmada pela sentença “agora os *Protocolos* serão esquecidos de vez” que é parafraseada por vários personagens ao longo do século XX: um jornalista do *The London Times*, quando o jornal provou a fraude em 1921; jornalistas presentes na decisão judicial na Suíça que julgou o livro “um absurdo ridículo” em 1934; a manutenção da decisão durante o recurso em 1937; o relatório do Senado dos EUA refutando os *Protocolos* em 1964; o próprio Will Eisner, em palestra de 1999 quando relatou a pesquisa do russo Mikhail Lepekhine, que identificou o falsário autor do livro e sua conexão política; o editor de Eisner ao saber da proibição de uma publicação egípcia que associava o conteúdo dos *Protocolos* a Israel e o reconhecimento da fraude por pesquisadores do governo russo em 2002. O que essa narrativa diz é o mesmo que Arendt: não bastou provar a farsa, ainda hoje os *Protocolos dos Sábios de Sião* são publicados, vendidos e aceitos como combustível para ideologia racista.

Até mesmo em meu ambiente de trabalho faz pouco tempo que ouvi um colega em seus vinte e poucos anos dizer, com estas palavras: “não gosto de judeus”. Quando indaguei seus motivos, recitou os chavões sobre o caráter questionável desse povo, refletido em seus indivíduos. Pareceu-me deslocada essa manifestação de racismo contra um grupo que sempre julguei inexpressivo ao brasileiro de gerações recentes –

pois os preconceitos brasileiros costumam ocupar-se de percepção mais clara aos sentidos, como traços físicos e de fala.

Tal como Bauman defendeu, o Holocausto não diz respeito apenas aos judeus. O racismo é uma questão universal que surge na tendência básica humana de buscar se associar em agrupamentos que formam uma identidade coletiva – do lado de fora está o Outro, que não faz parte do “universo de obrigação” (BAUMAN, 1998). O exemplo mais óbvio à nossa história nacional é o trauma da desumanização violenta nas correntes do trabalho forçado que foi vivido por séculos no Brasil; suas dores insistem na psique e na marginalização das gerações posteriores. O apartheid na África do Sul, os resultados da Guerra do Vietnã, a opressão aos curdos iraquianos, a caótica Guerra da Bósnia, o genocídio dos tutsis em Ruanda, a situação atual dos milhões de imigrantes e refugiados sírios; exemplos de violência em massa não cessaram após a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto.

Sob a camuflagem dos números está o indivíduo, que não raro sequer sabe lidar com suas memórias e silencia sua experiência, deixa-a inscrita na alma com letras que não consegue ler. Lawrence Langer afirma que testemunhos são “documentos humanos, ao invés de meramente históricos” (LANGER, 1991, p. xv), o que não nega a importância histórica do testemunho, mas aprofunda a vitalidade desse ato e do que ele tem a dizer. Scott McCloud diz que é parte da condição humana viver em um estado de isolamento profundo – e querer romper esse estado. Para ele, os quadrinhos contribuem para a expressão da singularidade humana: “hoje, eles são uma das poucas formas de comunicação de massa na qual vozes individuais ainda têm chance de ser ouvidas” (MCLOUD, 2005, p. 197).

Versaci (2007) defende que as histórias em quadrinhos são uma forma privilegiada para a expressão pessoal porque concedem ao autor uma paleta muito mais diversificada que outras mídias que se baseiam em uma linguagem específica – como a prosa, por exemplo. A comparação não pretende apontar hierarquia, mas reivindicar legitimidade para o fato de que, para alguns indivíduos, narrativas gráficas como histórias em quadrinhos são a forma ideal para dizer algo. *Maus* não poderia ter sido feita de qualquer outra maneira. Uma HQ autoral como *Maus* é impregnada por seu criador e pela percepção particular que propõe comunicar, uma ideia que pode ser integralmente executada pelo próprio sujeito. Essa é uma ferramenta excelente para obras autobiográficas.

Esse é o caso do romance gráfico *Persépolis*, da iraniana Marjane Satrapi, que conta sua história afetada pela Revolução Iraniana. Também de *O árabe do futuro*, do franco-sírio Riad Sattouf, que lembra seus marcantes conflitos culturais na Líbia sob Gadaffi. Ou *Cicatrizes*, na qual David Small relata sua experiência de passar por tratamento de câncer aos 14 anos sem saber que o tinha, em meio ao opressivo relacionamento com os pais. E *Pílulas azuis*, do suíço Frederik Peeters, que narra seu relacionamento com a mulher que seria sua esposa, contaminada pelo HIV. Há muitas outras.

Como qualquer autobiografia, as histórias em quadrinhos não são capazes de esgotar seu objeto. A memória não é um produto definido e quantificável, é uma das estruturas da própria existência. Para Marianne Hirsch, só o que podemos esperar são perguntas:

Mas o surgimento de nossa cultura da memória gera perguntas fundamentais, mesmo que difíceis, sobre a transmissão de um passado traumático. Como se pode revelar a verdade dos crimes passados quando os culpados apagam pistas e as vítimas querem esquecer? No que constitui a justiça, e ela sempre serve em função da reconciliação e da continuidade social? O que devemos às vítimas? Como transmitir suas histórias – sem nos apropriarmos delas – evitando chamar excessiva atenção sobre nós mesmos, mas, por sua vez, impedindo que substituam nossas próprias histórias? (HIRSCH, 20xx)

Mantendo a trilha, este trabalho deixa questões que provavelmente nunca serão respondidas definitivamente. Como um espelho, as perguntas não solucionam, mas refletem uma percepção.

Como experiência própria, resolvi parar de ler sobre o Holocausto por um tempo, senti que estudá-lo me contaminava aos poucos; não queria mais “ouvir”. Certos trechos de *Maus* ainda me suscitam a mesma angústia, mesmo já o havendo lido mais vezes do que consigo lembrar. Vi-me inclinado a ler Primo Levi à caça de citações que enriquecessem meu trabalho – um insensível distanciamento acadêmico igualmente surdo ao testemunho. Só o li quando me senti pronto a ouvir seus absurdos sem ir embora. Ao final, esta foi a mensagem que busquei e recebi, uma leitura que construí nos dois últimos anos, composta de perguntas que não poderão ser respondidas definitivamente, mas que não devem ser esquecidas jamais.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012;
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011;
- BAR-ON, Dan; et al. **Multigenerational Perspectives on Coping with the Holocaust Experience**: An Attachment Perspective for Understanding the Developmental Sequelae of Trauma across Generations. *International Journal of Behavioral Development*, 1998, 22 (2), 315-338;
- BARKS, Carl. **O melhor da Disney**: As obras completas de Carls Barks, vol. 4. São Paulo: Editora Abril, maio 2004;
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984;
- _____. **A preparação do romance II**: a obra como vontade: notas do curso no Collège de France 1979-1980. São Paulo: Martins fontes, 2005;
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998;
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012;
- _____. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012;
- _____. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012;
- _____. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012;
- BERGER, John. **Sobre o olhar**. Editorial Gustavo Gili, 2003;
- BLOCH, Marc. **Apologia da história**, ou, O ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001;

BROSZAT, Martin; FRIEDLÄNDER, Saul. A controversy about the Historicization of National Socialism. In **New German Critique**, Duke University Press, No. 44, Special Issue on the Historikerstreit (Spring - Summer, 1988), pp. 85-126;

CASTAN, S. E.. **Holocausto judeu ou alemão?** Nos bastidores da mentira do século. Porto Alegre: Editora Revisão, 1987;

CHALHUB, Samira. **Metalinguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2005;

CHUTE, Hillary. **Comics as Literature?** Reading Graphic Narrative. PMLA, vol. 123, n. 2, 2008, pp. 452-465;

_____. "The Shadow of a past Time": History and Graphic Representation in "Maus". **Twentieth Century Literature**, Vol. 52, No. 2 (Summer, 2006), Hofstra University, pp. 199-230;

CONNORS, S. P.. The best of both worlds: Rethinking the literary merit of graphic novels. **ALAN Review**, 37(3), 65-70;

CYTRYNOWICZ, Roney. **Memória da barbárie**: a história do genocídio dos judeus na segunda guerra mundial. São Paulo: Nova Stella: Editora da Universidade de São Paulo, 1990;

DE ANGELIS, Richard. Of Mice and Vermin: Animals as Absent Referent in Art Spiegelman's Maus. **International Journal of Comic Art (IJOCA)**, Vol 7, No 1, 2005, pp; 230-249;

EISNER, Will. **O Complô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006;

_____. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010;

EISENSTEIN, Bernice. **Eu, filha de sobreviventes do Holocausto**. São Paulo: Novo Conceito Editora, 2007;

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Novela gráfica: a emancipação do "gibi". In: **XIII Encontro da ABRALIC**, 2012, Campina Grande. Internacionalização do Regional, 2012, vol.1; Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2012_1434241977.pdf> [Acesso em: 17.12.2015];

FRIEDLÄNDER, Saul. Trauma, Memory, and Transference. In HARTMAN, Geoffrey H. (Org.). **Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory**. Cambridge, USA: Blackwell, 1994, pp. 253-63;

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1999;

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009;

HARVERY, Diane. **Intergenerational transmission of trauma from Holocaust to their children**. 2007. Disponível em: <<http://thetrustingheart.com/wp-content/uploads/2011/03/Transmission-from-Holocaust-Survivors-to-their-Children-Diane-Harvey.pdf>> [Acesso em 12.12.2016];

HEUVEL, Eric. **A Family Secret**. Amsterdam: Anne Frank Huis, 2005;

_____; ROL, Ruud van der; SCHIPPERS, Lies. **A busca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

HILBERG, Raul. **The destruction of the European Jews** (Vol. 1). New York: Holmes & Meier Publishers, 1985;

HIRSCH, Marianne. “**Collateral damage**”. PMLA – Modern Language Association of America, 119, n. 5, outubro 2004, pp. 1209-15;

_____. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. **The Yale Journal of Criticism**, vol. 14, n.1 (2001), pp. 5-37;

_____. **The uses and misuses of memory**. 20xx. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc09-academic-texts/item/680-the-uses-and-misuses-of-memory>> [Acesso em: 09.12.2016];

HITLER, Adolf. **Minha luta**. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Adolf%20Hitler-1.pdf>> Acesso em: [01.06.2014];

HUTCHEON, Linda. Postmodern provocation: History and ‘Graphic’ Literature. **La Torre**: Revista de la Universidad de Puerto Rico 2.4-5 (1997) pp. 299-308;

HUYSSSEN, Andreas. Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. **New German Critique**, No. 81, Dialectic of Enlightenment. (Autumn, 2000), pp. 65-82.

JUNG, Carl G.. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008;

KELLERMAN, Natan P. F.. Transmission of Holocaust Trauma – An Integrative View. AMCHA – National Israeli Center for Psychosocial Support of Survivors of the Holocaust and the Second Generation. In **Psychiatry: Interpersonal and Biological Processes**, 64(3) Fall, pp. 256-267, 2001. Disponível em:

<<https://yadvashem.org/yv/en/education/languages/dutch/pdf/kellermann.pdf>> [Acesso em: 25.03.2016];

KOHLI, Puneet. The Memory and Legacy of Trauma in Art Spiegelman's Maus. Prandium - **The Journal of Historical Studies**, Vol. 1, No. 1 (Spring, 2012). University of Toronto Mississauga. Disponível em:

<<http://jps.library.utoronto.ca/index.php/prandium/editor/submission/16285/>> [Acesso em: 18.10.2016];

LANGER, Lawrence L.. A Fable of the Holocaust. **The New York Times**, New York, 03 nov 1991. [Acesso: 25.03.2016]. Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/spiegelman-maus2.html>> ;

_____. **Holocaust Testimonies: the Ruins of Memory**. Yale University Press, 1991;

LAUB, Dori. Truth and Testimony: The Process and the Struggle. In CARUTH, Cathy. **Trauma: Explorations in Memory**. Londres: The John Hopkins University, p. 61-75, 1995.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003;

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008;

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988;

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Editora Cultrix, 2009;

LEWIS, C. S. **On Stories**, and other essays on literature. Orlando: Harvest, 1982.

LIPSTADT, Deborah. **Denying the Holocaust**. The Growing Assault on Truth and Memory. New York: Plume, 1994;

MANGUEL, Albert. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001;

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005;

OBST, Peter. **A Commentary on Maus by Art Spiegelman**. Disponível em: <<http://www.polishcultureacpc.org/books/Maus.html>> [Acesso em: 01.06.2014];

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983;

PAK, Greg; GIANDOMENICO, Carmine di; HOLLINGSWORTH, Matt. **Magneto**: testamento. Barueri, SP: Panini Comics, 2009;

REIS, José Carlos. **História & teoria**: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003;

RICOEUR, Paul. **História, memória, esquecimento**. 2003. Palestra disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia> [Acesso em: 22.10.2016];

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2006;

_____. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas, **Psicologia Clínica**, vol. 20, n.1, 2008, pp. 65-82, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro;

_____. O Local do Testemunho. In **Tempo e Argumento**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, vol 2, n. 1, p. 3-20, 2010;

SOUSANIS, Nick. **Unflattening**. Cambridge: Harvard University Press, 2015;

SPIEGELMAN, Art. Ballbuster. **The New Yorker**, 22 jul 2002. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2002/07/22/ballbuster>> [Acesso em: 11.11.2016];

_____. **Maus**: A história de um sobrevivente. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987;

_____. **Maus**: A história de um sobrevivente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005;

_____. **MetaMaus**: A look inside a modern classic, Maus. New York: Pantheon Books, 2011;

_____. **Breakdowns**: Retrato do artista quando jovem %@&*!. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

STIVELMAN, Michael; STIVELMAN, Raquel. **A marca dos genocídios**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001;

TEZUKA, Osamu. **Adolf**: vol. 2. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006;

TODOROV, Tzvetan. **Em face do extremo**. Campinas: Papyrus, 1995;

TUCKER, Ken. Cats, Mice and History: the Avant-Garde of the Comic Strip. **The New York Times**. 26 maio 1985. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1985/05/26/books/cats-mice-and-history-the-avant-carde-of-the-comic-strip.html>> [Acesso em: 09.11.2016];

VERSACI, Rocco. **This book contains graphic language**: comics as literature. New York: Continuum, 2007;

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**; Foucault revoluciona a história. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998;

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001;

YOUNG, James E.. The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's *Maus* and the Afterimages of Memory. **Critical Inquiry**, vol. 24, no. 3 (Spring, 1998) p. 666-699;

ZMIJEWSKI, Artur. “**Art must not always speak meekly...**” – *Miklós Erhardt in conversation with Artur Zmijewski*. Disponível em: <<http://www.idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=535>> [Acesso em 02.10.2016]; <<https://www.radioislam.org>>

ANEXOS

Anexo 1 – Página de *Master Race*

THE TRAIN GRINDS TO A STOP. THE DOORS SLIDE OPEN. HE'S COMING TOWARD YOU, CARL! RUN! THIS IS YOUR CHANCE! RUN!...



RUN... AS YOU RAN FROM BELSEN, CARL! RUN... AS YOU RAN ACROSS EUROPE, FLEEING THE LIBERATING ALLIED ARMIES! RUN, NOW, CARL... AS YOU REFUSED TO RUN WHEN THAT MAD WAVE SWEEPED OVER GERMANY... SWEEPING YOU ALONG IN ITS BLOODY WAKE!...



RUN DOWN THE LONG, EMPTY, DESERTED STATION PLATFORM, CARL! RUN FROM THIS PERSONIFICATION OF THE MILLIONS OF YOUR COUNTRYMEN WHO COULDN'T RIDE THE TIDE YOU CHOSE TO RIDE... WHO WERE CAUGHT IN ITS UNDERTOW...



IT'S NO USE, REISSMAN!

PLEASE...

...WHO WERE PERSECUTED AND JAILED AND BURNED IN OVENS AND GASSED AND BURIED ALIVE IN MASS GRAVES...



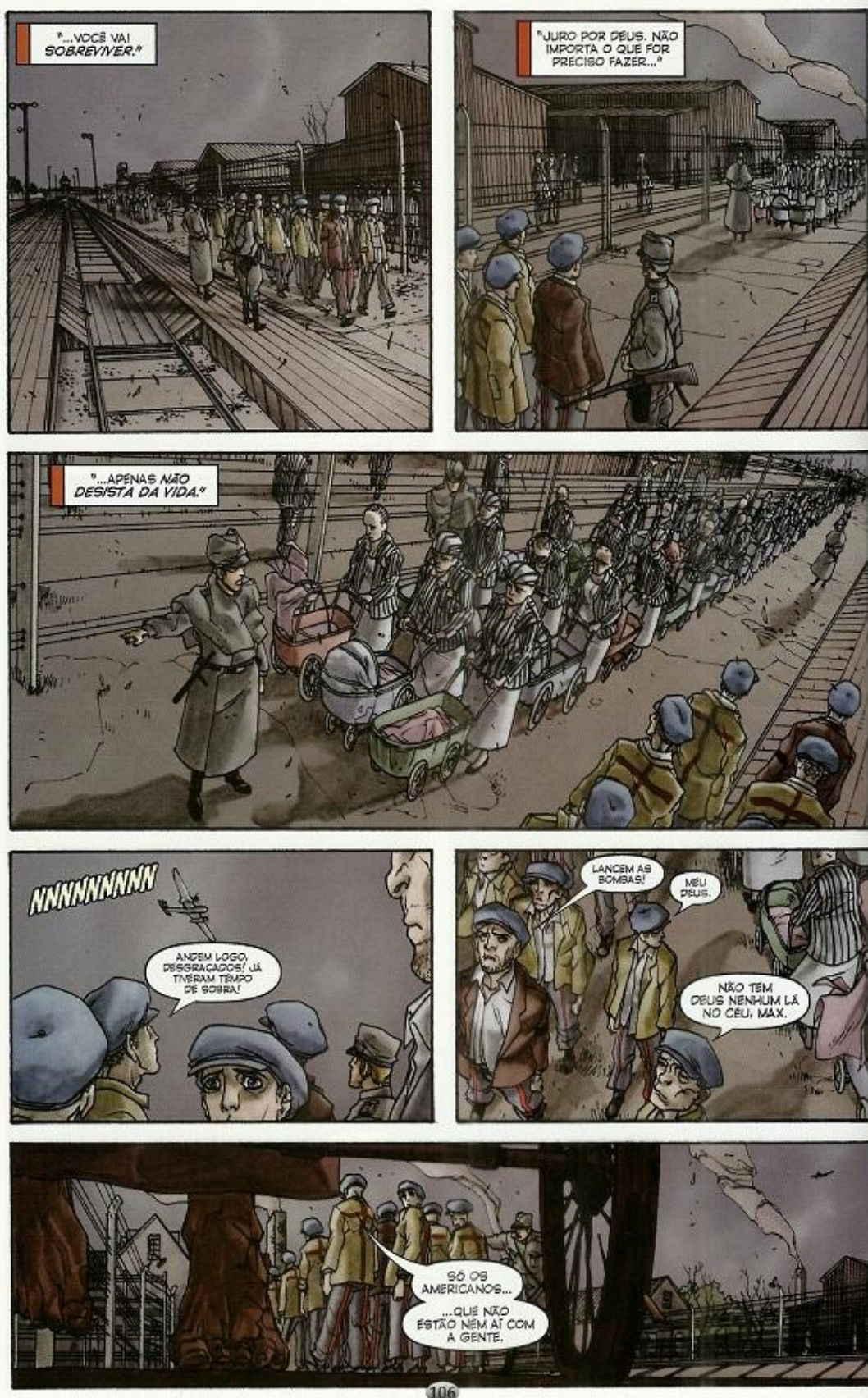
RUN FROM THIS SURVIVOR OF A HUMAN HELL ON EARTH... THIS SURVIVOR OF A GERMAN CONCENTRATION CAMP... BELSEN CONCENTRATION CAMP...



THE CAMP THAT YOU COMMANDED!



Anexo 2 – Magneto: Testamento, p. 106 (PAK; GIANDOMENICO, HOLLINGSWORTH, 2009).



Anexo 3 – Página de *A busca*, (HEUVEL, 2009)

Anexo 4 – *Adolf*, vol. 2, p. 147 (TEZUKA, 2006). A leitura japonesa segue os quadrinhos da direita para a esquerda.

