UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

CAROLINA SIEJA BERTIN

A pósmemória em *Maus*, de Art Spiegelman

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

CAROLINA SIEJA BERTIN

A pósmemória em *Maus*, de Art Spiegelman

Dissertação de doutorado apresentada no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Laura Patrícia Zuntini de Izarra

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B544p

Bertin, Carolina
A pósmemória em Maus, de Art Spiegelman / Carolina Bertin ; orientadora Laura Patricia Izarra. - São Paulo, 2019.
199 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Trauma. 2. Pósmemória. 3. Shoá. 4. Transgeração . I. Izarra, Laura Patricia , orient. II. Título.

fflch UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Carolina Sieja Bertin

Data da defesa: 13/08/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Laura Patricia Zuntini de Izarra

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30/09/2019

(Assinatura do (a) orientador (a)

À minha família,

desde e para sempre, tudo por vocês.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos anos que resultaram nesta tese, entendi que meu trabalho fazia parte de quem eu sou, tornando-se uma extensão da minha vida. Desenvolvê-lo significou me descobrir como pessoa e como indivíduo dentro de uma família mais forte que as cercas que os prenderam em campos de concentração. Porém, acabei me vendo diante de uma ambiguidade ineroxável: quanto mais eu caminhava para a criação de minha própria história, mais eu compreendia que havia algo deles em mim que jamais poderia ser extinto. Suas histórias, suas tristezas e suas conquistas são a base sobre a qual minha identidade repousa com segurança e firmeza. Agora que alcançei meus objetivos, não poderia deixar de agradecê-los: Minha amada família, tudo o que construí foi por vocês e para vocês. Toda rabá. Dziękuję. Obrigada!

Agradeço à professora Laura por ter sido um dos meus maiores exemplos durante todos os anos que vem me acompanhando desde as iniciações científicas. Com ela, compartilhei meu crescimento tanto pessoal quanto profissional, e seus eternos ensinamentos e sua inestimável confiança permitiram que eu florescesse e me tornasse cada vez mais ousada academicamente. Obrigada pela companhia durante a travessia, querida professora.

Pensando ainda em minha trajetória acadêmica, não posso deixar de agradecer as grandes contribuições do grupo de estudos Narrativas literárias e identidades nos espaços diaspóricos de língua inglesa. Meus colegas, suas críticas sempre construtivas permitiram que minhas ideias borbulhassem e ocasionassem neste presente trabalho.

Meus respeitosos agradecimentos pela contribuição da banca de exame de qualificação e pela participação dos membros da banca examinadora de defesa.

A vida tratou de me ensinar na prática que, mais do que uma expressão artística, a literatura traduz nossos sentimentos e emoções de maneira única. Dito isso, aos poucos fui interpretando, à minha maneira, a exclamação de Alberto Caeiro: “Ah! Querem uma luz melhor que a do Sol!”. Em minha trajetória, quando as tensões da vida me puxavam para a obscuridão, deparei-me com pessoas que irradiaram luz em minha direção, tirando-me da minha zona de

conforto, ao mesmo tempo em que me faziam repensar sobre praticamente tudo, desde os caminhos da minha tese até as escolhas de vida. A tais raios de sol que iluminaram meu crescimento intelectual e pessoal minha eterna admiração e agradecimento. Sua companhia foi um descanso para minha loucura.

SUMÁRIO

RESUMO.....01

ABSTRACT.....02

INTRODUÇÃO.....03

- Era uma vez em Auschwitz.....09
- Ficção *versus* realidade.....18

CAPÍTULO I – A HISTÓRIA PÚBLICA.....22

- Memória ou pós-memória? 23
- A história via imagem.....27
- Imaginar o inimaginável: O diário da narrativa com a memória coletiva.....37
- O entrelaçamento da memória e da imagem.....52

CAPÍTULO II – A HISTÓRIA PRIVADA E SUA TRANSMISSÃO.....55

- O passado ressurge.....57
- A simultaneidade de tempos.....60
- A forma e o conteúdo: o irmão-fantasma.....82

CAPÍTULO III – O CAOS DA MEMÓRIA E A ORDEM DA NARRATIVA.....91

- A memória invisível das mulheres em *Maus*.....93
- A abertura do espaço físico.....104
- A transformação entre o coletivo e o privado.....115
- A renovação da memória.....124

CONCLUSÃO.....136

REFERÊNCIAS.....145

ANEXOS.....157

RESUMO

O presente trabalho investiga a maneira segundo a qual a produção cultural das gerações pós-Shoá concilia a sensação de irrealidade do genocídio e as memórias que o circundam. É a partir daí que partimos para a análise de *Maus – a survivor's tale* (publicação completa em 1991), obra de Art Spiegelman que se dedica a arquitetar o discurso de seu pai, Vladek Spiegelman, sobrevivente da Shoá. Além do testemunho e de uma série de referências históricas - fotografias, panfletos, livros e depoimentos de outros sobreviventes, Art mescla as memórias pública e privada e também lança mão de outros mecanismos de representação que quebram a barreira da incompreensibilidade da Shoá, tal como ilustrações que justapõem o passado e presente. A medida em que investigamos outros trabalhos teóricos que abordam a Shoá - inclusive o outro trabalho de Spiegelman, denominado *Metamaus* (2011) - verificamos como as propostas culturais das gerações posteriores ao genocídio oferecem novos olhares e, consequentemente, novas perspectivas ao estudo de tamanha situação traumática. A hipótese do presente trabalho é de que o autor de *Maus* cria uma dinâmica tridimensional na transformação transgeracional da realidade do passado por meio de sua ressignificação simbólica.

Palavras-chave: Shoá. Trauma. Dinâmica tridimensional. Transformação transgeracional.

ABSTRACT

This work investigates the way in which the cultural production of post-Shoah generations reconciles the unreality of the genocide and the memories that surround it. It is from this point that we begin with the analysis of *Maus – a survivor's tale* (final edition in 1991), Art Spiegelman's main work through which he represents his father's life narrative as a war survivor of the Shoah. Armed with his story, as well as with a series of historical references, such as photographs, pamphlets, books and stories from other survivors, Art merges the public and private memories by using other mechanisms of representation that break the barrier of the incomprehensibility of Shoah, such as illustrations that juxtapose past and present. As we investigate other theoretical works that address the Shoah - including Spiegelman's other work called *Metamaus* (2011) - we see how the cultural proposals of post-genocide generations offer new insights and consequently new perspectives for the study of such traumatic situation. Our hypothesis is that the author of *Maus* creates a three-dimensional dynamics in the transgenerational transformation of the reality of the past by means of its symbolic resignification.

Keywords: Shoah. Trauma. Three-dimensional dynamics. Transgenerational transformation.

INTRODUÇÃO

Em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985), a respeito do ato de narrar no período pós-guerra, Walter Benjamin declara: "A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que deriva sua autoridade" (BENJAMIN, 1985, p. 208). O conceito de morte em sua obra provém também do estado de não ser ouvido ou lembrado, principalmente no contexto supracitado: em um mundo onde a violência reina, as experiências perdem o viés narrativo. Diante de tais complexidades, o testemunho aparece como principal canal de transmissão das vivências, tendo a morte como elemento constantemente presente; é ela quem confere autoridade ao narrador-testemunha.

A experiência de narrar os traumas sociais e individuais no século XX passou a ter grande repercussão sobretudo a partir do exemplo paradigmático da representação da catástrofe pelos sobreviventes da Shoá, especialmente com o advento da captura e o julgamento de um dos líderes nazistas Adolf Eichmann, em Israel, em 1961. Tal ato jurídico sofreu inúmeras críticas, as quais apontavam a supervalorização do testemunho como meio de prova, ao invés dos documentos. Em seu livro *O Inconsciente Jurídico: Julgamentos e Traumas no Século XX* (2014), Shoshana Felman argumenta que o Direito e a historiografia tradicional tendem a se pautar nos documentos, já que enquanto a testemunha está sujeita à parcialidade, ao perjúrio, portanto à mentira, ao erro pela falha na rememoração, o documento possibilitaria uma leitura objetiva – um veredito definitivo para a história. Durante o depoimento do autor K-Zetnik, a dificuldade de representação de um evento traumático diante das emoções humanas fica ainda mais evidente:

> **Presiding Judge:** What is your full name?
> **Witness:** Yehiel Dinur.
> **Attorney General:** Mr. Dinur, you live in Tel Aviv, at 78 Rehov Meggido, and you are a writer?
> **Witness Dinur:** Yes.
> **Q.** You were born in Poland?
> **A.** Yes.
> **Q.** And you were the author of the books *Salamandra*, *The House of Dolls*, *The Clock Above the Head* and *They called Him Piepel*?
> **A.** Yes.
> **Q.** What was the reason that you hid your identity behind the pseudonym "K-Zetnik," Mr. Dinur?

A. It was not a pen name. I do not regard myself as a writer and a composer of literary material. This is a chronicle of the planet of Auschwitz. I was there for about two years. Time there was not like it is here on earth. Every fraction of a minute there passed on a different scale of time. And the inhabitants of this planet had no names, they had no parents nor did they have children. There they did not dress in the way we dress here; they were not born there and they did not give birth; they breathed according to different laws of nature; they did not live – nor did they die – according to the laws of this world. Their name was the number "Kazetnik".* {*23Kazett = Konzentrationslager – Katzetnik: inmate of a concentration camp} They were clad there, how would you call it…

Q. Yes. Is this what you wore there? *[Shows the witness the prison garb of Auschwitz.]*

A. This is the garb of the planet called Auschwitz. And I believe with perfect faith that I have to continue to bear this name so long as the world has not been aroused after this crucifixion of a nation, to wipe out this evil, in the same way as humanity was aroused after the crucifixion of one man. I believe with perfect faith that, just as in astrology the stars influence our destiny, so does this planet of the ashes, Auschwitz, stand in opposition to our planet earth, and influences it.

If I am able to stand before you today and relate the events within that planet, if I, a fall-out of that planet, am able to be here at this time, then I believe with perfect faith that this is due to the oath I sworn to them there. They gave me this strength. This oath was the armour with which I acquired the supernatural power, so that I should be able, after time – the time of Auschwitz – the two years when I was a *Musselman*, to overcome it. For they left me, they always left me, they were parted from me, and this oath always appeared in the look of their eyes.

For close on two years they kept on taking leave of me and they always left me behind. I see them, they are staring at me, I see them, I saw them standing in the queue…

Q. Perhaps you will allow me, Mr. Dinur, to put a number of questions to you, if you will agree?

A. [Tries to continue] I remember…

Presiding Judge: Mr. Dinur, kindly listen to what the Attorney General has to say.

Witness Dinur rises from his place, descends from the witness stand, and collapses on the platform. The witness fainted.[1] (Excerto do Julgamento de Eichmann, em Jerusalém. Sessão 68.

---

[1] **Presidente do Juri:** *Qual é o seu nome inteiro?*
Testemunha: Yehiel Dinur.
Promotor-geral: *Sr. Dinur, você vive em Tel Aviv, a Rehov Meggido, 78, e você é um escritor?*
Testemunha: Sim.
P: *Você nasceu na Polônia?*
T: Sim.
P: *E você foi o autor dos livros Salamandra,* The House of Dolls, The Clock Above the Head, e They Called Him Piepel?
T: Sim.
P: *Qual foi a razão de você ter escondido sua identidade atrás do pseudônimo "K. Zetnik", Sr. Dinur?*
T: Não era um nome duplo. Eu não me considero como um escritor ou um compositor de material literário. Isso é uma crônica do planeta Auschwitz. Eu estive lá por aproximadamente dois anos. O tempo lá não é como é aqui na terra. Cada fração de minuto lá passava em uma escala diferente de tempo. E os habitantes desse planeta não tinham nomes, eles não tinham pais ou filhos. Lá, eles não se vestiam da maneira que se vestiam aqui; eles não haviam nascido lá e não davam à luz; eles respiravam de acordo com diferentes leis da natureza. Eles não viviam, e também não morriam – de acordo com as leis deste mundo. Seus nomes eram o número Kazetnik (Kazett – campo de concentração / Kazetnik – prisioneiro do campo de concentração). Eles eram vestidos lá, se é assim que vocês chamariam isso...
P: *Sim. É isso que você usava lá? [Mostra à testemunha a roupagem de Auschwitz]*
T: Esta é a vestimenta do planeta Auschwitz. E eu acredito, em minha perfeita fé, que eu tenho que carregar este nome enquanto o mundo não acordar após a crucificação de uma nação, para apagar esse mal, da mesma maneira que a humanidade foi acordada após a crucificação de um homem. Eu acredito veementemente que, assim como na astrologia as estrelas influenciam nosso destino, esse planeta de cinzas, Auschwitz, coloca-se em oposição ao planeta Terra, influenciando-o. Se eu tenho a chance de estar frente a vocês hoje e relatar esses eventos dentro daquele planeta, se eu, uma partícula daquele planeta, estou aqui agora, então acredito veemente que isso se deve

A cena jurídica, então, resiste e impede a simbolização do trauma em momentos limite, como no caso de K-Zetnik, retraumatizando e silenciando a testemunha que, frente ao irrepresentável, desmaia. Cabe aos ouvintes, então, interrogar o que Agamben chama de lacuna de algo que não poderia ser testemunhado - ou, mais ainda, tentar escutá-la. (AGAMBEN, 2008, p. 21). Adicionando mais camadas de complexidade, Hannah Arendt publica *Eichmann em Jerusalém* (1963), ocasionando na perda de seu prestígio nos círculos judaicos em Israel, na Europa e nos Estados Unidos, mesmo após ter escrito o célebre *As origens do Totalitarismo*, em 1951, sendo considerado o livro mais polêmico em língua inglesa da década de 1960, devido ao número de artigos, cartas públicas, debates, réplicas, tréplicas, defensores e detratores que a obra envolveu (Assy, 2015, p.156). O principal fato para tamanha polêmica foi a descrição da personalidade de Adolf Eichmann, tendo em vista que a autora passou a considerá-lo, não um monstro como descrito pelos promotores, mas sim um novo tipo de criminoso, um *hosti humani generis* (inimigo do gênero humano), participante de assassinatos em massa num sistema totalitário. O ponto de maior discussão no livro é a alegação de Arendt de que esse novo tipo de criminoso só pode ser entendido a partir de uma nova profissão: o burocrata, tendo em vista que sua função é a de pura e simplesmente cumprir ordens. Esse, aliás, foi o principal argumento de Eichmann: "Não sou o monstro que fazem de mim. Sou uma vítima da falácia" (Arendt, 1963, p. 269), no qual seu advogado baseou sua defesa, alegando que "sua culpa provinha de sua obediência, e a obediência é louvada como virtude. Sua virtude tinha sido abusada pelos líderes nazistas. Mas ele não era membro do grupo dominante, ele era uma vítima, e só os líderes mereciam punição" (Arendt, 1963, p. 269).

Arendt argumenta que Eichmann era, de fato, um cumpridor de seus deveres, ou seja, não se corrompia nem desrespeitava as normas vigentes, e encaminhava de maneira eficiente

---

à blasfêmia que a eles eu declarei lá. Eles me deram essa força. Essa blasfêmia foi a armadura com a qual eu adquiri a força sobrenatural para que eu pudesse estar aqui, depois do tempo – do tempo de Auschwitz – os dois anos quando eu era um "Muçulmano", para superar isso. Pois eles me deixaram, eles sempre me deixavam, eles foram separados de mim, e essa blasfêmia sempre aparecia em seus olhos. Após aproximadamente dois anos, eles continuaram a me abandonar, a me deixar para trás. Eu os vejo, eles estão olhando para mim. Eu os vejo. Eu os vejo parados em fila.
P: *Talvez você me permita, Sr. Dinur, a lhe colocar algumas perguntas, o senhor concorda?*
T: [tenta continuar] Eu me lembro...
Presidente do Juri: *Senhor Dinur, escute gentilmente ao que o Promotor tem a lhe dizer.*
A testemunha se levanta de seu lugar, cai do palanque das testemunhas e desmaia.
Original encontrado em In: https://www.google.com.br/interstitial?url=http://www.nizkor.org/hweb/people/e/eichmann-adolf/transcripts/Sessions/Session-068-01.html)

milhares de judeus para a morte. A construção de sua personalidade era condicionada às ordens que recebia, sem motivação aparente e, por isso mesmo, capaz das maiores barbaridades. Tais aspectos da personalidade de Eichmann levaram Hannah Arendt a afirmar que o réu, na verdade, era um homem comum, não um monstro. E o mais assustador, tão comum quanto muitos outros: "O problema de Eichmann era exatamente que muitos eram como ele, e muitos não eram nem pervertidos, nem sádicos, mas eram e ainda são terrível e assustadoramente normais" (Arendt, p. 299, 1963). Esta, inclusive, é a tese central da autora com o conceito de banalidade do mal:

> Há alguns anos, em relato sobre o julgamento de Eichmann em Jerusalém, mencionei a "banalidade do mal". Não quis, com a expressão, referir-me a teoria ou doutrina de qualquer espécie, mas antes a algo bastante factual, o fenômeno dos atos maus, cometidos em proporções gigantescas – atos cuja raiz não iremos encontrar em uma especial maldade, patologia ou convicção ideológica do agente; sua personalidade destacava-se unicamente por uma extraordinária superficialidade. (Arendt, 1993, p.145)

O conceito de banalidade do mal concentra-se no fato de que este não é meramente uma patologia, possessão demoníaca ou determinismo histórico, mas encontra-se no efeito que o nazismo causa ao retirar do sujeito a visão da totalidade de seus atos, colocando-o em uma "bolha" ideológica, sem conseguir enxergar além da ordem e de suas obrigações. Nesse sentido, o mal seria então uma possibilidade da liberdade humana, uma escolha. Eichmann não era um monstro, ainda que os resultados de suas ações fossem monstruosamente macabros. Segundo psicólogos e sacerdotes que o examinaram, seu comportamento "não é apenas normal, mas inteiramente desejável", "um homem de ideias muito positivas" (Arendt, 1993, p. 37).

O ponto focal de Arendt é observar de que maneira a submissão pela ordem reverberou em outras esferas de sua personalidade, como por exemplo na comunicação: "Minha única língua é o oficialês" (1993, p. 61). A autora ainda registra "a luta heroica que Eichmann trava com a língua alemã, que invariavelmente o derrota" (p. 61). Através do caso, aprendemos "a lição da temível banalidade do mal, que desafia as palavras e o pensamento" (p. 274). No seu repertório de frases feitas, o réu se escondia por detrás da incomunicabilidade com o pensamento alheio, ou seja, ele era incapaz de pensar e entender o ponto de vista do outro. Diante disso, *Eichmann em Jerusalém* se compromete a repensar as tradicionais formas de entender a nossa formação moral, quase sempre baseadas na convicção de que os valores morais devem ser fortemente difundidos através de conteúdos específicos e como um antídoto ao mal.

No tribunal, Eichmann se declarou "inocente no sentido da acusação", mas também disposto a "ser enforcado publicamente como exemplo para todos antissemitas da terra"

(Arendt, 1993, p. 63). Sua vocação para o martírio aflorou depois que ele soube que setores da juventude alemã, motivados possivelmente pela repercussão dos resultados dos julgamentos de Nuremberg, sentiam-se culpados pelo genocídio.

O julgamento todo ocorreu em Israel, que sempre manteve uma relação complexa com as vítimas da Shoá[2]. Ao mesmo tempo em que compreendia que o país era composto grandemente por refugiados da guerra, sua imagem sofrida e destituída de lar em nada agregava ao que o país estava querendo construir: uma comunidade forte que nunca se deixaria levar passivamente aos campos de concentração[3]. Em decorrência disso, a maneira segundo a qual a guerra era tratada girava em torno do Levante do Gueto de Varsóvia, ocorrido em 1943 e organizado por grupos de resistência judaica (a Organização Militar Judaica e a União Militar judaica), uma vez que o evento era o mais próximo de representação heroica do período. O desejo era, portanto, construir um espaço em que a juventude e o heroísmo ganhassem os olhos do cenário mundial. Israel teria que ser associado à força, e a imagem de sobreviventes destruídos por suas experiências nada acrescentaria a este processo.

Em seu livro *Israel and the Dughters of the Shoah* (2000), Ronit Lentin descreve o quão difícil foi se sentir pertencente a Israel quando jovem, já que, sendo seus pais sobreviventes, residentes na Inglaterra, não havia praticamente nada que a ligasse com o contexto sionista da época:

> The "negative of exile", and therefore the shoah, was at the heart of the construction of the state of Israel, which view the reality of jewish diaspora life as doomed to destruction and Zionism as the only answer to the plight of the Jewish people. (...) Unfortunately, what has become known as "the negation of the exile" often translated into the negation of diáspora Jews themselves, perceived not as living people, but as na abstract concept. The term "diaspora Jew" came to symbolise everything Erez Israeli youths were not. To this day, one of the worst things na Israeli can be said to have is a "diaspora mentality[4]". (pg. 124)

[2] A palavra Shoá tornou-se o termo hebraico padrão para o assassinato de judeus europeus, no início dos anos 1940. A palavra "Holocausto", que entrou em vigor na década de 1950, originalmente significava 'um sacrifício queimado inteiramente no altar' e era considerada inapropriada para a descrição do genocídio. Fonte: "The Holocaust Resource Center", in: http://www.yadvashem.org/yv/en/holocaust/resource_center/the_holocaust.asp. Acesso em 14 de setembro de 2018.

[3] Dalia Ofer, "Israel". In: *The World Reacts to the Holocaust*, (Editor) David Wyman, (Baltimore: Johns Hopkins University Press), 1996.

[4] A "negação do exílio" e, portanto, a Shoá, estava no coração da construção do estado de Israel, que vê a realidade da vida judaica em diáspora como condenada à destruição e o sionismo como a única resposta para a situação do povo judeu. (...) Infelizmente, o que ficou conhecido como "a negação do exílio" muitas vezes se traduziu na negação dos próprios diáspora judeus, percebidos não como pessoas vivas, mas como um conceito abstrato. O termo "judeu da diáspora" passou a simbolizar tudo o que os jovens israelenses não eram. Até hoje, uma das piores coisas que se pode dizer de um israelense é que ele tem "mentalidade de diáspora" (minha tradução).

A mudança do contexto ocorreria nos anos 60, com o já mencionado julgamento de Eichmann, ocorrido em Israel. A partir disso, outra situação tomou conta da mídia israelense e pela primeira vez passou a fazer parte do imaginário social: às vítimas foi dada voz para que pudessem contar o que lhes havia passado nos campos de concentração; até mesmo para que seus depoimentos fossem utilizados como provas contra Eichmann. Sendo assim, a "massa cinzenta" de sobreviventes da Shoá dissipou-se para dar lugar às histórias individuais, cada qual atribuindo a sua carga de heroísmo. Cunhada pelo escritor italiano Primo Levi (1990), a expressão "massa cinzenta" aparece pela primeira vez em *Os Afogados e os Sobreviventes – os delitos, os castigos, as penas* para caracterizar a dinâmica do campo de concentração. Segundo o autor, há em Auschwitz uma espécie de ética particular, de acordo com a qual vítima e perpetrador são indistinguíveis um do outro. Os únicos a "escapar" da zona cinzenta, onde não há diferenciação entre os sujeitos, são os chamados muçulmanos, ou os prisioneiros que de fato não encontravam mais vontade de viver e se entregavam às condições abjetas, sem mais resiliência. Estes estariam no extremo do sofrimento e, portanto, conheceriam o genocídio de uma forma particular e mais verdadeira (Agamben, 1998). Pela primeira vez, Israel olhava para o sujeito destruído ao invés de privilegiar a imagem construída de um herói.

É nesse contexto que Yehiel Dinur proferiu o discurso supracitado que balançaria o cenário literário alguns anos mais tarde. Em sua fala, Auschwitz é definido como um planeta à parte, com sua própria dinâmica, suas próprias leis naturais e seus próprios habitantes, uma vez que não há como manter-se o mesmo depois de passar pelo campo de concentração. Seus maiores críticos dizem que, ao colocar Auschwitz como algo fora do mundo em que vivemos, Dinur ignora todas as manifestações sociológicas que possibilitaram que o genocídio acontecesse - manifestações estas puramente humana, como a terceirização de poderes, o fundamentalismo discursivo, o estranhamento ao estrangeiro, etc. Por exemplo, Bauman (1989), em *Modernidade e Holocausto*, critica a falta de universalidade segundo a qual a Shoá é tratada, uma vez que isso coloca o evento como algo passível de reflexão. Em *Sexual Violence Against Jewish Women During the Holocaust*, as autoras Sonja Hedgepeth e Rochelle Saidel (2010) citam que dentre os críticos literários israelenses, a produção de Dinur é em sua maioria vista como pornográfica e grotesca, transformando o Holocausto em um espetáculo.

No presente trabalho, investigaremos a maneira segundo a qual a história pública que circunda o genocídio oferece novas opções de interpretação e (re)criação por parte da testemunha. Também será considerada a sensação de irrealidade que o mesmo oferece, conciliando então ambas as visões. Além disso, é importante ratificar que a relevância de Dinur

para o trabalho não está no que diz à primeira vista, mas em quando e como o diz, já que pela primeira vez o sobrevivente ganharia os olhos da sociedade israelense e mudaria a forma como a memória é tratada. Sendo assim, o efeito do discurso muda ao ser proferido por um sobrevivente em Israel, na década de 60, durante o julgamento de um líder nazista.

A formação da figura do orador, exterior ao discurso, também influenciou na maneira como tal mensagem se propagaria pelo mundo: Dinur adotou, não seu nome em si, mas um pseudônimo – *Kazetnik*, o prisioneiro de campo de concentração - que considerou ser sua identidade verdadeira. Ao colocar-se como um legítimo morador do planeta Auschwitz, adotando um pseudônimo, como já mencionado, posicionou-se como alguém cujo discurso era verdadeiro e autêntico. De qualquer maneira, a eficácia do que diz não depende única e exclusivamente de si, mas também da importância que a instituição - no caso, a sociedade israelense - dá a ele. Como ressaltamos, a relação de Israel com as memórias da Shoá tendeu a ser muito conflituosa e, no início do estabelecimento do Estado, histórias de destruição psicológica e moral em nada agregavam à formação do país. Agora, entretanto, elas são benvindas, na medida em que colaboram para um mesmo objetivo: culpar o "algoz" (nazistas) pelos crimes cometidos às vítimas, bem como fortalecer o povo judeu para que genocídios como esse nunca mais voltem a acontecer. É então por meio do discurso do sobrevivente e das fontes históricas que arquiteta-se a história pública da Shoá.

De qualquer forma, os espetáculos em torno do evento, tais como o próprio julgamento de Eichmann, deturpam os mecanismos de representação e percepção, fazendo com que a rede simbólica esvazie-se e petrifique-se, permanecendo sobrecarregada por uma experiência histórica permeada por uma profusão de imagens, sem poder ser assimilada. Diante de tal contexto, o desafio de *Maus – a Survivor's Tale* (1991) é quebrar a barreira da incomprenssibilidade da Shoá, utilizando-se de um meio até então visto como informal - os quadrinhos - cuja dinâmica dialógica e *cross*-discursiva permite que diferentes vozes permeiem a mesma narrativa, sem apagar a dissonância e a colisão entre elas.

ERA UMA VEZ EM AUSCHWITZ...

Desde o início dos estudos em quadrinhos, muitas tentativas têm sido feitas para definí-los e classificá-los. No entanto, todas diferem, de forma que cada teórico opta por um aspecto diferente da mídia dos quadrinhos como a característica central de sua definição. Scott McCloud (1994, p.7), por exemplo, em seu livro *Understanding Comics: The Invisible Art*, inaugurou o campo das descrições com o termo *arte sequencial* ("sequencial art"), inspirado no cartunista

norte Americano Will Eisner. De acordo com McCloud, os quadrinhos são "imagens justapostas em uma sequência definida, destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta estética no espectador" [5]. Spiegelman, por outro lado, usa uma definição muito mais simples. Ele descreve os quadrinhos como uma série narrativa de desenhos animados. A palavra-chave em sua definição é *narrativa*, pois enfatiza a capacidade das imagens dos quadrinhos de transmitir uma certa história. Karin Kukonnen (2013), em seu livro *Studying Comics and Graphic Novels*, fornece uma definição que abrange tanto o uso de palavras e imagens, descrevendo os quadrinhos como um meio que se comunica através de imagens, palavras e sequência[6]. Para Kukonnen, entender os *comic books* significa abordar sua produção, pois ao emergirem do contexto de produção de cultura de massa popular do século XX, os gibis acabam por influenciar e serem influenciados pela grande diversidade de leitores e exposição midiática nos jornais e revistas satíricas. Em tais contextos, surgiram também charges políticas e desenhos satíricos, integrando a maioria dos meios de comunicação. Sua ascensão permitiu maior visibilidade com espaços maiores nas páginas de jornais para experimentos com disposição de quadrinhos e layout de página.

As primeiras histórias em quadrinhos modernas foram publicadas na década de 1930 e serviram principalmente como um "brinde promocional" para propaganda de outros produtos (Kukonnen, 2013, p.106). Os editores então descobriram que as revistas em quadrinhos podiam ser vendidas por si mesmas em revistas de celulose (Kukonnen, 2013, p.106). Assim, alguns dos personagens populares de revistas de celulose, como *Conan, o Bárbaro*, de Robert E. Howard, foram transformados em gibis.

A década de 30 também foi o período em que o primeiro super-herói surgiu. A história de Superman foi publicada em 1938, nas revistas *Action Comics*. A partir daí, a produção dos *comic books* explodiu: a chamada Era de Ouro foi permeada por super-heróis. Em decorrência disso, a produção em torno do tema aumentou e as revistas se tornaram imensamente populares entre os leitores. Isso se configurou como uma grande força cultural nos Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940, assim expandindo enormemente seus gêneros e audiência (Kukonnen, 2013, p.107).

O aumento de público e vendagem também trouxe obstáculos ao gênero. Em 1954, foi publicado um novo conjunto de regras para quadrinhos, por meio do qual todas as novas obras

[5] "Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer" (p. 09)
[6] "A medium communicates through a number of modes, which for comics are the visual, the verbal and the sequential" (p. 04)

teriam que ser inspecionados pelo escritório da *The Comics Code* ("o código das histórias em quadrinhos"), que aprovava os trabalhos unicamente se não contivessem violência, imagens sugestivas sexuais ou ausência de justiça para criminosos. Tendo isso em vista, o típico enredo dos quadrinhos que continha rebeldia, terror e escuridão não passaria pelo crivo do código, o que ocasionou em uma drástica queda nas vendas, uma vez que os vendedores se recusavam a vender revistas sem um selo de aprovação.

A revolução veio com a década de 1960 que, além de levar os quadrinhos a novas áreas, como para o trabalho do artista pop norte-americano Roy Lichtenstein, o qual questionou a distinção tradicional entre alta e baixa cultura ao incluir o traço cartunista em suas pinturas, também foi palco para a formação de uma era de contracultura e protestos contra o Vietnã. A junção entre o surgimento de novos movimentos ideológicos, bem como a inclusão das revistas e estilo das revistas em outras áreas artísticas levaram ao advento do chamado *comix underground*.

Os autores do *comix underground* consideravam seu trabalho um meio de autoexpressão, e muitas vezes buscavam inspiração para o movimento *Beats*[7] na literatura. Procurando despistar o *Comics Code*, passaram a publicar e distribuir os quadrinhos por conta própria, a fim de retratar livremente suas experiências pessoais, como relações sexuais ou abuso de drogas. As ilustrações possuíam um estilo personalizado, com uma voz narrativa característica que os tornava bastante distintos dos quadrinhos produzidos em massa. Estes, aliás, foram os primeiros quadrinhos não direcionados para crianças, mas sim para adultos apenas, redefinindo completamente seu público.

Por seu caráter revolucionário e transgressor, o movimento foi muito reprimido na década de 1970, quando a Suprema Corte, ao se posicionar sobre o tema, alegou que os trabalhos eram obcenos, ameaçando, assim, sua circulação. Nas décadas de 80 e 90, com o aumento da popularidade dos personagens e do estilo cartunista, *graphic novels* passaram a surgir, mostrando que os quadrinhos poderiam ser um meio artisticamente complexo e adequado para reflexões e questionamentos sociais. Alan Moore (1986), assim como outros artistas britânicos, ao produzir *Watchmen* explora o conflito entre alta e baixa cultura que os quadrinhos sofreram no passado.

[7] Embrião do movimento *hippie*, a geração *Beat* nasceu nos Estados Unidos, em meados de 1950, e por meio da qual artistas e escritores adotavam um estilo nômade, expressando-se livremente, contra os valores estigmatizados e impostos após a Segunda Guerra. São exemplos de escritores do movimento: Jack Kerouac (1922-1969) e Allen Ginsberg (1926-1997).

Com relação ao design e à construção, uma página de quadrinhos geralmente consiste em um certo número de painéis que são as "caixas" nas quais o leitor vê as imagens (Kukonnen, 2013, p. 8). Um painel pode ser definido como "um momento instantâneo da ação" e os painéis vizinhos geralmente relacionam-se uns com os outros, sugerindo o que aconteceu antes e o que acontecerá depois. De dentro de tais painéis, os personagens comunicam-se através de balões de fala, que apresentam os pensamentos ou declarações de um personagem na forma de um texto escrito. Além dos balões, o texto ou os efeitos sonoros também aparecem em caixas localizadas na parte superior do painel, chamadas de legendas, as quais apresentam a voz do narrador desconectada dos outros personagens. Spiegelman faz uso do texto em *Maus* quando ele escreve certas palavras em negrito para que o leitor saiba quais palavras estão estressadas no discurso dos personagens, estabelecendo assim uma mudança: se anteriormente a imagem aproximava-se do obsceno como forma de passar uma mensagem específica, agora o texto complementa a ilustração, tendo sua própria ênfase.

O espaço entre dois painéis é muito significativo no processo de criar uma história na mente do leitor, uma vez que conecta os dois quadros na tentativa de "integrá-los em uma narrativa única e significativa"[8] (Kukonnen, 2013, p.10). Esse ato de conectar duas imagens separadas e relacioná-las entre si é chamado por McCloud (1994, p.63) de *encerramento* ("closure"). O autor também define o encerramento como "o fenômeno de observar as partes, mas percebendo o todo"[9] (McCloud, p.10) e a vê como uma parte essencial da narrativa, pois torna os leitores ativos e dispostos a participar da construção da história, já que precisam preencher as informações que faltam entre os painéis por conta própria, com base em sua imaginação e experiência passada (McCloud, pp.65-9).

Com relação à Shoá em si, os primeiros esboços que combinavam ilustrações não se encaixam exatamente na definição de quadrinhos, mas ainda assim, continham narrativas com contexto específico - a Segunda Guerra e suas vicissitudes a partir dos testemunhos feitos em segredo. Usando escovas e lápis, os artistas descreveram o horror e o absurdo de suas vidas diárias nos campos de concentração, já que câmeras ou textos eram de extremo difícil acesso na realidade do processo genocida desencadeado contra os judeus da Europa.

Em 1942, o cartunista Horst Rosenthal, que nasceu na Polônia, em 1915, e emigrou para a França em 1933, desenhou quinze aquarelas e as compilou em um álbum à mão chamado *Mickey au Camp de Gurs* ("Mickey Mouse no Camp Gurs"), em 1944. Na capa, escreveu:

[8] "Integrate them into a single, meaningful narrative"
[9] "The phenomenon of observing the parts but perceiving the whole"

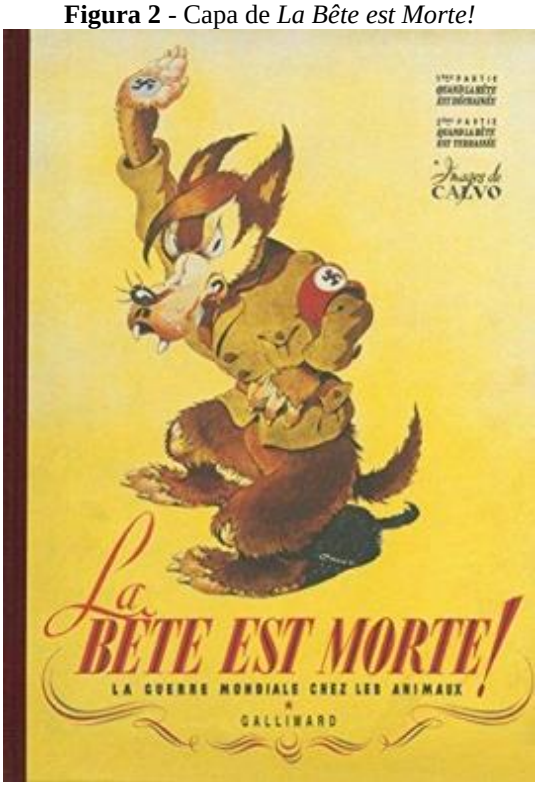
"Publicado sem permissão de Walt Disney", já que coloca Mickey Mouse como narrador. Rosenthal retrata seu ponto de vista através da lente do antropomorfismo, sendo este um dos primeiros relatos das testemunhas oculares que capturam o horror dos campos de concentração franceses.

Figura 1 - Capa de *Mickey au Camp de Gurs*

Mickey au Camp de Gurs (Rosenthal, 1942)

Na França, Victor Dancette e Edmond-François Calvo (ambos franceses, nascidos no final do século XIX e início do século XX, respectivamente) desenharam e produziram *La Bête est morte!* ("A Fera está Morta", 1944), a qual trouxe à luz o genocídio, também por meio da lente do antropomorfismo, com animais em pé como personagens humanos. No mesmo ano, a obra *Cœurs Vaillants* ("Corações Bravos") de Robert Rigot (francês, nascido nas primeiras décadas do século XX), menciona Mauthausen-Gusen, um complexo de campo de concentração austríaco, mas sem referir-se a judeus.

Figura 2 - Capa de *La Bête est Morte!*



La Bête est Morte! (Calvo, 1944).

Já nos Estados Unidos, por outro lado, as histórias em quadrinhos praticamente não abordavam o assunto. O único indício foi a briga entre o Capitão América e Hitler e seus capangas, em 1941, mas a perseguição dos judeus estava ausente de histórias de super-heróis, os quais caminhavam com cautela acerca dos campos de extermínio e às vezes até dentro deles, mas nunca liberavam os prisioneiros. A ambiguidade, porém, assertivamente ilustra a realidade: os Estados Unidos estavam lutando contra o fascismo, mas o antissemitismo ainda perdurava no solo norte-americano. Os autores de quadrinhos japoneses mostraram ainda menos interesse no tema, uma vez que não começaram a produzir personagens ligados à temática da guerra até o final da década de 1970.

Em 1980, Art Spiegelman surge no movimento underground dos Estados Unidos, publicando *Maus* em uma parte de sua revista de vanguarda *RAW*. Esta foi a primeira vez que um livro de quadrinhos tratou da Shoá como seu tema principal. *Maus*, que também é sobre o difícil relacionamento do autor com seu pai, um sobrevivente de Auschwitz, foi publicado em dois volumes em 1986 e 1991. A aclamação foi unânime; Spiegelman ganhou um Prêmio Pulitzer em 1992 bem como muitos prêmios internacionais, incluindo o Grande Prêmio de Angoulême de 2011. Dessa forma, sua obra não apenas alterou a percepção do genocídio nos

quadrinhos, mas também inaugurou uma revolução estética que transformou como o mundo os vê.

O impacto cultural e comercial de *Maus* na imagem e status dos quadrinhos foi grande. As livrarias começaram a vender *comic books*, ocasionando o surgimento de importantes trabalhos memoriais, como *Persepolis* da iraniana Marjane Satrap, em 2000, e *O Árabe do Futuro*, de Riad Sattouf, em 2015.

A década de 80 também foi cenário para o surgimento de um grande número de depoimentos que, devido ao crescimento ainda maior nos anos seguintes, influenciou alguns autores de histórias em quadrinhos, os quais tentaram incorporar em suas obras novas perspectivas e ângulos, além da sensibilidade latente das gerações que seguiram as vítimas. Durante esse período, a história dos judeus na Europa, tanto antes da guerra quanto durante o genocídio, passou a fazer parte dos *comic books*. A imagem da ilustradora e escritora israelense Rutu Modan (publicada pela *Actes Sud*, 2013) retrata uma nova perspectiva da primeira geração de sobreviventes à partir do ponto de vista das gerações seguintes. Ao invés de retrato do genocídio, a cena dá lugar a outras formas de retomar a memória, como a empatia:

Figura 3 – Primeira geração

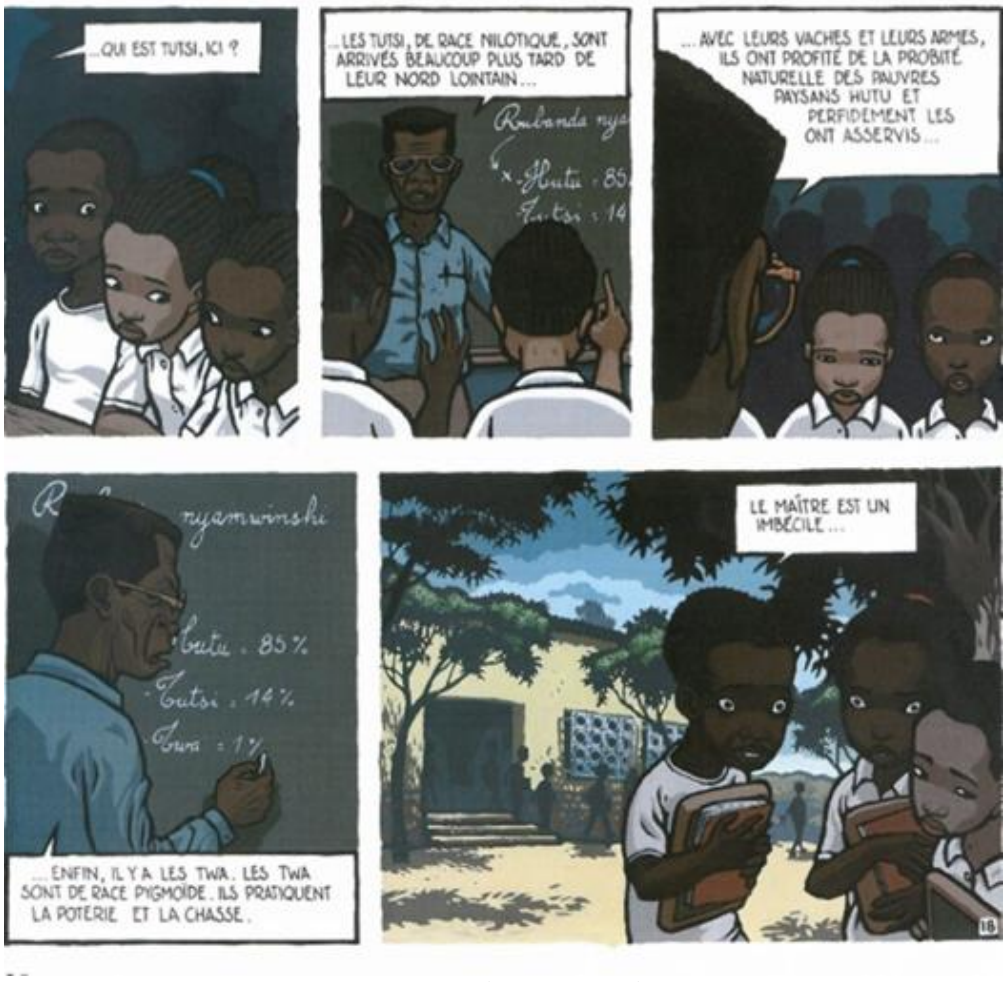
Actes Sud (*Modan*, 2013)

Na imagem de Modan, o abraço dos sobreviventes deixa uma porção de elementos subentendidos: a compreensão, a empatia, a compaixão entre eles. Porém, a feição tensa no

rosto da personagem realça a problemática e, por algumas vezes, a impossibilidade, no ato de compartilhar as memórias, o que leva ao esquecimento. De qualquer maneira,

a Shoá tornou-se então a principal referência para o trabalho com a memória, como os genocídios armênio e tutsi. Com o tempo, não apenas os judeus vítimas do nazismo passam a ser retratados, mas também ciganos e homossexuais, além de outros genocídios, como os que ocorreram nas regiões da África. Nos quadrinhos do artista e escritor francês Jean-Philippe Stassen, a situação vivida em Ruanda e Burundi é abordada de forma crítica e singular. Em *Deogratias*, o leitor depara-se com várias histórias antes, durante e depois do genocídio em Ruanda.

Figura 4 – *Déogratias: a tale of Rwanda*



Deogratias (Stassen, 2000).

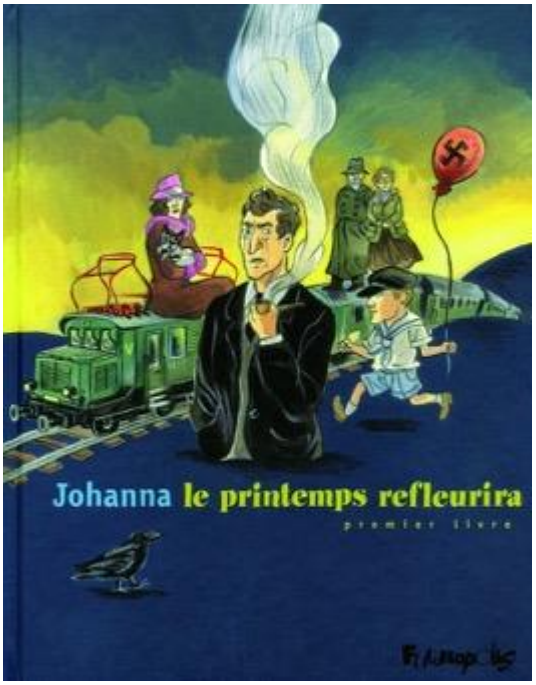
Nos quadrinhos acima, o professor passa uma série de informações aos Twa, na escola, sobre o grupo étnico de Ruanda denominado Tútsi. No final do quadrinho, há como resposta a reação perplexa de seus alunos, que dizem: “o professor é um idiota”. Isso se deve ao fato de

que provavelmente ele desconhece a história privada de tais tribos africanas, diminuindo sua voz dentro da comunidade ao se pautar nos dados oficiais e, não necessariamente, condizentes com a realidade existente.

A ficção não só ressignificou a realidade, como também se aventurou nos limites do imaginável. Em *Je Suis Légion* (“Eu sou Legião”, 2004), o francês Fabien Nury e o americano John Cassaday dão à Segunda Guerra Mundial uma nova dimensão, transformando as vítimas em golens. De acordo com a tradição judaica, os golens são elementos místicos feitos de barro, que ganham vida para servir ao seu criador. Sua personalidade dependerá de quem o criar e, mesmo assim, após um determinado tempo, ele volta ao estágio descontrolado de monstro. É preciso que o rabino responsável pela criatura apague o símbolo que lhe deu vida e leve os restos de barro para a água corrente. No hebraico moderno, a palavra “golem” (גלג) significa “tolo” ou “imbecil”. Ao transformar as vítimas em golens nos quadrinhos, o autor dá poder para que, por meio de um novo corpo, possam adquirir uma nova identidade e, consequentemente, uma posição ativa de vingança.

Na Europa, a autora francesa de quadrinhos, Johanna Schipper, ilustra e escreve *Le Printemps Refleurira* (“Primavera Novamente”), que retrata a empreitada do pintor judeu Principius, que após dezoito anos volta para a Polônia em busca de seu filho, quando nazistas estão prestes a invadir o país.

Figura 5 - Capa de *Le Printemps Refleurira*,



Escrito e ilustrado por Johanna Schipper, Futuropolis, 2010.

De fato, alguns trabalhos baseiam-se na maneira (in)apropriada com que a Shoá é abordada, já que a entrada de super-heróis e vampiros nos campos de concentração torna-se mais um apelo ao público jovem do que uma nova forma de relembrar. De qualquer forma, a Shoá entrou no mundo dos quadrinhos e finalmente alcançou reconhecimento cultural. As novelas gráficas tornaram-se uma maneira popular de lembrar o passado, trazendo o ponto de vista das gerações que sucederam o genocídio e que agora, além da história, levam em consideração seu lugar no espaço-tempo contemporâneo bem como a dinâmica entre as diferentes gerações. Diante da lacuna trazida por testemunhos tão extremos, as imagens desenhadas colaboram para a tomada de consciência do processo de sua criação, além de acionar a imaginação ao preencher as lacunas através dos traços do próprio autor. O trabalho torna-se, então, ativo e coletivo, pois busca sair da passividade da observação pura e simples dos depoimentos ao utilizar diversas ferramentas - construção das imagens, fotografia, testemunho - para desdobrar-se em diferentes observações e construções de identidade.

FICÇÃO *versus REALIDADE*

Mais de duas décadas após o julgamento de Eichmann, Spiegelman escreve a primeira parte de sua obra *Maus*, em 1986, intitulada "*My Father Bleeds History*" e, em 1991, lança sua continuação "*And Here My Troubles Began*". A obra completa foi lançada em 1996[10] e, por ter sido escrita em duas partes, a narrativa fragmenta-se em dois espaços: a história de Vladek, e a de seu filho Artie. Tudo isso é retratado por Art Spiegelman, o escritor que tenta articular não apenas a memória de seu pai e a sua (como filho de sobreviventes), mas também o que chamaremos aqui de memória pública (que inspira fechamento e restabelecimento da coerência por meio do discurso) e memória privada (na qual permanece o irrepresentável e o inarticulável). A hipótese do presente trabalho é mostrar como ambas memórias invadem a narrativa do sobrevivente de forma tão intensa, que o transportam de volta para o evento traumático. Esse processo o leva a um espaço cujos tempos são simultâneos e persistem em

[10] No presente trabalho, as citações e referências serão provenientes da obra completa *The Complete Maus – a Survivor's Tale*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1996 (editor Fred Jordon). Para informações adicionais, como os depoimentos de Vladek Spiegelman e as fotos que inspiraram o cartunista, utilizaremos o trabalho *Metamaus – A Look Inside a Modern Classic*. Nova Iorque: Pantheon Books, 2011 (também escrito e compilado por Art Spiegelman). Já as traduções serão provenientes da edição brasileira *Maus – a história de um sobrevivente* (trad Antonio de Macedo Soares), da Editora Companhia das Letras, de 2005. Nos anexos ao final do trabalho foram incluídas as figuras correspondentes com traduções em português.

fazer-se presente na existência do sujeito, criando uma dinâmica tridimensional na narrativa transgeracional.

O trabalho de Spiegelman procura apresentar o real por meio da ficcionalização ao mesmo tempo que o reconhece como um efeito acidental de sua representação, ou seja, é por meio da ficção, das ilustrações e de sua disposição na página que o real mostra-se visível. Como a experiência traumática com a qual trabalha ultrapassa os limites da representação, a busca por sua compreensão e representação ocorre por meio da sobreposição das histórias pública e privada: animais que representam humanos, o chão que transforma-se na pilha de vítimas, as entradas entrecruzadas que são símbolos nazistas, etc. Com base nesses aspectos, o presente trabalho busca responder às seguintes perguntas: como se dá a ressignificação da história pública da *Shoá*? Como o trabalho com a integração entre memória pública e privada colaboram para a construção do real em *Maus*? Quais são as transformações metafóricas que ocorrem na representação da história pública através da retransmissão da narrativa histórica? Além disso, quando tais transformações se acumulam, como transformam o espaço físico da narrativa? A busca pelas respostas ocorrerá por meio da análise de *Maus*, já que a obra trabalha extensamente com a sobreposição de linguagens, transformando a memória coletiva desse momento histórico. Tal análise se dará principalmente por meio dos textos e da maneira segundo a qual tal produção literária dialoga com as imagens.

O presente trabalho aponta, então, não apenas para um estudo acerca da violência no corpo, no psíquico e na configuração do sujeito, mas também para o ato de recuperação da memória. Isso torna possível a reconciliação de tal sujeito transgeracional com seu passado, frente ao processo de desumanização vivenciado durante a Segunda Guerra Mundial – nas vítimas da Shoá e da segunda guerra mundial.

No primeiro capítulo, abordaremos como a arquitetura da ligação entre as memórias pública e individual colaboram para que a experiência subjetiva do campo seja redirecionada a um contexto mais amplo e, consequentemente, a uma realidade na qual se fazem presentes novas percepções sobre o passado, o sujeito e sobre os valores da vida, transformando-se em domínio coletivo.

O segundo capítulo aborda *Maus* especificamente em relação ao seu texto, a maneira como ele é estruturado, e a transmissão de pai para filho, uma vez que a arquitetura textual, o conteúdo e a forma que são colocados nos quadrinhos apontam para uma articulação do espaço-tempo própria no contexto da transmissão da memória entre as diferentes gerações. As imagens vêm à luz para corroborar a hipótese de que a transmissão da memória entre as gerações pede

uma representação que ilustre a interpretação temporal que ocorre quando o sobrevivente se vê diante de lembranças que aparentam ter "parado no tempo".

No terceiro capítulo, a intersecção entre texto e imagem vem à tona, sugerindo uma relação entre ordem e caos, criada por Spiegelman. A partir da interpolação de tempos e espaços, o autor progressivamente abre espaço para que a narrativa da sua subjetividade seja construída, de forma a evidenciar como e com que magnitude as gerações subsequentes – e suas produções – são influenciadas pelas narrativas dos sobreviventes, carregadas do trauma de guerra.

Nossa interpretação se dará a partir do campo literário, ou seja, do texto em si, de forma que as imagens virão de forma a complementar nossa argumentação. Isso reforça as observações levantadas, já que há uma conexão natural entre imagem e palavra em *Maus,* assim como em "*Prisoner in the Hell Planet*"- a história pessoal de Art Spiegelman que interrompe a leitura do livro de forma abrupta e inesperada, tanto por sua localização (no meio do livro) quanto por seu estilo.

O presente trabalho foi profundamente inspirado pelos escritos do americano Lawrence Langer, professor da Simmons College (Boston), que tem a Shoá como seu principal tema de estudos. Entre as obras pesquisadas, a ênfase foi dada especialmente nas que trabalham a Shoá em sua dialética com as artes e literatura, destacando-se: *Preempting the Holocaust* (1998); *Art from the Ashes: A Holocaust Anthology* (1995); *Admitting the Holocaust: Collected Essays* (1995); *The Age of Atrocity: Death in Modern Literature* (1978); *The Holocaust and the Literary Imagination* (1975). A construção do pensamento de Langer se dá, além da apresentação das obras, da maneira segundo a qual a imaginação literária se comporta frente a uma realidade tão conflituosa no que tange sua representação. Em outras obras, quando examina as produções de Samuel Bak, pintor lituano e sobrevivente da Shoá, Langer enfatiza a necessidade da arte em apresentar, não a resolução, mas sim o próprio dilema da (i)rrepresentatibilidade, constrastando o belo e o verdadeiro.

Paralelamente à questão, o americano Berel Lang (2003) também aborda o conflito da representação em *Holocaust Representation: Art within the limits of History and Ethics,* sob um outro ponto de vista: para o autor, a dinâmica entre forma artística e conteúdo geralmente se sustenta ainda mais intensamente quando o assunto da arte tem o peso moral de um evento como a Shoá. Dito isso, o problema da situação seria ter autores de ficções clamando pela autenticidade de suas produções. Lang vê a representação da Shoá como limitada por uma combinação de restrições éticas e históricas e, assim sendo, a arte violaria tais restrições muitas

vezes por cair no sentimentalismo ou melodrama, clichê ou kitsch. Em um extremo, o autor coloca que toda representação da Shoá deve enfrentar o teste de saber se seu referente não seria mais apropriadamente expresso pelo silêncio, isto é, pela ausência de representação.

Com vistas a alimentar-se de produções artísticas que, ao contrário do que propôs Lang, não optaram pelo silêncio, mas sim pelo equilíbrio entre o que é passível de representação e o que não é, a pesquisa para o presente trabalho também baseou-se em algumas obras expostas pelo memorial de Israel para as vítimas da Shoá *Yad Vashem*, cuja coleção "Art from the Holocaust" está disponível online[11]. O memorial francês denominado *Mémorial de la Shoá*, em Paris, exibiu uma extensa coletânea de autores de histórias em quadrinhos cujas obras trouxeram, mesmo que pontualmente, a Shoá, perpassando desde produções dos próprios sobreviventes recém-saídos de campos de concentração até trabalhos posteriores que refletem o genocídio europeu na abordagem de questões contemporâneas, como a situação em Ruanda[12].

Com relação à produção nacional, perpassamos a obra *Catástrofe e Representação*, organizada por Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva (2000), que indaga a possibilidade de representar um evento como a Shoá, além de colocar em questão os alicerces, seja das artes ou da cultura de massas, para enfim transformar-se numa grande pergunta a propósito dos limites da linguagem, do pensamento e da imaginação. O estudo de outra obra também organizada por Seligmann-Silva (2003), intitulada *História, Memória e Literatura – o testemunho na era das catástrofes*, foi importante, pois levou a questão da transmissão da memória da Shoá para o campo da ética e das transformações culturais na busca pela narração do evento.

É importante ressaltar que, apesar de abordar o genocídio a partir de outras perspectivas, as produções de Maria Luiza Tucci Carneiro são de grande importância para o crescimento dos estudos acerca da Shoá e do antissemitismo no Brasil. Sua obra *Holocausto: crime contra a humanidade* (2000) reflete sobre o papel do Estado da vida dos sujeitos, ratificando como o Terceiro Reich influenciou na formação da cidadania de toda uma nação.

É em meio a esse emaranhado de complexidades que o presente trabalho surge para a investigar *Maus* e "Prisoner in the Hell Planet*",* por meio da investigação de outros fatores importantes para a temática da Shoá, como a transmissão e a consequente representação do genocídio.

---

[11] "Art from the Holocaust". In: http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/art/index.asp. Acesso em 14 de julho de 2017.

[12] Algumas peças da coleção foram apresentadas anteriormente, neste mesmo capítulo introdutório.

CAPÍTULO I
A HISTÓRIA PÚBLICA

> *Those aren't rats. They're very small. One ran over my hand before. They're just* ***mice****.*
>
> Spiegelman, 1991.

Em *História e Memória* (1988), os historiadores Jacques Le Goff e Pierre Nora declaram enfaticamente: "O povo hebreu é o povo da memória por excelência" (p.435), pois acreditam que os judeus tenham "a responsabilidade de permanecer fieis ao ritual da tradição de lembrar das penúrias pelas quais seu povo passou, com a intenção de não deixar que o sacrifício caia no esquecimento" (Bertin, 2013, p.25). Em *Zakhor: História Judaica e Memória Judaica* (1982), o historiador Yossef Haym Yerushalmi elabora a ideia de que o judaísmo assenta-se no imperativo de lembrar, apontando que tal verbo "aparece na Torá, em suas várias modalidades e tempos, nada menos do que 169 vezes, geralmente tendo como tema Israel ou Deus, uma vez que a memória está a serviço de ambos" (p. 25). Ainda segundo o autor, a historiografia e a memória coletiva devem ser entendidas como elementos separados, sem que um substitua o outro, pois enquanto a primeira busca compreender as minúcias do passado, a coletividade judaica pauta-se na relação com a tradição e com a sua experiência particular. Ainda tendo a memória em perspectiva, a historiadora Hasia Diner (2010), pesquisando acerca da literatura americana da Shoá, declara que a base da produção cultural está na maneira que os escritores encontrarão para rearticular a sua identidade, assumindo suas posições como expectadores e valendo-se de suas imaginações para uma nova elaboração linguística, mas tendo em vista que falta aos autores a experiência com o trauma do genocídio.

Em 1960, a obra de Elie Wiesel, *Night* (publicada originalmente em 1955), chega aos Estados Unidos e abre definitivamente as portas das narrativas acerca da Shoá através do levantamento da questão: será possível ser judeu sem mostrar interesse nessa terrível experiência judaica? Falk (1995), em *American Judaism and Transition – The Secularization of a Religious Community*, desenvolve melhor a questão:

> The memorializing of the Holocaust has yet one more dimension for the vast majority of American Jews who never experienced those horrors. It gives the native American Jewish population a pseudo-martyr status. American Jews, fortunately ignorant of

> what is really meant by the word "Holocaust" and not really willing to listen to the first hand accounts of survivors, enjoy the victim status some assume when these nightmares are discussed in public[13] (p.170).

Logo, devido ao seu caráter de pseudomártir, por estarem longe da experiência do genocídio, a produção literária norte-americana da Shoá baseou-se na urgente necessidade de encontrar uma identidade em comum entre os judeus norte-americanos e os europeus. Por meio da ressignificação da catástrofe, um elo seria criado e o povo judeu poderia unir-se novamente. Era importante também o fator cultural, caso contrário, as produções literárias seriam meras cópias dos relatos europeus, ao invés de trabalhos norteamericanos. Budick (*apud* Wirth-Nesher e Kramer, 2001) diz: "Esqueça o passado e o componente judaico se perde. Lembre-se do passado, e você escreverá ficção europeia ao invés da norte-americana[14]" (tradução minha).

MEMÓRIA OU PÓS-MEMÓRIA?

Ao adentrarmos a questão do trauma e da memória, é imprescindível perpassarmos pela obra *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012), da pesquisadora romena em Literatura Comparada da Columbia University, Marianne Hirsch. Segundo a autora, a "era da memória" alcançou seu ápice a partir da década de 1960 até aproximadamente a década de 1980. Um dos grandes trabalhos publicados durante tal período é o estudo histórico de Raul Hilberg (1961) intitulado *The Destruction of the European Jews*, que traz à luz a dicotomia entre história e memória, sendo esta incorporada pela poesia e narrativa, reformulando o que diria Adorno há cinquenta anos sobre o ato de se escrever poesia após Auschwitz.

O questionamento da necessidade (e até mesmo possibilidade) de se fazer arte após a grandiosidade do genocídio deve ser compreendido no conjunto de sua concepção de dimensão transcendente da arte, já que após o término do regime nazista, e com a revelação pública dos detalhes das características dos campos de concentração, a pergunta de Adorno poderia se referir não somente à poesia, mas também ao comer, ao dançar, ao escrever de uma forma geral,

---

[13] A memorialização do Holocausto tem uma dimensão a mais para a maioria dos judeus norteamericanos que nunca passaram pela experiência de tais horrores. Isso dá à população judaico-americana o status de pseudo-mártir. Os judeus norte-americanos, felizmente ignorantes com relação ao que realmente significa ouvir a palavra "Holocausto" e não procurando escutar os relatos dos sobreviventes, aproveitam-se do status de vítima que vem à tona quando tais pesadelos são levados à discussão pública (tradução minha).

[14] "Forget the past and the Jewish component falls away. Remember the past and you write European rather than American fiction" (p. 218)

dentre tantas ações humanas, e ainda ao próprio viver, no sentido de que seria praticamente impossível um recomeço após tanto terror.

A dificuldade de compreensão frente ao indizível se colocou como um desafio para as futuras gerações trabalharem com a dicotomia entre dizer e não dizer. Assim, autores e artistas da segunda geração pós-sobreviventes lançam mão de títulos que sugerem o que Leslie Morris (2002) denomina de *pós-memórias híbridas*: obras que são produzidas com base não apenas no testemunho do sobrevivente em si, mas também na conexão entre eles e seus familiares. A autora ainda lista algumas produções que trazem tal dinâmica transgeracional à tona, como: o documentário *Dark Lullabies: Children of Holocaust Victims and Perpetrators* (escrito por Gloria Demers e Irene Angelico, dirigido por Irene Angelico e Abby Neidik, 1985); o filme *Lessons of Darkness* (Herzog, 1992); o romance ficcional *Second-Hand Smoke* (Rosenbaum, 2000); e as memórias *After Such Knowledge* (Hoffman, 2004). Há ainda estudos acadêmicos a serem citados, como: *In the Shadow of the Holocaust: the Second Generation* (Hass, 1990); *Memorial Candles: Children of the Holocaust* (Wardi, 1998); *Israel and the Daughters of the Shoah* (Lentin, 2000); *Shaping Losses: Cultural Memory and the Holocaust* (Epstein & Lefkowitz, 2001), entre outros.

Tal explosão da relação parental inspirou mais estudos focados na comunicação entre as chamadas primeira e segunda gerações, o que ocasionou em alguns termos para definir o que Hirsch chama de "*postness*". São eles: "memória ausente" (Fine 1988), "memória herdada", "memória tardia", "memória protética" (Lury, 1998; Landsberg, 2004), "testemunho substituto" (Zeitlin, 1998), "história recebida" (Young, 1997) e "pós-memória" (Hirsch, 2012)[15]. Tantas denominações acabaram por gerar ressalvas, especialmente quando há o uso do termo "memória", já que é impossível transmitir o trauma a outras gerações, de acordo com a perspectiva semiótica de Van Alphen (2006):

> There is continuity between the event and its memory. And this continuity has an unambiguous direction: the event is the beginning, the memory is the result (...) In the case of the children of survivors, the indexical relationship that defines memory has never existed. Their relationship to the past events is based on fundamentally different semiotic principles[16] (pp.485 – 6).

[15] Os termos originais: "absent memory" (Fine 1988), "inherited memory," "belated memory," "prosthetic memory" (Lury 1998, Landsberg 2004), "vicarious witnessing" (Zeitlin 1998), "received history" (Young 1997), and "postmemory" (Hirsch, 2012).

[16] "Há continuidade entre o evento e sua memória. E essa continuidade tem uma direção inequívoca: o evento é o começo, a memória é o resultado. (...) No caso dos filhos dos sobreviventes, a relação indexical que define a memória nunca existiu. Sua relação com os eventos passados é baseada em princípios semióticos fundamentalmente diferentes". (tradução minha)

Partindo do princípio da diferenciação semiótica, ou seja, de interpretações diferentes para o termo "memória" por parte de ambas as gerações, Hirsch desenvolve o seu já supracitado termo pós-memória, caracterizando-o como uma estrutura geracional de transmissão profundamente enraizada nas diferentes formas de mediação entre as gerações. Ou seja, a conexão com o passado não é, portanto, mediada pela recordação, mas sim pelo investimento imaginativo, pela projeção e criação:

> 'Postmemory' describes the relationship that the 'generation after' bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before - to experiences they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension[17] (Van Alphen, 2006, pp. 106 - 7)

Foi pensando no processo criacional e no investimento da imaginação no processo de recebimento e escuta do testemunho que Eva Hoffman, em seu depoimento de como a Shoá a afetou diretamente na condição de filha de sobreviventes, em *After Such Knowledge: Memory, History and the Legacy of the Holocaust* (2004), denomina tal narrativa como um "conto de fadas" – algo distante de seu mundo, porém familiar e real[18]: "Mesmo partindo da minha proximidade mais íntima, eu não podia conceber as 'memórias' como minhas. Em vez disso, tomei essa primeira informação como uma espécie de conto de fadas derivando não tanto de outro mundo, mas como do centro do cosmo: um conto de fadas enigmático, mas real" (p.06).

[17] "A pós-memória descreve a relação que a 'geração após' estabelece com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes – e com experiências que eles 'lembram' apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram. Essas experiências, porém, foram transmitidas a ela de forma tão profunda e afetiva que parecem constituir memórias por si mesmas. A conexão da pós-memória com o passado é então mediada, não por lembrança, mas por investimento imaginativo, projeção e criação. Crescer com memórias herdadas esmagadoras, ser dominado por narrativas que precederam o nascimento ou a consciência de alguém é arriscar que as próprias histórias de vida sejam deslocadas, até mesmo evacuadas, por nossos ancestrais. Ela [a pós-memória] deve ser moldada, ainda que indiretamente, por fragmentos traumáticos de eventos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e excedem a compreensão". (tradução minha)

[18] "Even from my most intimate proximity I could not form 'memories' as my own. Rather, I took in that first information as a sort of fairy tale deriving not so much from another world as from the center of the cosmos: an enigmatic but real fairy tale". (pg. 06)

Para além da memória, a autora caracteriza o ato de relembrar como emanações de uma experiência de guerra que continuam, mesmo após sessenta anos, a produzir imagens quebradas, porém abruptas.

Ao expandirmos o que Hoffman nos apresenta como *fairy tale*, encontramos similaridades com o subtítulo de *Maus*: *a survivor's tale,* o que nos leva ao encontro da ideia da narrativa produzida pela segunda geração, não apenas como uma representação factual de tais emanações dos sobreviventes, mas sim como uma recriação vista como necessária na medida em que o ouvinte ao se ver imergido em uma história de um passado tão estranho e ao mesmo tempo tão próximo, recorre à sua própria imaginação para completar as "lacunas".

Segundo Stephen Benson (2008), em *Contemporary Fiction and the Fairy Tale,* alguns autores contemporâneos, como Robert Coover (1932 -), A. S. Byatt (1936 -), Margaret Atwood (1939 -), Angela Carter (1940 – 1992) e Salman Rushdie (1947 -) constituem a geração de contos de fadas ("*fairy tale generation*", p. 02), no sentido de que seus projetos ficcionais estão intimamente ligados a contos e histórias. Sobre isso, o autor discorre:

> "Contemporary prose fiction, in all variety, is concerned with the collapsing of barriers and the dismantling of hierarchies, both aesthetic and ideological, and with the admittance of otherness or at least the uncovering of an otherness already working within. The mute definitiveness of the fairy tale as a genre could be presumed by comparison to be of a piece with precisely those categories the fiction is supossed to call into question[19]" (p.03).

A ficção contemporânea, portanto, irá se valer do *fairy-tale* no sentindo de conservar seus aspectos narrativos ao mesmo tempo que questiona seus valores deterministas e coletivos. Segundo o autor, os contos de fadas fornecem um alfabeto e uma gramática próprios que nos ligam a um passado genérico e nos ajudam a ver o presente mais claramente. É através de uma visão distanciada que se constrói uma nova atualidade, e dessa forma, o conto de fadas figura-se como uma narrativa multivalente que não pertence a ninguém, nem sequer possui imaginário social específico: ele se passa em um tempo e lugar que não existem.

Similarmente em *Maus*, não há definição de um tempo singular e específico, já que uma das marcas da narrativa é o ecletismo temporal: fatos passados misturam-se e intercalam-se como forma de explicar o presente. A maneira segundo a qual os personagens são ilustrados

[19] A ficção em prosa contemporânea, em toda a variedade, preocupa-se com o colapso de barreiras e com o desmantelamento de hierarquias, tanto estéticas quanto ideológicas, e com a admissão da alteridade ou pelo menos, a descoberta de uma alteridade que já opera no interior. A definição definitiva do conto de fadas como um gênero poderia ser presumida, em comparação, como uma peça precisamente com as categorias que a ficção pode colocar em questão.

também os distancia da singularidade: são poucos os traços que distinguem uns ratos dos outros (como os óculos de Vladek), e por conta das características minimalistas todos parecem o mesmo sujeito. Utilizando-se então de algumas características do *fairy-tale* - o ato de narrar, a não especificação clara dos personagens, e a mescla de tempos e lugares - a imagem trazida pelo livro torna-se essencial na propagação da experiência traumática ao des-individualizar a Shoá para transformá-la em um elemento cultural coletivo.

A HISTÓRIA VIA IMAGEM

> *There was a situation which I don't think was ever repeated in history. It will never will* (sic). *It never will happen again. The lice situation. People were...people were wearing two or three pieces of clothing, one on top of the other because if they have to move to go somewhere else, that's what they could carry. And especially this became even worse later when I left Warsaw and went to Hrubieszow again. That's why this fantastic, enormous, incredible epidemic of thyphus and typhoid. If you didn't have immunity from previous exposure to typhus or typhois, you had to get it because lice were covering everything. Later on Hrubieszow, I saw once something that I still see it after 40, or 50 years. This poor man came over and he started, I had a so-called office about a three feet by five, a little space. This man came over spitting blood or something, tuberculosis, probably, I don't remember. And I said 'Undress.' And I was sitting in one corner of the room and he was coming in from the door, through the door. And he started to undress. He took off one coat, outer coat, and then a jacket, and then a vest, and then another jacket and then several pieces of clothing and he just kept putting it on the floor. And then I saw him, I said, 'What is he wearing?' I took out my glasses, I'm a little nearsighted, and there was a coat, completely, a complete coat of thousands of...lice covering his body. Lice are white-grayish, you know. They were shining. It was something that after forty years it still haunts me. This sight of a man covered with hundreds, maybe thousands probably, lice crawling over him and over each other* (Fred O., 1988).

O trecho acima faz parte do testemunho de Fred O, médico polonês residente em Varsóvia. O. não é falante nativo da língua inglesa, apesar disso não se mostrar um problema durante seu depoimento: seus fatos são apresentados de maneira coesa, os sujeitos e objetos bem definidos e o tempo verbal claramente estabelecido. Entretanto, não consegue disfarçar as pausas e as tremulações de sua voz quando a lógica parece faltar nos fatos que apresenta: um colete de piolhos? Tantos piolhos que era possível se confundir com uma parte da vestimenta? Uma visão tão grotesca que ainda o impressionava depois de 40 anos, e cuja narração tornava a própria linguagem desconfortável, como se fosse inadequada.

O trecho ilustra algo muito específico do testemunho traumático: a falta de simbolização da linguagem. O desconforto causado pela cena do homem coberto de piolhos é principalmente devido ao fato de que não há espaço para uma metáfora, ou seja, a linguagem descreve aquilo

que realmente é, sem lugar para a imaginação[20]. Acerca de tal temática, James Young (1990) advoga pela necessidade de inserir o genocídio na esfera da simbolização, sob a alegação de que:

> To leave Auschwitz outside metaphor would be to leave it outside of language altogether: it was known, understood, and responded to metaphorically at the time by its victims; it has been organized, expressed, and interpreted metaphorically by its writers; and it is now being remembered, commented upon, and given historical meaning metaphorically by scholars and poets of the next generation. If carried to its literal end, an injunction against Auschwitz metaphors would place events outside of language and meaning altogether, thereby mystifying the Holocaust and accomplishing after the fact precisely what the Nazis had hoped to accomplish through their own — often metaphorical — mystification of events[21] (p.91).

Lakoff e Johnson (2003) ratificam que a essência da metáfora está em entender o que está por "baixo", o que está subentendido (*under-standing*) e experimentar uma coisa em termos de outra. Para eles, nossos conceitos estruturam o que percebemos, como nos movemos no mundo e como nos relacionamos com outras pessoas. Nosso sistema conceitual, portanto, desempenha um papel central na definição de nossas realidades cotidianas: a maneira como pensamos, o que experimentamos e o que fazemos todos os dias é representado de maneira metafórica.

Kovecses (2010), em *Metaphor: a practical introduction*, retoma os estudos de Lakoff e Johnson, abrangendo-os e definindo a metáfora a partir de prerrogativas fundamentais: a metáfora baseia-se em conceito, não em palavras, e sua função é para que se entenda melhor os conceitos linguísticos. Esses interligam-se na medida em que, enquanto Lakoff e Johnson listam e detalham a teia conceitual a partir da qual nosso sistema de pensamento se articula, Kovecses analisa de que forma nos prendemos em tais teias e formulamos nossa comunicação:

> Meaning making is a cooperative enterprise (linguistic or otherwise) that always takes place in a large set of contexts (ranging from immediate to background) and that

[20] Ao citarmos o termo "metáfora", estamos retomando os trabalhos de George Lakoff e Mark Johnson *Metaphors We Live By* (2003), bem como a obra *Metaphor: a practical introduction* (2010) de Zoltan Kovecses, que a concebe como um filtro simbólico através do qual passam nossas visões de mundo.

[21] "Deixar Auschwitz fora da metáfora seria deixá-la completamente fora da linguagem: ela foi conhecida, entendida e respondida metaforicamente na época por suas vítimas; foi organizada, expressa e interpretada metaforicamente por seus escritores; e agora está sendo lembrada, comentada e tendo significado histórico metaforicamente por estudiosos e poetas da geração seguinte. Se levada ao seu fim literal, uma injunção contra as metáforas de Auschwitz colocaria eventos fora da linguagem e significando completamente, assim mistificando o Holocausto e realizando após o fato precisamente o que os nazistas esperavam realizar através da sua própria - muitas vezes metafórica - mistificação de eventos" (tradução minha). "Metaphor, Language and Culture". In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502010000300017. Acesso em 17 de setembro de 2018.

> occurs with varying degrees of success. People who can successfully participate in this kind of meaning making can be said to belong to the same culture. Spectacular cases of unsuccessful participation in joint meaning making are called 'culture shock.' (Clearly, though, unsuccessful participation in meaning making can also occur between members of the same culture) [22] (2010)

A problemática da narrativa acima ocorre no momento em que o narrador define seu evento como indecifrável, como algo que ainda o assombra. Retomando os conceitos acima, o evento se mantém no *standing*, sem permitir que o narrador penetre o *under* e consiga flexibilizar seus significados, colocando-o como parte de um determinado sistema conceitual. Para o narrador, ele não tem lugar no simbólico, pois quando O. alerta que não há como fugir do tifo ou da febre tifoide, o discurso é tomado em sua forma literal, já que as condições do gueto eram tão abjetas que todos os habitantes eventualmente contrairiam uma das duas doenças. O narrador ainda tenta tornar seu testemunho "aceitável" para a imaginação humana, por meio da contextualização dos eventos: explica sua profissão, onde trabalhava, suas condições precárias, o frio que fazia, a consequente necessidade de usar várias camadas de roupa. Tudo isso para que, dois minutos depois, seja sugado para o momento em que se depara com o homem coberto de piolhos e se dê conta de que, mesmo após todos esses anos, o episódio não o possibilita descrevê-lo além da experiência sensório-visual: os piolhos brilhavam, rastejavam um sobre os outros. A realidade aparece de forma tão crua, de forma tão inesperada em sua vivência, que só pode ser tomada em sua concretude: "a visão de um homem coberto por dezenas, talvez centenas de piolhos, rastejando sobre ele e uns sobre os outros".

Ao se deparar com a mesma situação na história de seu pai, Spiegelman, munido também de seu texto visual, tem como desafio imaginar e representar uma vivência que não lhe pertence: seu pai conta que, em uma das piores fases de sua trajetória (o próprio capítulo começa com "*And here my troubles began*"), o piolho causava grande problema entre os prisioneiros, já que deles provinha o tifo. Sendo assim, era necessário mostrar a camisa limpa para ganhar o direito de se alimentar, como mostra a imagem:

---

[22] 'Significar algo é como se fosse uma empresa cooperativa (linguística ou não) que sempre ocorre em um grande conjunto de contextos (variando de imediato a fundo) e que ocorre com vários graus de sucesso. Pode-se dizer que as pessoas que podem participar com sucesso desse tipo de significado pertencem à mesma cultura. Casos espetaculares de participação malsucedida na criação conjunta de significado são chamados de "choque cultural"'. (Claramente, porém, a participação malsucedida na criação de significado também pode ocorrer entre membros da mesma cultura) (tradução minha). "Metaphor, Language and Culture". In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502010000300017. Acesso em 17 de setembro de 2018.

Figura 6 – Piolhos no campo

Spiegelman, 1991, pg. 255

Em seus quadrinhos, Spiegelman aproxima-se do relato histórico através da ilustração ampliada e crua do piolho, que aparece quase como ponto central da página para o qual os olhos do leitor são levados automaticamente - ou pelo menos não conseguem evitar a presença do animal. O autor recria a sensação de inevitabilidade através da disposição do piolho em seus quadrinhos, já que não há como desviar o olhar da figura que aparece no centro, praticamente em primeiro plano. A frequência com que a palavra "*Lice*" é repetida aumenta a sensação de onipresença do piolho, que culmina com a frase de Vladek: "Tudo era piolho". É, então, por meio de sua ilustração que Spiegelman vasculha o *under-standing* do discurso de seu pai, trazendo à tona a complexidade paradoxal do campo de concentração: os prisioneiros agora se tornam os próprios insetos ("everything was lice"), por conta das péssimas condições dos campos de concentração. O sistema nazista, que pregava os judeus como uma raça, mas

certamente não humana, logrou êxito em transformar o mundo em algo que encaixasse em sua visão deturpada de um mundo no qual uma comunidade poderia ser ressignificada como algo que precisa ser aniquilado. *Maus*, então, perpassa o literal histórico e é alimentado por ele, mas não se limita a isso - prisioneiros são representados de formas diferentes, dependendo da maneira que o autor busca dirigir nosso olhar para diferentes detalhes. Se no primeiro quadrinho a morte é o elemento principal, possível de ser vista na cabeça caída dos ratos que as seguram com as mãos, ou na aparência esquelética do rato à esquerda; o segundo quadrinho é predominado pela anulação do prisioneiro, o qual aparece totalmente em preto, de forma que apenas seu uniforme ganha luz e variação de cores. Isso alinha-se ao que narra Vladek quando especifica que a comida seria dada apenas aos que mostrassem o uniforme limpo, bem como ao que Spiegelman sugere: que apenas o uniforme importa na fila da comida.

O primeiro momento em que Spiegelman passa a usar a metáfora da opressão do gato-rato foi em 1972, em uma pequena tira de quadrinhos de três páginas para uma revista underground, *Funny Animals* (*MetaMaus*, p.113). O personagem principal desta versão curta de Maus é chamado Mickey, que curiosamente tem uma lâmpada do personagem Mickey Mouse em sua mesa de cabeceira, a qual serve para iluminar a sala enquanto seu pai lhe conta histórias sobre a Shoá:

Figura 7 – Golly!

Spiegelman, 2011, pg. 113

O nome do personagem, que alude claramente ao desenho animado de Walt Disney, e também o fato da tira estar presente em uma revista cujo conteúdo é “animais engraçados”,

colaboram para uma série de diferenças significativas entre três páginas e *Maus*, por exemplo: os personagens acima não estão cientes do fato de que eles representam judeus e nazistas, referindo-se a si mesmos como *die Mausen* e *die Katzen*. Em contrapartida, os personagens animais de *Maus* sabem que são judeus e nazistas, mas não que são retratados como animais.

Spiegelman explica que não foi possível manter a consistência da metáfora animal em toda a extensão de uma novela gráfica, devido à necessidade de falar sobre o que aconteceu em detalhes. Em outras palavras, falar através da metáfora *gato x rato* ocultaria detalhes históricos importantes para a narrativa: "É impossível não falar sobre judeus e nazistas, porque quero falar em detalhes sobre o que aconteceu. Não se pode mudar isso para a metáfora[23]". Ao dizer que "somente através do específico eu poderia implicar o geral" (2011, p. 120), Spiegelman ressalta a importância de usar fatos e detalhes concretos na história para torná-la real:

> Neverthless, Spiegelman is more willing to risk that inauthenticity in the long version of *Maus*. His initial short comic depicts oppressed mice and evil cats, but any connection to the Holocaust must be made by the reader herself. Nothing in the content of the comic, other than a remarkable correspondence to historical events, indicates that the mice are Jews and the cats are Nazis. In the short comic, for instance, the mice wear a silhouette to a mouse head on their sleeves; in the long version they wear the yellow star. In the short version the mice work in a "kitty litter" factory; in the long version they work in a shoe factory. Spiegelman's first mice know that they are mice, but are unaware that they represent Jews. In the long version of *Maus*, Spiegelman exactly reverses this equation: the characters he illustrates in Vladek's tale know they are Jews, but are unaware that they are represented as mice[24] (p.120)

Contudo, por mais que alegue ter encontrado dificuldades no trabalho com a representação total da historiografia através da metáfora, há algo no livro que ainda perpassa a figura de línguagem, mesmo que sutilmente: em um determinado momento, quando Anja e Vladek escondem-se em um porão, ela demonstra pavor de ratos e ele a conforta dizendo que "Eles são apenas ratos!":

---

[23] "It's impossible not to talk about Jews and Nazis, because I want to talk in detail about what happened. One can't keep changing it to metaphor" (Spiegelman and Mouly, 106 *apud* Ewet, p. 93).

[24] "No entanto, Spiegelman está mais disposto a arriscar na inautenticidade em *Maus*. Seus quadrinhos iniciais retratam camundongos oprimidos e gatos malignos, mas qualquer conexão com o Holocausto deve ser feita pelo próprio leitor. Nada no conteúdo da história em quadrinhos, além de uma correspondência notável com eventos históricos, indica que os ratos são judeus e os gatos são nazistas. Na história em quadrinhos, por exemplo, os ratos têm a cabeça de um camundongo; na versão longa vestem a estrela amarela. Na versão curta, os ratos trabalham em uma fábrica de "areia sanitária"; na versão longa eles trabalham em uma fábrica de sapatos. Os primeiros ratos de Spiegelman sabem que são ratos, mas não sabem que representam os judeus. Na versão longa de *Maus*, Spiegelman reverte exatamente essa equação: os personagens que ele ilustra no conto de Vladek sabem que são judeus, mas não sabem que são representados como ratos." (minha tradução)

Figura 8 – They're just MICE!

Spiegelman, 1991, pg. 149

Spiegelman destaca a palavra, utilizando o negrito do texto para enfatizar uma outra figura de linguagem, que acompanha a metáfora: a ironia. Essa consiste no emprego de uma expressão de forma que ela tenha um sentido diferente do habitual e produza um humor sutil. Para que a ironia funcione, esse jogo com as palavras deve ser feito de uma maneira que não deixe transparecer imediatamente a intenção, estimulando o raciocínio do leitor ao fazê-lo considerar os diversos sentidos possíveis que uma determinada palavra ou expressão pode ter, até encontrar aquele que se encaixa na mensagem produzindo um significado inusitado - ausência de consciência dos personagens e de sua condição. Ao se assustar com o rato, ao invés de se identificar com ele, Anja não percebe que vem sendo tratada da mesma maneira pelos gatos nazistas, ignorando sua condição atual de vítima das circunstâncias.

É importante notarmos que a metáfora de Spiegelman, que retrata os judeus em ratos, não surgiu a princípio em *Maus*. No documentário *Der Ewige Jude* ("O eterno judeu", 1940), há diversas alusões ao caráter parasita e sangue-suga do povo judeu em comparação à raça ariana: "Agora, reconhecemos que há uma praga aqui, uma praga que ameaça a saúde do povo ariano" – enquanto os cortes de câmera mudam o foco, passando da família judia sentada durante a refeição para os insetos na parede, e assim mostram a convivência natural entre ambos.

A partir de então, é cada vez maior o número de referências que o documentário faz ao caráter parasita dos judeus: “Sempre que o corpo de uma nação se desenvolve, eles [*judeus*] se ancoram e se alimentam do organismo em decomposição” - enquanto mostra a trajetória da comunidade judaica pelo mundo, a música de suspense do documentário aumenta, de forma a representar uma ameaça.

Na medida em que mostra uma horda de ratos pelos esgotos, o documentário ratifica a semelhança entre judeus e ratos, já que ambos trazem a destruição para a terra, acabam com os bens e a nutrição da humanidade, além de espalharem doenças e pragas, como cólera, disenteria, lepra e febre tifóide. Tal qual os ratos, os judeus assimilados permanecem para sempre corpos estranhos no organismo de seus povos hospedeiros, independentemente das aparências.

Figura 9 – Os ratos

Der Ewige Jude (1940)

Spiegelman retoma a comparação entre ratos e judeus[25], refletindo acerca da visão nazista sobre os judeus - vermes que devem ser exterminados. Na epígrafe do segundo volume, o autor explicita a conexão entre a cultura pop e a desumanização dos judeus ao citar um artigo de jornal impresso na Alemanha em meados da década de 1930:

> *Mickey Mouse is the most miserable ideal ever revealed ... Healthy emotions tell every independent young man and every honorable youth that the dirty and filth-covered vermin, the greatest bacteria carrier in the animal kingdom, cannot be the ideal type of animal ... Away with Jewish brutalization of the people! Down with Mickey Mouse!*

[25] Em *Metamaus*, Spiegelman (2011) afirma ter assistido ao documentário. A desumanização distingue o genocídio do assassinato: “Um mata pessoas, um comete genocídio sobre subumanos” (p.115). Em sua epígrafe para o primeiro volume de *Maus*, Spiegelman (1991) cita Adolf Hitler: "Os judeus são, sem dúvida, uma raça, mas eles não são humanos" (p.10).

Wear the Swastika Cross![26] (*apud* Spiegelman, 1991, p.164).

Assim como no documentário, a citação do antigo jornal nazista traz Mickey Mouse como a perfeita representação do judeu moderno: um ser miserável e sujo (rato), disfarçado de um homem independente e saudável. Contudo, Spiegelman não se baseia na simples cópia da metáfora nazista, a qual retrata os judeus como inerentemente inferiores aos alemães. Ele atrai os gatos e os ratos na mesma altura e, assim, os torna iguais de certa maneira.

Há ainda uma maior diversidade de personagens retratados por Spiegelman - poloneses como porcos, franceses como sapos, britânicos como peixes, suecos como renas, americanos como cães e ciganos como mariposas. Todas essas metáforas são, até certo ponto, baseadas em estereótipos nacionais. Algumas são até justificadas em *Metamaus*, como por exemplo a representação dos poloneses: para o autor, os porcos foram escolhidos por causa da dualidade que eles representam, ou seja, devido ao forte antissemitismo na Polônia, o povo polonês frequentemente vitimava os judeus, porém também sofria terrivelmente com os nazistas. O plano de Hitler não era exterminar as raças eslavas, mas sim fazê-las trabalhar até a morte, já que o objetivo usual de manter porcos em uma fazenda é abatê-los para a carne. Também é importante notar que eles estão fora da cadeia alimentar do rato e do gato. Americanos, por outro lado, não são retratados de maneira tão uniforme quanto as outras nações, isto é, há várias raças de cães que refletem a diversidade das origens dos americanos.

De volta à imagem 06, os últimos quadrinhos continuam a ser dedicados ao registro visual da situação narrada pelo pai: se alguém respingasse sopa no uniforme de outro prisioneiro haveria atos de violência tamanhos que poderiam acarretar em mortes. As feições dos personagens mudam do cadáver no primeiro quadrinho para a raiva nos últimos, como se os sentimentos fossem elaborados apenas de forma crua como ocorre nos animais. A ausência de ilustração para a última frase sugere uma paralisação, tanto da imaginação de Spiegelman quanto do leitor, pois ao adiantar que não há forma de saber como é sentir fome de verdade, Vladek poda as possibilidades do filho, deixando que sua fala predomine no momento final.

Nota-se então, que o sistema conceitual de *Maus* é pautado tanto no *under* quanto no *standing*. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que há a ilustração literal (ou ausência dela) para representar termos inacessíveis dos narradores – como o excesso de piolhos nos campos

[26] "Mickey Mouse é o ideal mais lamentável de que se tem notícia [...] As emoções sadias mostram a todo rapaz independente, todo jovem honrado, que um ser imundo e pestilento, o maior portador de bactérias do reino animal, não pode ser o tipo ideal de animal [...] Abaixo a brutalização do povo propagada pelos judeus. Abaixo Mickey Mouse! Usem a Suástica!".

de concentração ou a própria fome em si – a maneira que as ilustrações são colocadas no livro colabora para uma nova articulação da rede de significados. Tal fato pode ser observado na centralidade do piolho na página que lhe dá destaque, fazendo com que impere; na coloração preta dos ratos, o que diminui sua subjetivação, destacando apenas o que interessa – o uniforme "limpo"; e claro, na presença de ratos no lugar de seres humanos. Este último ponto revela mais do que uma escolha estética que vai além do antropomorfismo: a escolha pelos ratos desnuda a autoconsciência de sua produção, definindo a imaginação e o *under* como parte integrante no processo de criação. Assim como o conceito de pós-memória visto anteriormente, o ato de "lembrar", de Spiegelman, vem acoplado ao ato de criar, de forma que a narrativa que recebe em seu seio familiar passa a ser a sua, conforme é representada a partir de sua própria estética.

A ideia de um sentido *under* - encoberto pelo que é mostrado ao público - também aparece no consagrado texto da filósofa Jean-Marie Gagnebin, intitulado "Após Auschwitz" (*apud* Seligmann-Silva, 2003). Nele, a autora articula as ideias de Nancy e Lacoue-Labarthe, Adorno, e Horkheimer para trabalhar a questão do mito nazista. Segundo os autores, o mito seria uma ficção que propõe um modelo de comportamento ou de identidade a uma sociedade, que ao aceitá-lo, desiste de sua subjetivação e se perde: "Essa estratégia mágico-mimética não é somente ineficaz. Ela é cruel e regressiva, porque implica que o sujeito não enfrenta o perigo, mas desiste de sua posição de sujeito, de sua identidade própria, para salvar a si próprio, perdendo-se a si mesmo" (Gagnebin, p. 94). Como última tentativa de salvamento, resta ao sujeito imprimir no mito sua parte reprimida, conservando assim parte de sua identidade; além do mais, tiram de si o mal ao imprimi-lo em algo diferente de si – no caso, os judeus. Isso equivale a dizer que o mito da ideologia nazista forma a sociedade tanto quanto é formado por ela: "Assim, designam os judeus como culpados, como uma raça parasita e hedionda que suja a pureza do povo autêntico e deve, portanto, ser erradicada como uma epidemia ou piolhos, com gás Ziklon B por fim" (Gagnebin, p. 96). As metáforas de higienização e limpeza são, aliás, de grande importância para autora, já que evidenciam uma parte que a sociedade alemã nazista decidiu expurgar para fora de si violentamente, de forma que a "sujeira" fosse caracterizada como algo inteiramente exterior a ela:

> Insisto nessas metáforas de higiene, de limpeza, e, sim, de dedetização, porque elas são a contrapartida dessa construção denunciada por Adorno e Horkheimer, de um ideal pseudonatural e originário de pureza, de nitidez, de determinação viril unívoca, sem deslizes, nem dúvidas, nem desvios, com uma sexualidade higiênica e familiar. Enfim, um ideal de 'disciplina ritual' e de identificação ao Fuhrer que se encarrega de liberar seus seguidores, tanto dos medos como das suas hesitações, isto é, que se alivia do peso e das penas da autonomia. (p. 96).

Maus representa o mito nazista de Gagnebin por meio de sua estilização, pois constrói seus personagens a partir de um ponto de vista ficcionalizado e "deturpado" da ideologia fascista, criando seres que, apesar de corpos e comportamentos tipicamente humanos, são definidos por sua cabeça (ou por vezes, máscara) de rato[27]. É em decorrência de suas escolhas estéticas que *Maus* é alimentado por diversas fontes, além dos já conhecidos depoimentos e da narrativa de Vladek: em *Metamaus*, Spiegelman declara que, antes de produzir seu livro, procurou aparato teórico em materiais que iam além dos já conhecidos pelo público (como o diário de Anne Frank e os relatos de Elie Wiesel), pois os desenhos com características cartunistas lhe atraiam. Sendo assim, os panfletos das décadas de 30 e 40 com pouca tiragem na mídia e pouca circulação foram uma das bases principais de estudo para que a obra começasse a ter forma. As fotografias também têm relevância na obra, já que contam com detalhes a história do pai. Em *Maus*, elas dividem-se em duas categorias: interpretação e reprodução. Enquanto esta diz respeito às fotos impressas no livro, aquela aborda versões desenhadas à mão de fotografias reais, traduzindo as imagens em um estilo cômico e substituindo os rostos humanos pelas cabeças dos ratos. O uso de ambas força uma conciliação entre a ficção e a realidade, fazendo com que seu trabalho seja tanto um ato de imaginação quanto da memória histórica, intercalando história e imaginário. Assim, a foto, ao invés de representar o registro de uma realidade momentânea, torna-se uma reapropriação da história de Vladek por Spiegelman através de seus próprios traços. A seguir, veremos como se dá tal apropriação e qual seu reflexo na obra como um todo.

IMAGINAR O INIMAGINÁVEL: O DIÁLOGO DA NARRATIVA COM A MEMÓRIA COLETIVA

Ao analisar os quadrinhos, o que instantaneamente chama a atenção de Hirsch ("Family Pictures: *Maus*, mourning and Post-memory", 1992-1993) são as diferentes fotografias ao longo do livro. Depositadas estrategicamente, Spiegelman lança mão tanto de imagens públicas e notórias (como a queima de corpos de Auschwitz) quanto de fotos de seus familiares (seus pais, e possivelmente seu irmão), alimentando o leitor de referências e escolhas estéticas.

Spiegelman utiliza duas abordagens diferentes para desenhar. O primeiro é o *realismo documentário da foto*, como é possível de ser visto em algumas das imagens que seguirão (11,

[27] A composição dos personagens e dos diferentes animais selecionados será trabalhada mais detalhadamente no próximo capítulo.

14 e 17). O autor opta por usá-lo ao visualizar as configurações de lugares, esconderijos e manuais que ensinam tarefas profissionais. Este estilo de desenho aparece principalmente na segunda parte do livro, ao ser apresentado o campo de concentração. Spiegelman (2011) explica em *Metamaus* porque ele decidiu usar o desenho realista:

> I originally assumed I'd draw all the Auschwitz parts of the book in a more deliberately sketchy mode, […] I always somehow assumed that, since I couldn't visualize Vladek's life in Auschwitz - to the point of being paralyzed by the prospect - the drawings would be more tentative, seen through a fog of scribbled lines. Oddly enough, things got more precise as I went along. […] Maybe as a way of getting past my own aversion I tried to see Auschwitz as clearly as I could. It was a way of forcing myself and others to look at it[28] (pp. 59-60).

Com relação à responsabilidade com a historiografia, Charles Hartfield (2005) argumenta em *Alternative Comics: An Emerging Literature* que um narrador da Shoá é eticamente obrigado a comprometer-se com a autenticidade e deve fornecer o máximo de detalhes possíveis, tendo em vista que uma apresentação não realista dos lugares e eventos banalizaria o assunto (p.145). A fim de alcançar a representação realista das configurações, Spiegelman teve que confiar em recursos fotográficos.

O segundo estilo de desenho em *Maus* é identificado por Hartfield como simbolismo cartesiano ("*cartesian symbolism*", 2005, p.145). Spiegelman usa tal estilo para retratar os personagens, criando símbolos para as nacionalidades que por vezes são baseadas em estereótipos. O leitor tem que imaginar os personagens reais por trás desses símbolos, já que os ratos são desenhados de maneira muito simples e geralmente não têm qualquer expressão facial, o que deixa muito espaço para a imaginação e permite ao leitor visualizá-los de acordo com o que está acontecendo na história.

O retrato minimalista dos personagens permite ao leitor enfatizar e identificar com eles mais do que uma representação realista detalhada. Isso provavelmente é causado pelo fato de que é mais fácil relacionar os personagens desenhados com poucos detalhes a alguém conhecido do leitor ou ao próprio leitor. A linguagem gráfica de Spiegelman, portanto, não enfatiza "a identidade individual" do personagem, mas sim a "coletiva" (Hartfield, p.145), de forma que

[28] Originalmente, eu achei que desenharia todas as partes de Auschwitz do livro de um modo mais deliberadamente superficial, [...] Eu sempre supus que, já que eu não conseguia visualizar a vida de Vladek em Auschwitz - a ponto de ficar paralisado pela perspectiva - os desenhos seriam mais hesitantes, vistos através de uma névoa de linhas rabiscadas. Por incrível que pareça, as coisas ficaram mais precisas enquanto eu prosseguia. […] Talvez como forma de superar minha própria aversão, tentei ver Auschwitz o mais claramente possível. Foi uma maneira de forçar os outros e a mim a olhar para ele.

os personagens podem ser todos os sobreviventes ao mesmo tempo que não representam graficamente ninguém específico.

A história deve operar em algum lugar "entre as palavras e a ideia que está nas fotos e no movimento entre as imagens, que é a essência do que acontece em uma história em quadrinhos" (Huyssen, 2008 p.35). O que todas as fotos em *Maus* perpassam, porém, é a presença simultânea da vida e da morte, ou seja, "as fotografias declaram a inocência, a vulnerabilidade das vidas caminhando para a própria destruição e esta ligação entre a fotografia e a morte assombra todas as fotos das pessoas[29]", diz Susan Sontag em *On Photography* (1977, p.70). A autora ainda desenvolve sua argumentação por meio da conexão da fotografia e seu referente, pois segundo ela, a foto transmite um desaparecimento, um corpo que não está mais aqui, mas que ainda toca aquele que a vê, tal qual os raios atrasados de uma estrela, e a isso é atribuído o nome de *ironia póstuma* da fotografia ("*posthumous irony*"). O mesmo ocorre quando vemos as imagens do fotógrafo do gueto de Lodz Roman Vishniac, uma vez que sabemos que em breve essas pessoas irão morrer, já que o gueto seria destruído e que o futuro apenas terá acesso a ele por meio dessas imagens.

A fotografia da Shoá é, portanto, capaz de capturar apenas aquilo que não existe mais, o espaço entre a vida e a morte, e ao mesmo tempo enfrentar a dificuldade ou a impossibilidade do luto em face do trauma público maciço. Julia Kristeva (1987) chegou a argumentar que a profusão de imagens visuais em que estamos imersos desde o genocídio, nos silenciou verbalmente, prejudicando os instrumentos simbólicos que nos permitiram compreender os eventos do nosso século, já que a Shoá deturpou nossos mecanismos de percepção e representação. Nossos modos simbólicos são esvaziados, petrificados e, como consequência, caímos em dois extremos - a profusão de imagens e a retenção da palavra - que parecem ser opostos, mas que frequentemente se complementam.

Partindo de um outro ponto de vista, Barbie Zelier (1998) também teoriza em torno da fotografia do genocídio em *Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eyes*, baseando-se em uma série de escritores e teóricos tanto da fotografia quanto da Shoá, tais como Walter Benjamin, Saul Friedlander e Willian Saroyan. O ponto em comum de perspectivas tão variadas é a memória coletiva, pois segundo Zelier, ela torna-se responsável por abrir o terreno para o que deve ser lembrado, transformando-se em um quebra-cabeças de múltiplos lados ("***multiple-sided jigsaw groups***", p.03). Ao contrário da memória pessoal cuja

[29] "Photographs state the innocence, the vulnerability of lives heading toward their own destruction and this link between photography and death haunts all photos of people" (p.70).

autoridade se desvanece, a autoridade das memórias coletivas aumentaria à medida que o tempo passa, assumindo novas complicações, nuances e interesses. Diante de tal complexidade, a imagem ajudaria a estabilizar e ancorar a natureza transitória e flutuante da memória coletiva por meio da arte, televisão, fotografia e do cinema. Tal imagem, porém, teria que ser significativa para todo o grupo e simplificada a fim de alcançar uma grande rede de transmissão e decodificação.

Mais especificamente sobre a fotografia, o autor diz que: "A fotografia transforma o processo mecânico de registro de luz no papel em uma representação cultural de eventos além do nosso alcance. As fotografias transformam-se magicamente em representações icônicas que representam um sistema de crenças, um tema, uma época.[30]". E é em decorrência de tal iconicidade tão representativa de épocas, tempos e costumes que o ato de testemunhar mudou com a tecnologia: a partir do uso específico de tais imagens fotográficas era possível provar o que "de fato" ocorreu, tendo em vista que a guerra desafia quaisquer paradigmas. Zelier ainda salienta que o significado da Shoá não só confronta a humanidade com um horror anteriormente inconcebível, como também marcou o início da documentação desse horror: a exibição das imagens foi tão incomum que exigiu o levantamento das restrições à censura, mudou as expectativas sobre como a fotografia funcionava nas notícias e facilitou a representação fotográfica da atrocidade (Zelier, p.12).

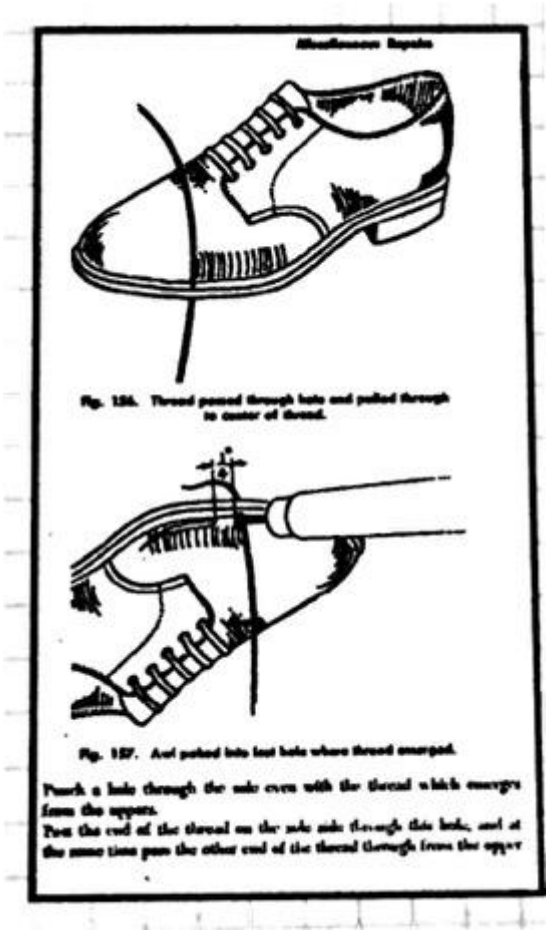
Pensando em ambos os pontos de vista, vemos em *Maus* uma escolha cuidadosa e pensada nas imagens como forma de evitar o que Kristreva chamou de proliferação de imagens (1987). Ou seja, há o trabalho com fotografias icônicas (como veremos abaixo), mas também há o trabalho com o privado, que provém das fotografias pessoais de Spiegelman, como de sua mãe já falecida e de seu pai em um uniforme de campo de concentração, que parece fitar o leitor. Em *Maus*, há portanto, a transformação da fotografia através de sua representação em ilustração, complicando os níveis de representação e mediação. Para isso, utiliza-se do poder facilitador de observar as diferentes texturas da memória visual que ela propõe, recriando o individual e o pessoal por meio da história pública que a impressão fotográfica oferece. Ao colocar uma foto do falecido irmão Richieu na primeira página do segundo volume e, na última, a foto do sobrevivente Vladek em um uniforme de acampamento, Spiegelman trabalha com a oscilação entre a vida e a morte que define a fotografia, conectando dois níveis de seu texto: o

[30] "Photography turns the mechanical process of registering light on paper into a cultural representation of events beyond our grasp. Photographs turn somewhat magically into iconic representations that stand for a system of beliefs, a theme, an epoch." (ibid., p. 08).

passado e o presente, a história do pai e a história do filho. Tais fotos de família são documentos de ambos, da memória do sobrevivente e da pós-memória do filho, permitindo a criação de um espaço denominado por Pierre Nora (1993) como *lieu de mémoire*[31]: "misturado, híbrido, mutante, ligado intimamente com a vida e a morte, com o tempo e a eternidade, envolto em uma tira *Mobius* do coletivo e do indivíduo, o sagrado e o profano, o imutável e o móvel" (p. 19). Porém, há algo a mais que perpassa *Maus*; Spiegelman transforma a história pública em ilustração ao mesmo tempo que há conexão com o pessoal da história trazida por seu pai.

A importância dos detalhes perpassa os quadrinhos como forma de dar sustentação às ilustrações, além de munir o registro fotográfico com mais informações, à maneira de uma "colagem": Spiegelman não apenas transforma o material advindo da história pública, mas o recria, dando-lhe novos formatos por meio de suas ilustrações.

Figura 10 – Manual de reparo de sapato *Maus*



Spiegelman, 2011, pg. 53

Figura 11 – Manual em

Spiegelman, 1991, pg. 220

[31] Lugar de memória

Acima, ao invés da reprodução literal do manual de reparo de sapato e os quadrinhos (sendo o primeiro inclusive fonte de inspiração para o autor), Spiegelman incorpora os elementos histórico-factuais, expandindo-os como o faz com o conserto do sapato, por meio da narrativa do pai, o qual explica o que fez com os sapatos do *Kapo*. Em uma passagem de *É isto um homem?* (1947), Primo Levi nos mostra como a posição do *Kapo* tornou-se um dos dificílimos caminhos para a sobrevivência. No trecho abaixo, o termo "proeminentes" identifica os funcionários do campo que assimilam os sofrimentos presentes e passados, e a hostilidade ao estrangeiro, tornando-se assim monstros de insociabilidade e insensibilidade.

> São típico produto da estrutura do Campo de Concentração alemão: basta oferecer a alguns indivíduos em estado de escravidão uma situação privilegiada, certo conforto e uma boa probabilidade de sobrevivência, exigindo em troca a traição da natural solidariedade com os companheiros, e haverá por certo quem aceite. Ele será subtraído à lei comum e se tornará intangível; será então, tanto mais odioso e odiado quanto maior for o poder a ele concedido. Quando lhe for confiado o comando de um grupo de infelizes, com direito de vida e morte sobre eles, será cruel e tirânico, bem sabendo que, se não de aberrações e compromissos. A não ser por grandes golpes de sorte, era praticamente impossível sobreviver sem renunciar a nada de seu próprio mundo moral; isso foi concedido a uns poucos seres superiores, da fibra dos mártires e dos santos (Levi, 1947, pp. 135 - 6).

Na imagem 11, tanto Vladek quanto o *Kapo* possuem as mesmas características: os mesmos traços minimalistas para as feições, o mesmo uniforme, a mesma identificação por meio do número. O que muda, no entanto, é a diferença de posição subjetiva de ambos no campo de concentração, que mesmo ilusória, faz-se extremamente presente (tanto que a ilustração representa o cuidado de Vladek ao consertar o sapato do *Kapo*).

O próprio sapato, inclusive, muda de forma, pois enquanto o primeiro apresenta-se como um sapato social regular, o segundo diferencia-se especificamente por ser uma bota, condizente com a realidade dos campos de concentração. Por último, há o desfecho que se apresenta de uma forma imparcial, enquanto que nos quadrinhos de Spiegelman há a presença dos personagens, do lugar do pai em frente ao *Kapo*, da questão da sobrevivência, da linha tênue que separa os preteridos pelos soldados, etc. Assim, esses quadrinhos, por meio da narrativa pessoal e do desenho contextualizado, adquirem o caráter humano.

Em seus quadrinhos, Spiegelman claramente retoma fotos icônicas em referências claras, como o enfoque nos portões de uma cidade na imagem 13, que faz alusão não apenas ao que vemos na fotografia 12, mas também à representação cultural de maneira geral, cujo olhar

se movimenta quase que diretamente para os portões de Auschwitz e a sensação de ironia causada pelos dizeres “O trabalho liberta”.

Figura 12 – Judeu sendo hostilizado

Spiegelman, 2011, pg. 54

Figura 13 – Cidade “livre de judeus”

Spiegelman, 2011, pg. 54

A arquitetura da construção do texto aponta para algo maior: o registro das fotos. Este não é uma cópia, mas uma interpretação dos elementos principais - o nazismo, os nazistas e o texto escrito como oficialização do regime. O que difere a imagem 12 do terceiro quadrinho da imagem 14 é a presença de dois nazistas bem como a adição de expressão facial, ao retomar a situação da foto - um judeu segurando uma placa com dizeres. Os nazitas aprecem rindo, criando contraste entre os personagens, o que não aparece na foto, cuja distinção ou semelhanças entre ambos não é clara. A própria escolha de gatos e ratos para representar os personagens não é um discurso de distanciamento aleatório, mas um sistema de decodificação, que convida o leitor a olhar além da conhecida perseguição entre gatos e ratos. Ao desenhá-los, Spiegelman se debruça sobre os detalhes nos gatos cujos uniformes, gestos e movimentos são claros e expansivos; os ratos, por outro lado, passam a história escondidos, isto é, com suas cabeças baixas, vestes que cobrem seus membros na tentativa de escondê-los e com uma expressão que é quase sempre de receio.

Figura 14 – Intersecção entre história e arte

Spiegelman, 1991, pg. 35

Tanto a primeira reconstrução fotográfica quanto a segunda têm como pano de fundo o símbolo nazista que, aliás, permeia todos os quadrinhos. Tal cortina contextualiza as ações como sendo produto de operações nazistas ao mesmo tempo que encobre todo o resto, ou seja, não há como escapar do regime que persegue os personagens.

As fotos estão em meio de uma história contada, de um enredo que tem começo, meio e fim: enquanto está no trem, o jovem Vladek escuta dos outros passageiros o que aconteceu enquanto esteve fora. Algumas ilustrações são construções imaginadas pelo autor, como o que se passa no quarto quadrinho especialmente quando acompanhado da frase: "a polícia foi à sua casa e ninguém mais ouviu dele"[32]. O simples ato de desenhar coloca-se como uma opção; Spiegelman escolhe dar um final à história e coloca o rato sendo levado pela polícia nazista.

Além do mais, aos quadrinhos no enredo é adicionado texto que ora descreve a cena ora limita-se a dizer: "Foi muito difícil para os judeus - muito", evidenciando a impossibilidade do pai de representar o que vai além do terrível. Mesmo assim, há a tentativa: com o apoio então dos recursos fotográficos, o autor busca dar forma ao que escuta por meio dos personagens e de suas ações. Como vimos anteriormente, os rostos e as expressões dos gatos são detalhados de tal forma que vemos sorrisos variados e olhares, enquanto nos ratos sequer vemos as bocas. No penúltimo quadrinho, o desaparecimento é completo, ratificado pela escrita em primeiro plano que diz que a cidade está livre de judeus. É por meio da contação de uma história que Spiegelman sequencia suas imagens, em um crescendo que vai da destituição dos judeus de seus negócios até a violência em sua forma mais crua, tal como o espancamento de civis associado à humilhação social. Sendo assim, a relação que se restabelece com o real é ambígua: há um compromisso com a "verdade" pública, uma vez que parte do material do livro é composta por fotos que são conhecidas pelo público em geral. Contudo, há também a reinterpretação da fotografia, a qual subverte a realidade por meio da ficcionalização, já que os personagens, ao contrário do que aparece nas fotos, não são mais humanos, mas sim ratos. Além disso, estão inseridos em um contexto de uma narrativa, ou seja, um conhecido de Vladek é quem conta o que aconteceu com um amigo. Portanto, a fotografia, por meio da ilustração, perpassa agora tanto o domínio público quanto o privado.

Nos quadrinhos, a interpretação da imagem também se dá a partir da perspectiva do autor, o qual utiliza novamente elementos imagéticos para complementar sua produção.

[32] "The police came to his house and no one heard from him again" (p. 35)

Figura 15 – Queima de corpos

Auschwitz Album

Em parte, Spiegelman aproxima-se da realidade, pois em ambos registros, os corpos são transfigurados em uma massa, irreconhecíveis em sua individualidade. Nos quadrinhos, o uniforme desenhado revela a condição de prisioneiros dos que limpam os corpos, o que cria uma relação de similaridade entre mortos e vivos não passada pela foto, umas vez que o retrato não deixa claro se são prisioneiros judeus. O desenho de Spiegelman é, então, construído através da perspectiva do autor, o qual se atém aos personagens.

Figura 16 – A perspectiva do autor

Spiegelman, 1991, pg. 232

O registro, porém, não se limita ao espaço-tempo da fotografia, pois assim a construção da página e a ordenação dos quadrinhos permitem que a narrativa de Vladek também ganhe espaço, como se a fotografia viesse a complementar parte do que é contado pelo pai durante a entrevista. Então, o quadro dos prisioneiros em meio à fumaça e à pilha de corpos ganha complexidade através de camadas textuais: as câmaras de gás, cheias pela quantidade de corpos, não mais davam conta do número de prisioneiros húngaros que chegavam, fazendo com que buracos fossem abertos para terminar de queimar os corpos remanescentes. A cena que aparentemente mostra prisioneiros limpando o espaço dos corpos toma novas proporções por

meio do discurso testemunhal e passa a contar uma história. No quadrinho final, Spiegelman, já munido da história do pai e das fotos, complementa a história com a cena dos prisioneiros vivos queimando em meio aos outros corpos. O enfoque nos rostos com o fogo que os entremea é possível apenas por meio dos traços do autor.

Através de sua representação do destino final dos prisioneiros – mortos sendo queimados - Spiegelman toca em um ponto delicado do testemunho: a impossibilidade de testemunhar verdadeiramente as experiências dos campos de concentração. Levi (1986) adentra a questão de forma decisiva ao alegar que as "verdadeiras testemunhas" são aquelas que viveram a experiência até o fim, passando pelo extermínio e constituindo-se na extremidade da massa cinzenta:

> Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas, muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os 'muçulmanos', os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. Sob um outro céu, mas sobreviventes de uma escravidão análoga e diferente (pg. 47).

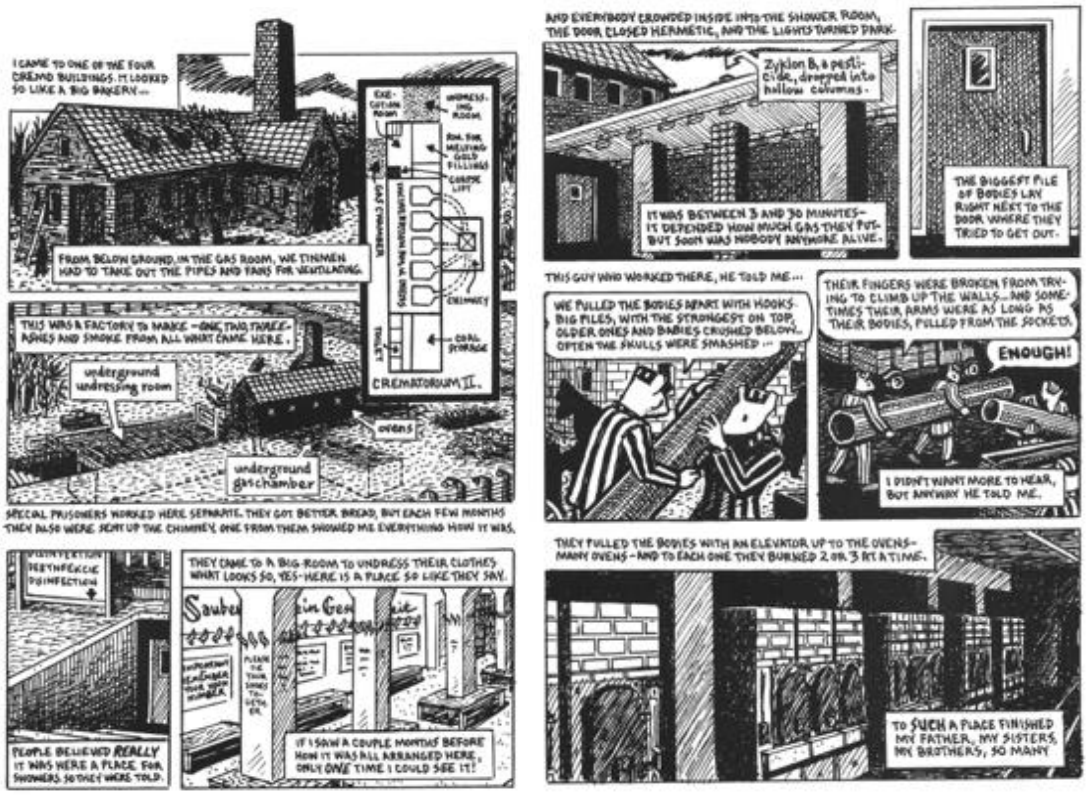
Vale ressaltar que o termo "muçulmano" era utilizado pelos internos dos campos para descrever o prisioneiro que atingiu um estágio de completa perda da consciência, da espontaneidade e de qualquer vontade de viver. Giorgio Agamben (1998) discorre sobre a origem do termo ao apontar que ela "(...) remete ao significado literal do termo árabe *muslin*, que significa quem se submete incondicionalmente à vontade de Deus, e está na origem das lendas sobre o pretenso fatalismo islâmico (...)" (pg. 52).

O paradoxo ocorre a partir do momento em que tais "muçulmanos", ou seja, aqueles que realmente poderiam falar com propriedade da experiência no campo, tornaram-se incapacitados pelas condições abjetas desses locais. Diante disso, o sobrevivente se vê como responsável por falar de uma experiência extrema, a qual ele não teve acesso. Seu depoimento se dá por aproximação da experiência radical daqueles que não sobreviveram à Shoá, já que ele mesmo não perpassou por esta realidade, não havendo, portanto, registro em sua narrativa da situação limite.

O que possibilita Spiegelman ir além e transformar a não experiência do seu pai em experiência visual para o leitor é a preparação de *Maus* com base tanto no testemunho histórico

quanto no imaginário do coletivo. É nesse sentido que o autor ficcionaliza a narrativa do pai: através do que é imaginado por quem dá o testemunho[33] bem como por quem o escuta, Spiegelman constrói a cena dos corpos, criando um efeito ao mesmo tempo real e imaginário, conforme segue uma narrativa histórica e, concomitantemente, a complementa por meio de seus personagens ratos, colocando-se como coautor do testemunho.

Figura 17 – Auschwitz em *Maus*



Spiegelman, 1991, pp. 230-1

Neste exemplo, os quadrinhos não partem de uma foto específica, mas de uma compilação de registros e imagens que formam os campos de concentração no imaginário de Spiegelman. Em meio ao discurso do pai e as imagens congeladas que circulam os prédios abandonados, o autor opta por uma construção em conjunto. Em outras palavras, conforme retira os personagens de cena e apresenta o cenário de forma quase descritiva - passando pelas diferentes instalações - ele traz paralelamente a humanização e a individualidade por meio do

[33] A página se inicia com o personagem Vladek conversando com o amigo, que lhe conta o que realmente aconteceu. Os quadrinhos se seguem com Vladek sendo o "narrador" da história, de forma que esta agora lhe pertence. Ao final, passa a descrever como os corpos eram queimados, mesmo não estando lá: "Coavam a gordura dos corpos e jogavam de novo para todo mundo queimar melhor" (Spiegelman, 1991, p.220).

discurso do pai como elemento linguístico, abrindo a narrativa com "Eu". O texto, então, segue em um crescendo até que o próprio personagem Vladek determina o fim ao gritar: "Chega, eu não quero mais ouvir", após ouvir o que um amigo lhe contou sobre o crematório, o modo como os prisioneiros eram enganados e a maneira com que os corpos eram encontrados quando abriam-se as portas.

Figura 18 - *ENOUGH*

Spiegelman, 1991, pg. 231

Porém, a voz que grita "Chega" é, paradoxalmente, a mesma voz que inicia a descrição no início da página, ao explicar todo o funcionamento de Auschwitz. Quando a morte se torna muito real e abjeta, o autor opta por não ilustrar o processo que ocorre nas câmaras de gás e que é descrito com detalhes pelo companheiro de Vladek, cortando a cena através do personagem, o qual tenta impor limites, porém não bem sucedidos, já que o prisioneiro continuaria a contar de qualquer maneira. Mesmo assim, a segunda página termina com a própria narrativa de Vladek, que retoma o destino dos corpos para o crematório, bem como sua família: "Neste lugar terminaram meu pai, minhas irmãs, meus irmãos, tantos"[34].

A dificuldade de posicionar seu trabalho em um campo de discurso que abarque, tanto a objetividade descritiva quanto a realidade da morte, retoma o que Elie Wiesel (1956) dizia a respeito do campo de concentração: Auschwitz fica além de seu vocabulário; para adentrá-lo é preciso reconhecer a necessidade de ir até o anormal, até o inumano. À maneira de Wiesel, Langer (1995) declara que o século XX emerge da cultura ordenada, mas espelha o grotesco do genocídio; distorção esta que penetrou todos os níveis da linguagem, desde o político até o cotidiano. Isso equivale a dizer que, durante a Segunda Guerra Mundial, tanto nazistas quanto

[34] "To such place finished my father, my sisters, my brothers, so many" (Spiegelman, 1991, p. 231)

judeus habitavam diferentes universos de discurso. O fato de as vítimas levarem um longo tempo para perceber isso ainda reflete em seu depoimento, pois não há uma representação simbólica capaz de abarcar seu discurso: Vladek não encontra uma maneira além da descritiva de retomar Auschwitz e, quando a realidade de sua família se aproxima, o personagem a nega. Sendo assim, quem narra recorre às descrições cruas de imagens que retomam experiências sensoriais, mas que o transportam para aquele tempo e lugar específicos em que o trauma se instaurou:

> They were distorted, they were, the, the, the dead people, they were different, you see they were not, they were not like a people who is dying. Somebody had the, could have you see a longer hand. Because they were - when the gas came in, they wanted to save themself, they didn't know what to do. And they started climbing on the, on the straight wall, but they couldn't come; they had you see broken fingers, broken nails. And they fell down, they climbed up till the ceiling and they fell down. And, and in this way, there were a few million people, they perished there[35] (Spiegelman, *Metamaus*, 2011 pg. 263).

A repetição do artigo logo no começo do discurso ("o, o, o") já adianta a dificuldade do narrador em figurar o que estava em sua mente, até porque como diz depois, os mortos que viu não eram como os mortos que vimos, "eles eram diferentes". Os corpos transfigurados colaboram para que a visão deturpada do ser humano tome conta de seu discurso e, pouco a pouco, Vladek consegue descrever o que torna os corpos tão estranhos: sua aparência inumana, seus braços alongados, seus dedos quebrados. Como se tentasse encontrar um meio de fazer sentido, Vladek então recorre às explicações factuais; por conta da maneira que as mortes eram conduzidas nas câmaras de gás, os prisioneiros, ao tentar escapar, acabavam por deformar seus membros. Nada parece fazer sentido sem uma explicação, nem mesmo para o orador.

A maneira que a morte é representada nos quadrinhos é de outra natureza. Os exemplos abaixo revelam que, apesar de todos serem animais, é o contraste que deixa sua marca expressiva nas ilustrações. Em um primeiro momento, vemos um Vladek a beira da morte por causa do tifo, mas ainda sobrevivente; seus olhos e boca não são aparentes e o que chama atenção é o movimento de sua mão até seu dorso - o personagem é todo dor e sofrimento.

Os quadrinhos que seguem se propõem a diferenciar os vivos dos mortos, mas com características definidas. Aos mortos são dados o olhar e a boca que faltam aos personagens

[35] Eles eram distorcidos, eles eram, os, os mortos, eles eram diferentes, você vê que eles não eram, eles não eram como umas pessoas que estão morrendo. Alguém tinha o, poderia ver uma mão mais longa. Porque eles estavam - quando o gás entrou, eles queriam se salvar, eles não sabiam o que fazer. E eles começavam a subir na parede reta, mas não puderam vir; eles tinham os dedos quebrados, unhas quebradas. E eles caíam, subiam até o teto e caíam. E, desse modo, eram alguns milhões de pessoas, eles pereceram lá (tradução minha).

que estão vivos, marcados quase que totalmente pela sua dor. No quadrinho final, o pé de uma das vítimas à direita, bem como a mão ao centro colaboram para a humanização daqueles que já são parte da pilha. A medida em que a história avança nas páginas, a diferenciação entre vivos e mortos é cada vez maior; se no primeiro quadro fica clara a predominância dos vivos, no segundo já não se sabe quem é quem. Por último, o pé de Vladek, que anda pela pilha a caminho do banheiro, é quase irreconhecível, já que parece fazer parte dos mortos.

Figura 19 – *Now it's my time*

Spiegelman, 1991, pg. 255

O ENTRELAÇAMENTO DA MEMÓRIA E DA IMAGEM

A exemplo do que ocorre nos regimes nazifascistas, Spiegelman trabalha com a inversão de valores, em que os vivos são desumanizados, a morte é certeza no destino das vítimas, e tarefas básicas e diárias (como ir ao banheiro ou comer) são quase impossíveis de serem realizadas. A realidade de *Maus* opera na ambiguidade criada pelo contexto da Segunda Guerra e se constrói por meio dos contrastes. Sobre isso, o autor discorre:

> I didn't want people to get too interested in the drawings. I wanted them to be there, but the story operates somewhere else. It operates somewhere between the words and the idea that's in the pictures and in the movement between the pictures, which is the essence of what happens. So by not focusing you too hard on these people you're forced back into your role as reader rather than looker[36]. (Brown, 1998, pp.103-4 apud Spiegelman, 2011)

[36] Eu não queria que as pessoas se interessassem muito pelos desenhos. Eu queria que elas estivessem lá, mas a história funciona em outro lugar. Ela opera em algum lugar entre as palavras e a ideia que está nas imagens e no movimento entre as imagens, que é a essência do que acontece. Então, ao não se concentrar demais nessas pessoas, você é forçado a voltar ao seu papel de leitor ao invés de observador (tradução minha).

Quando coloca sua produção artística em um outro espaço, operando de um outro lugar entre as palavras e a ideia das figuras, Spiegelman abre a possibilidade para um outro contexto, algo que leva a história para além do espaço-tempo de Vladek (mas sem abandoná-la) e atinge o presente em que se encontra. Ao mesmo tempo, o texto tem o compromisso com a história pública, a qual ilustra o que Vladek não descreve e o que Spiegelman não consegue imaginar, como as câmaras de gás ou a impetuosidade de Auschwitz. A realidade a que o autor se dirige e dentro da qual *Maus* se constrói é um nó entre a história, que traz números e dados estatísticos que fogem à memória de quem conta; a narração que conta uma história, com sujeitos e personalidade; e a imaginação do artista, que enxerga detalhes e elementos a partir de um olhar que se afasta e que se propõe a desnudar as ambiguidades.

Na imagem 15, Spiegelman parte da foto icônica do homem recolhendo os mortos e escombros após a abertura das câmaras de gás e a incorpora à sua narrativa, mas não de maneira literal. Ele adiciona a caracterização dos personagens na imagem, a visão dos mortos sendo queimados e a origem da fumaça pelo fogo. Tudo isso ocorre com base no que conta o pai, que também é personificado no primeiro quadrinho e que ao mesmo tempo faz uma conexão com o tempo presente em que se encontram ao comparar o tamanho do buraco onde ficavam as vítimas com a piscina do hotel onde ambos estão. Na imagem 11, a apropriação da foto do manual de conserto do sapato se dá de forma sutil. A partir da mudança do estilo de sapato, do acréscimo da história do pai e dos personagens com o desfecho, Spiegelman reinventa o que escuta e o que pesquisa. A imagem 17 é arquitetada da mesma maneira; a narrativa pessoal do pai abre as páginas com as mesmas comparações com o tempo presente - agora Auschwitz parece uma padaria - e prossegue acompanhada de desenhos que descrevem o campo com detalhes, acrescentando, inclusive, a maneira como funcionava a liberação do gás. Ao final da segunda página, as vozes se misturam e não se sabe se a história que Vladek começou a contar pertence a ele mesmo ou se é seu companheiro quem conta. Na imagem 14, a maneira que o autor utiliza para representar a onipresença nazista que permeia os testemunhos é por meio da suástica como pano de fundo. Aqui, o laceamento entre os elementos é claro, havendo a releitura da fonte histórica oficial: a narrativa pessoal do pai, que também aparece como personagem, e a simbologia do próprio narrador na composição dos personagens, no desfecho das histórias e nos símbolos nazistas onipresentes.

A história pública, grande fonte para o estudo e composição de *Maus*, aparece de forma reinventada nos quadrinhos. Por meio da fusão de histórias e da construção de diferentes camadas temporais, Spiegelman realoca a história do pai no entremeio do período da Shoá e os

tempos atuais levando em consideração, não apenas as fontes históricas pesquisadas, mas também o imaginário coletivo e pessoal, que predomina e determina as outras escolhas ao decorrer do livro, tal como a escolha de estilo de personagens, a estruturação dos quadrinhos de forma a mostrar a passagem de tempo, revelando assim o papel ativo que os registros da Shoá das gerações posteriores têm na celebração da memória das vítimas. No próximo capítulo discutiremos como a história privada perpassa pela narrativa transgeracional e como o autor a traduz para suas ilustrações.

CAPÍTULO II
A HISTÓRIA PRIVADA E SUA TRANSMISSÃO

"WAIT! Please, dad, if you don't keep your

story chronological, I'll never get it straight..."

Spiegelman, 1991, p.81

Como vimos no capítulo anterior, nos anos 60 e 70, a ficção sobre a Shoá cresceu consideravelmente nos Estados Unidos, em múltiplas direções: mais autores optaram por incorporar o genocídio em suas histórias, com um papel cada vez mais proeminente na produção de ficções. Desse período, algumas obras se sobressaem pela maneira explícita que abordam a Shoá, como *The Painted Bird* (de Jerzy Kosinsky, 1965), *The Shawl* (de Cynthia Ozick, 1980) e *Mila 18* (de Leon Uris, 1983), e retratam um cenário específico, produzindo uma imagem direta dos eventos: para Kosinsky, as aldeias e cidades da região central e oriental da Europa; para Ozick, um campo de concentração no passado, com efeitos no presente; para Uris, o gueto de Varsóvia.

Ozick aborda a complexidade da Shoá de uma maneira sensível, permeando grupos literários acerca da abordagem do genocídio. Seus trabalhos partem da representação de Nova Iorque em meados de 1930, na atmosfera da Segunda Guerra (*The Trust*, 1966; *Cannibal Galaxy*, 1983), e adentram a esfera do campo de concentração em primeira pessoa ("The shawl", 1980), desenvolvendo as questões pós-guerra (*The Messiah of Stockholm*, 1987; *Heir to the Glimmering World*, 2004).

Em *Heir to the Glimmering World*, o ciclo judaico transcende e o embate entre diferentes culturas é colocado como centro de sua narrativa. É então por meio da multiplicidade de repertório que Ozick constrói um imaginário social, baseando-se nas memórias e imagens oriundas de quando passava sua infância na farmácia de seu pai, ouvindo os acontecimentos classificados por ela de "ordinary":

> Ordinariness can be defined as a breathing-space: the breathing-space between getting born and dying, perhaps; or else the breathing-space between rapture and rapture; or, more usually, the breathing-space between one disaster and the next. Ordinariness is sometimes the status quo, sometimes the slow, unseen movement of a subtle but

> ineluctable cycle, like a ride on the hour hand of the clock; in any case the Ordinary is above all what is expected[37] (Ozick, 1984 *apud* Kauvar, 1996, p.136).

Para Ozick, o espaço de respiração, que intermeia o terreno da normalidade e do sagrado, é onde se situa a imaginação. Em "The Shawl", por exemplo, a realidade e a imaginação são articulados de forma a coexistir, sem se anularem: não há identificação objetiva do espaço e do tempo, mas tudo indica que as personagens Rosa, sua sobrinha Stella e sua filha recém-nascida Magda estão indo em direção a uma prisão que, aparentemente, deve ser um campo de concentração. A cidade também não é especificada; o que sabemos é que o sobrenome de Rosa – "Lublin" – é homônimo da maior cidade do leste da Polônia.

Tanto Spiegelman quanto Ozick utilizam as relações existentes entre os diferentes espaços mentais (imaginação e realidade) para encontrar um novo meio de representação, o qual contemple ambas as esferas - se de um lado há a base historiográfica forte e presente, de outro há o complemento do autor com suas próprias referências e estilo artístico. No caso de *Maus,* a parte imagética não se dá apenas por meio da recriação das cenas que o autor não experienciou, mas também por decisões gráficas feitas ao longo do livro, como a falta de detalhes para caracterização das personagens e a troca de humanos por ratos.

Concomitantemente, mais narrativas ficcionais surgiram focando, não na guerra em si, mas no protagonista sobrevivente indelevelmente marcado físico e emocionalmente por eventos que são, por um lado, pessoais (e como tal, isolantes) e, por outro lado, pertencentes a uma história e identidade cultural; entre eles, destacamos: *The Pawnbroker* (de Edward Lewis Wallant, 1961), *Sammler's Planet* (de Saul Bellow, 1969) e *Sophie's Choice* (de William Styron, 1979). O retrato da Shoá passa a ser marcado, além do cenário, pela identidade do protagonista principal.

A principal mudança da representação aparece com escritores da segunda geração, os quais testemunham esse evento apenas por meio de relatos de sobreviventes. Tal geração expressa o que o crítico Geoffrey Hartman (1994) chama de "o trauma da memória girando no vazio": "a geração das testemunhas expressou um retorno da memória, apesar do trauma; a segunda geração expressa os traumas da memória girando no vazio, e é ainda mais sensível,

[37] "O fator comum pode ser definido como um espaço de respiração: o espaço de respiração entre nascer e morrer, talvez; ou o espaço de respiração entre euforia e euforia; ou, mais usualmente, o espaço de respiração entre um desastre e o próximo. O fator comum é, às vezes, o status quo, às vezes, o movimento devagar e imprevisto de um ciclo sutil, mas inevitável, como uma volta no ponteiro de hora do relógio; de qualquer modo, o fator comum é, acima de tudo, o que é esperado" (tradução minha)

portanto, ao que quer que tente preencher a lacuna[38]". Retomando o que Hirsch[39] apresenta em seus estudos, a consequência de tal dinâmica de transmissão é a pós-memória, pois a ideia de "lembrar" do ocorrido é substituída pelo conceito de reconstrução. A distância temporal e geracional também possibilita um olhar para temas mais delicados, como a representação gráfica das mortes, a teodiceia e o suicídio. De fato, esses tópicos mais abstratos parecem sinalizar a localização especial da segunda geração: os eventos da Shoá permanecem prementes, mas a representação é menos imediata, mais abstrata.

Esse conceito transgeracional ressoa como um sentido mais antigo da história judaica, como visto em uma passagem em Eclesiastes: "Uma geração passa e outra geração vem, mas a terra permanece para sempre" (Ec 1:4). Os indivíduos são limitados por sua própria mortalidade e pelo senso comum de que ninguém sobrevive ao final. Embora tenhamos vindo de uma linhagem de gerações e, como os que estão diante de nós, venhamos e vamos, há uma base comum da qual dependemos; o sobrevivente da Shoá depende dos membros das gerações seguintes tanto para lembrar o passado quanto para viver de novo, relacionar-se com a história que não foi diretamente vivenciada por eles e, também, criar suas próprias histórias individuais.

O desafio enfrentado pelos escritores da primeira geração – aqueles com a experiência direta da sobrevivência - revela a inadequação da memória e da representação para transmitir sua experiência tanto para si quanto para os leitores. Para os escritores da segunda geração, situados em um "afastamento temporal e espacial adicional do mundo dizimado de seus pais" (Hirsch, 1992, p. 659)[40], memória e representação são uma recriação imaginada da experiência, um "investimento e criação imaginativos" (Hirsch, 1992, p. 659)[41]. A luta de escritores de segunda geração da Shoá envolve, então, repovoar o que seria um vazio de memória, também entendido como uma ausência da experiência que culminou no trauma.

O PASSADO RESSURGE

Em sua entrevista com Art Spiegelman denominada "*Art's Father, Vladek's Son*" (1990), o jornalista Lawrence Weschler questiona o fato de Hitler e Himmler praticamente não serem citados, ou nem sequer aparecerem nas memórias de Vladek, mesmo com todo o caráter

[38] "The eyewitness generation expressed a return of memory despite trauma; the 'second' generation expresses the traumas of memory turning in the void and is all the more sensitive, therefore to whatever tries to fill the gap" (p.18).
[39] Ver Capítulo I – A História Pública, p.21.
[40] "Further temporal and spatial remove from the decimated world of their parents".
[41] "Imaginative investment and creation".

público que a história tem a oferecer. O autor, por sua vez, relata que por mais que haja um compromisso com a memória pública, a ideia da obra é exatamente a do registro de um relato íntimo de um sobrevivente da Shoá com todas as ambiguidades e dúvidas que ele possa oferecer: Vladek é o portador do testemunho e é com base em sua narrativa que o cartunista produz a dele - sobre seu pai e sobre si mesmo. Vladek tem orgulho de ter sobrevivido e vê a si mesmo como um homem íntegro e cheio de recursos, o que acaba constituindo um centro de ambas as narrativas. Durante seu testemunho, a "batalha" que travam é visível: enquanto Vladek racionaliza tudo, pois este é aparentemente o único meio através do qual consegue expressar o que viveu, Art desconstrói suas tentativas ao mesmo tempo que procura desenvolver a tese de que Auschwitz testemunha, na verdade, a loucura da razão extrema. O que vem do testemunho histórico é imediatamente desafiado e relativizado na perspectiva do filho, ocasionando em uma nova percepção do evento.

Figura 20 – "It has nothing to do with Hitler"

Spiegelman, 1991, pg. 25

No primeiro capítulo, Vladek inicia a narrativa de sua história mais particular a partir das perguntas sobre Lucia, com quem manteve um caso por algum tempo - tudo isso, antes do casamento. Quando Art revela seu desejo de colocar todos os detalhes em seu livro, encontra a resistência do pai que alega que sua história pessoal não tem nenhuma relação com Hitler ou com a Shoá, tampouco seria respeitosa o suficiente. Nesse momento, o foco do quadrinho é inteiramente no pai e todos os seus detalhes: as olheiras, que deixam transparecer o cansaço; o fundo negro, que enriquece o tom sombrio que acompanha a fala do personagem. Nos outros quadrinhos, ao contrário, a interação entre ambos é mais clara e, consequentemente, o conceito que ambos têm da Shoá. Enquanto Vladek opta por preferir o "clássico" dos testemunhos, o qual coloca o sobrevivente em uma esfera heroica, quase santificada, e que cumpre uma trajetória sem dilemas morais até a sobrevivência, Art procura humanizar tanto o pai quanto sua história, mesclando esfera pública e privada, além de incorporar relatos que envolvem o genocídio em sua narrativa, abrangendo a percepção de si e do leitor, permitindo o contato com o mundo além do sobrevivente. A humanização, portanto, ao invés de partir da vitimização – como se dava antes da Shoá – agora parte das várias facetas e perspectivas do sujeito, tanto o que narra como o que escuta.

A SIMULTANEIDADE DE TEMPOS

Figura 21 – A relação entre pai e filho

Spiegelman, 1991, p.45

Desde o início, a relação entre pai e filho já é delimitada, ocorrendo apenas por meio do ato de narrar[42], já que no decorrer do livro, o vínculo entre ambos é instável. O lugar da linguagem parece ser onde se encontram, pois pai e filho utilizam praticamente os mesmos termos: "Comer" (*eat*), "Morrer de fome" (*starve*), "Terminar" (*finish*). Ao mesmo tempo ambos batalham pelo poder de contar o que aconteceu: Art fala que o pai o tratava com rigidez, forçando-o a comer mesmo que paradoxalmente tivesse que "morrer de fome". Isso remete o leitor quase que automaticamente à dinâmica no campo de concentração, onde as situações são elevadas ao extremo, de forma que a experiência é tão arrebatadora que transporta Vladek ao mesmo lugar e tempo da guerra, sem que sobre espaço para o núcleo familiar convencional:

[42] "I visited my father more often in order to get more information about his past" (p. 45)

> As narrativas dos sobreviventes traziam significantes prontos, como “campos”, “soldados”, “cercas”, “guetos”, que pediam para ser absorvidos na cultura como forma de propagação dos horrores ocorridos durante a Segunda Guerra. Entretanto, a não-experiência da Shoá faz com que [os norte-americanos] que escutem a história percorram um movimento contrário de buscar imagens para que o discurso dos sobreviventes faça algum sentido (Bertin, 2013, p.19).

A dinâmica entre símbolos e imagens, na verdade, não é algo particular da esfera transgercional. Em *How to Read Lacan* (2006), Zizek articula os processos simbólico e culturais de maneira a observar como se dá o diálogo entre Simbólico, Imaginário e Real, a partir de aspectos culturais e literários, perpassando peças de teatro, filmes e até ideias popularmente conhecidas e disseminadas (como as antissemitas). Segundo o autor, o campo Simbólico é o elemento articulador da cultura, responsável pelas regras a serem seguidas. Isso equivale a dizer que, para Lacan, o Simbólico é a linguagem que regula e fundamenta todas as relações humanas, prendendo-nos à teia dos símbolos que, como consequência, passam a ser a Lei.

Portanto, a linguagem estrutura o inconsciente por meio do Simbólico e consequentemente toda a composição de seu psiquismo, inclusive as relações que estabelece com as outras pessoas ao seu redor. Contudo, há algo que não é elaborado e que permanece como um “furo” na constituição psíquica, como um ponto de não-saber, como algo que não pode ser simbolizado; e a isso, Lacan dá o nome de Real.

Na medida em que não encontra representação simbólica, o Real se torna o significante da falta, do traumático, do inassimilável, já que não há inscrição no inconsciente para ele, encontrando representação apenas no conceito de morte. Ainda de acordo com essa analogia, a morte seria o mais próximo do Real que alcançaríamos, pois ela além de não se inscrever na nossa vivência, também não tem representantes simbólicos; afinal, a morte é o furo na nossa fantasia inconsciente de que somos imortais.

O Real não é a realidade em si, mas o que temos que subtrair dela para que se apresente a nós como uma totalidade integrada, harmoniosa, dotada de sentido. O Real é aquilo que não se integra, o abjeto, o heterônomo, o impensável, o que resiste e aparece para nós por meio de repetições, assim como o trauma. Dori Laub, cofundador do Arquivo de Vídeos do Fortunoff para Testemunhos do Holocausto na Universidade de Yale escreve sobre o caráter arrebatador da experiência em dois de seus ensaios: “Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening” (1992) e “An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival” (1992). Laub, que também é um sobrevivente e entrevistador, chama atenção para natureza inter-relacional do testemunho, insistindo que o ouvinte, como testemunha da testemunha, desempenha um papel

crucial na elaboração da narrativa testemunhal, isto é, permite que a primeira geração se escute e, portanto, distancie-se do passado que narra.

Laub ainda cita a questão de como as vivências são alteradas pela guerra ao conceituar Auschwitz como um buraco negro que suga tudo ao seu redor. Aqui, tomados pelas ilustrações de Spiegelman, vamos além; não apenas Auschwitz se torna um espaço onde a força gravitacional atrai tudo, mas tal como um buraco negro nem sequer a luz escapa. Os desenhos são marcados pelos traços pretos e pelas sombras ora intencionais, ora parte do fundo da página como os riscos verticais que acompanham as paredes atrás dos personagens. Também à maneira de um buraco negro, a força de Auschwitz é invisível, apenas fazendo-se presente na força de sua sucção, de forma que somente quem é puxado a sente ou, no caso, quem narra sua experiência.

Sugado então por essa força extrema de uma experiência traumática cujo centro gravitacional passa a ser um campo de concentração, o narrador busca um apoio para sua voz, alguém em quem se firmar para evitar ser tragado, ou seja, um ouvinte, o qual tem a difícil tarefa de atestar uma ausência, de conceber um evento que para ele não chegou a existir. Embora a evidência histórica possa ser abundante, o trauma para quem narra, como um evento conhecido e não simplesmente como um choque irreversível, apenas passa a ser testemunhado na presença de um ouvinte (Laub, 1992, p. 58). O surgimento da narrativa que está sendo ouvida é, portanto, o processo e o lugar onde o conhecimento do evento vem à luz. Assim se dá a inscrição do ouvinte, isto é, por extensão, aquele que ouve torna-se um participante e um coproprietário do evento traumático, pois através de sua própria escuta, ele vem sofrer o trauma em si mesmo. A relação da vítima com o ouvinte faz com que, através da narrativa, ambos agora compartilhem lesões, confusão, medo e conflitos sentidos pela vítima. Por isso, o ouvinte tem que ser ao mesmo tempo uma testemunha do trauma e uma testemunha de si mesmo.

Em seu livro *Otobiografias: O ensino de Nietzsche e Política do próprio nome*, o filósofo franco-argelino Derrida (1985) problematiza o conceito original de autobiografia (“escrita da vida do eu”, Dicionário Eletrônico Houaiss, 2001), baseando-se no processo de interlocução entre os sujeitos. Em decorrência da problemática da assinatura e do nome próprio, Derrida aponta o quão complexo é o falar do outro e o dizer da obra do outro. Diante disso, propõe o uso do termo *otobiografia*, sugerindo a importância do ouvido (oto) para a produção:

> O jogo que acompanha essa transformação seria de nenhum interesse se ele mesmo não fosse levado por uma necessidade que eu tentei, em um certo grau, torná-la clara ontem. Se hoje eu estou tentando reformular isso é porque essa necessidade requer que nós passemos pelo caminho do ouvido – o ouvido envolvido em qualquer discurso

> autobiográfico que ainda está no estágio de ouvir alguém falar. [...]. Eu falo de mim para mim mesmo de certa maneira, e meu ouvido é assim imediatamente plugado com meu discurso e com a minha escrita. Mas a necessidade de passar pelo caminho do ouvido não é só essa (pp. 49-50).

Dessa forma, a escuta, diferentemente do trabalho individual, transforma a biografia. O autor estende ainda o conceito de escrita da vida, articulando seu paradoxo: só é possível falar da vida como um todo, em sua completude, após seu fim, já que somente com a morte é que ocorreria um possível fechamento do significado da existência, pois até lá, algo pode acontecer e modificar tudo. Isso equivale a dizer que o tempo e o espaço são relativos no texto biográfico; quem diz "eu" não está presente, devido a impossibilidade do "sentido do ser como presença" (Derrida, 1985, p.15). Então, quando o sujeito fala de si em uma autobiografia haverá sempre um deslocamento temporal:

> Como se pode situar o advento de um *récit* autobiográfico que, assim como o pensamento do eterno retorno, requer que nós deixemos o advento de todos os eventos vir de outra maneira? Essa dificuldade surge onde quer que se busque fazer uma determinação: para datar um evento, certamente, mas também para identificar o início de um texto, a origem da vida, ou o primeiro movimento de assinatura. Esses são todos problemas de fronteira. (Derrida, 1985, pg.13).

A situação se coloca ainda mais desafiadora quando percebemos que o narrador em seu testemunho parece visualizar as imagens de sua memória em sua forma crua, sem que encontrem uma representação adequada no campo linguístico. Em outras palavras, aquele que testemunha, mesmo depois de tantos anos, encontra-se incapaz de interpretar os fatos a partir da memória narrativa, pois eles não parecem ser passíveis de qualquer tipo de interpretação ou simbolização. Diante disso, é comum Vladek e Art negociarem os termos da narrativa que, por vezes, apenas tem sentido dentro do contexto do campo de concentração, como o espaço temporal fragmentado, a mudança abrupta de situações, etc. Art, como ouvinte, muitas vezes não acompanha.

Figura 22 – "Keep your story chronological"

Spiegelman, 1991, pg. 84

Não são raras as vezes que Art interrompe a narrativa do pai para entender o que está ouvindo (ou *get it straight*). Páginas depois, escuta as fitas que gravou e frustra-se ao perceber como interrompeu o que ouvia, sem acompanhar o raciocínio de Vladek que, por sua vez, constrói seu discurso com base em uma linha temporal própria, enfatizando os eventos a medida em que vêm à sua memória - na imagem 22, a cena de seu filho sendo levado a um gueto para ser posteriormente envenenado é a prioridade em seu fluxo de lembranças. Após a ressalva de Art, Vladek diz: "Então, ok, vou fazer como você quer", e então pai e filho falam a partir de espaços temporais diferentes, sendo que o tempo cronologicamente natural apenas faz sentido para Art. Ainda tomados pelas metáforas de Laub (1992) no texto supracitado, o mesmo atribui a Auschwitz a denominação de um meteoro do passado (*meteor from the past*, p. 09), que traz a fusão temporal do evento traumático, furando a constituição presente do narrador.

As implicações de uma experiência intensa estendem-se para Vladek - há algo da Shoá que não deixa de existir em seu discurso. Isso equivale a dizer que, se por um lado há a preocupação daquele que narra em fazer-se compreender e contextualizar o ouvinte por meio de fatos e da verdade histórica, por outro o narrador não consegue se livrar do que chamaremos aqui de *tempo persistente*.

As histórias em quadrinhos são capazes de justapor espacialmente o passado, o presente e o futuro em uma página, o que os torna um excelente meio para transmitir narrativas

históricas. Nos quadrinhos, "o passado é mais do que apenas lembranças[43]" (McCloud, 1994, p. 104). Mesmo quando o leitor focaliza sua atenção em um único painel que representa o presente, seus olhos captam os quadrinhos circundantes que representam o passado e o futuro. Assim, a leitura de quadrinhos é uma experiência única que permite ao leitor perceber passado, presente e futuro ao mesmo tempo. Além disso, os quadrinhos não são apenas capazes de mesclar passado e presente em uma página, mas eles são capazes de mesclar mais linhas de tempo em um painel. Spiegelman argumenta que "em uma história que está tentando tornar o incompreensível cronológico e coerente, a justaposição de passado e presente insiste que passado e presente estão sempre presentes[44]" (tradução minha).

Figura 23 – O tempo persistente

Spiegelman, 1991, pg. 86

O tempo persistente consiste em histórias e fragmentos que invadem o tempo da narrativa cronológica de forma arrebatadora e transportam o narrador de volta para o evento traumático. Tal tempo não pertence nem ao passado, nem ao futuro, mas a ambos, já que ainda produz efeito sobre o sujeito. Através de suas ilustrações, Spiegelman não apenas simboliza o

[43] "The past is more than just memories"
[44] "In a story that is trying to make chronological and coherent the incomprehensible, the juxtaposition of past and present insists that past and present are always present" (Spiegelman, 2011, p.165)

testemunho de Vladek, mas também a sua persistência: ele se recusa a ir embora, e a intensidade com que marcou o narrador ocasionou em uma espécie de corte temporal, fazendo com que as sombras do passado se somem à cena presente. Na imagem 23, a maneira que o autor, por meio da interposição de escalas e ilustrações, buscou demonstrar a resistência do tempo - sentado à mesa, com o filho ao lado brincando e a esposa atrás, Vladek se vê "cercado" pelas imagens dos colegas enforcados em praça pública que havia visto dias antes. As imagens misturam-se às sombras e seguem o mesmo padrão de coloração das paredes, assim não havendo segregação clara entre o espaço e a lembrança, o que carrega todos os detalhes que caracterizam a morte dos personagens, como os olhos abertos e a estrela costurada ao casaco.

Nos quadrinhos acima, Vladek enfatiza a presença imortal do tempo ao dizer: "Ach. Quando eu pensa (*sic*) nelas, ainda me faz chorar. Sai lágrima até da (*sic*) meu olho morto" (Spiegelman, 1991, p.86) A lembrança o transporta para o momento do acontecimento, suscitando as mesmas emoções, e a partir de então, a frequência com que tais momentos aparecem no livro aumentam - dúvidas, hipóteses e lembranças do passado são intercaladas às passagens do tempo presente. As ilustrações aparecem em meio às narrativas do tempo presente do pai, criando uma contradição entre o tempo passado utilizado por Vladek em sua narrativa e as sombras que aparecem concomitantemente.

O conceito de camadas temporais já aparece nas obras *Tempo e Narrativa Histórica* (1982-1983) e *A Memória, a História e o Esquecimento* (2000), ambas escritas pelo filósofo francês Paul Ricoeur (1912 – 2005). No primeiro livro, com um intuito de colocar em cheque a visão tradicional da historiografia francesa, que reinara entre 1945 até 1970, Ricoeur traz como objeto de reflexão a dialética entre tempo vivido e narração, ou seja, entre "experiência" e "consciência". Para o autor, o discurso do historiador deve pertencer à ordem das narrativas, atentando-se ao que foi vivido, à sensibilidade e à ação humana, o que coloca o homem como centro. Dessa forma, considera-se não apenas o tempo lógico da História, mas também o que é de ordem humana e a maneira segundo a qual os eventos foram sentidos pelo sujeito, por exemplo, em uma palestra, para aquele que se sente entediado, o tempo passará mais devagar, enquanto para aquele que toma notas e que se interessa, o mesmo tempo dará a impressão de passar mais rápido.

Ricoeur ainda retoma o conflito entre ficção e realidade, empenhando-se em mostrar que uma das singularidades da narrativa histórica é a de também se apresentar como um discurso que aponta para um referente real do passado, algo que de fato existiu. Isso equivale a dizer que retomar a narrativa como uma dimensão fundamental para o discurso histórico não

implicava para ele em um mergulho na ficção. Porém, a narrativa histórica poderia reivindicar para si o "duplo estatuto de realidade e ficção"[45], ou seja, um evento que de fato existiu, mas que foi alimentado pela subjetividade do indivíduo, levando em consideração seu contexto e sua posição frente ao conflito.

Posteriormente em *A Memória, a História e o Esquecimento* (2000), o autor traz especificamente algo de extrema importância para a problemática da narrativa: a memória. Segundo o autor, a memória pode ser encarada não somente como uma ferramenta de guardar informações, mas, sobretudo, como uma capacidade de (re)significação das coisas e de si mesmo.

A primeira e mais desafiadora das relações memoriais seria com a imaginação; o filósofo recorre então às tradições platônica e aristotélica para abordar a problemática da imagem na lembrança, pois ambas incluem a ideia de que a imaginação tem autoria na formação da memória do que é lembrado:

> (...) não existe nenhuma comunidade histórica que não tenha nascido de uma relação que possa se comparar sem hesitação à guerra. Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário. A glória de uns foi humilhação para outros. A celebração, de um lado, corresponde a execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. (Ricoeur, 2000, pg. 92)

Em *Maus*, revestidas do efeito de ficcionalização produzido pela substituição dos personagens humanos por animais, história e imaginação misturam-se de forma a revestir a "ferida simbólica" de Vladek por meio da vivência de seu filho. Este ao se ver envolto em um mar de complexidades trazido por seu pai e sua posição na guerra, cria o genocídio a partir de sua própria perspectiva, levando em consideração agora a memória coletiva do passado bem como as ambivalências de um evento tido como "inimaginável".

[45] Tal imagem é trabalhada de forma mais detalhada em seu artigo denominado "História e Retórica" (Revista Diogène, Paris, n.168, p. 25, Out./ Dez. 1994).

Figura 24 – Limpeza no estábulo

Spiegelman, 1991, pg. 54

Acima, Vladek relembra a primeira vez em que foi prisioneiro de guerra pelos alemães, após um ataque malsucedido contra as tropas nazistas. Na época, judeus ainda podiam servir ao exército polonês. As imagens mesclam a narrativa do pai (nos quadrinhos menores) com os acontecimentos imaginados pelo filho, como o estábulo para onde os prisioneiros foram levados e as ordens gritadas pelos soldados alemães. Na cena, Vladek explica que, apesar de terem trabalhado duro, era praticamente impossível limpar um estábulo inteiro em apenas uma hora:

"Nós trabalhamos duro, mas uma hora mais depois...[46]" (Spiegelman, 1991, p. 54). Ao prosseguir contando que o trabalho pode ser concretizado uma hora e meia depois, Vladek interrompe sua narrativa para advertir o filho que acabara sujando o chão com as cinzas do cigarro que fumava: "Olha o que você faz, Artie (...) Está caindo cinzas no carpete. Quer que aqui fique que nem um estábulo?[47]" (Spiegelman, 1991, p. 54). Não coincidentemente, o autor destaca as palavras *estábulo* e *aqui*, pois apesar da distância temporal, os elementos da guerra fazem parte da vida presente de Vladek. O estábulo mencionado pelo pai desdobra-se no tempo presente assim que as cinzas de Art caem no chão, como se Vladek não tivesse deixado a guerra. O que o autor nos coloca é a sensação de que aquele espaço e aquele determinado tempo apenas encontra representação em sua vivência quando realocado para outra realidade paralela, dentro da qual é possível interconectar diferentes espaços e tempos, como presente e passado.

Tal conceitualização foi traduzida por meio da expressão *universo concentracionário*, de David Rousset, em 1945. Na obra homônima, o autor francês expõe de forma clara e objetiva as mazelas em que o campo de Bunchenwald encontrava-se, além de explicitar sua estrutura organizacional diária: havia prisioneiros de todas as origens, não apenas judeus; os *kapos* comunistas tornavam-se colaboradores do sistema; havia favoritismo entre os prisioneiros. Tendo o campo, então, um sistema próprio de funcionamento, com uma figura de autoridade para regular a ordem, e grupos formados por diferentes origens, que tem ou não sua posição de favorecimento na organização, é possível ver uma comunidade em funcionamento, mesmo que esta tenha que ter sido forçada para a conscientização de cada prisioneiro por sua própria sobrevivência.

Ao adentrar no sistema concentracionário, a vítima perseguida pelo Estado aprende, a fim de sobreviver, não apenas a organização diária de sua nova rotina (e.g. onde morar, como conseguir comida, no que trabalhar ou quais papéis deve conseguir para sair do país), mas também que sua percepção de linguagem deve ser outra; sua língua materna não mais carrega os significados anteriores, pois foi moldada para incluir a realidade daquele espaço-tempo:

> O nazismo se embrenhou na carne e no sangue das massas por meio de palavras, expressões e frases impostas pela repetição, milhares de vezes, e aceita inconsciente e mecanicamente. Costuma-se considerar como meramente estética e inofensiva a citação de Schiller sobre *von der gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt* [a língua culta, que poetiza e pensa por ti]. Um verso bem redigido, em uma 'língua culta', não pode ser aceito como prova suficiente da força poética do autor. Em uma

[46] "We really worked very hard. But an hour later..."
[47] "But look what you do, Artie (...) You're dropping on the carpet cigarette ashes. You want it should be like a stable here?"

> língua assim, não é difícil adotar uma aura de poeta ou de pensador (Klemperer, 1947, pg. 55).

O que o autor salienta acima é a maneira segunda a qual o sistema nazista se apropriou da linguagem, transformando-a em um importante instrumento de domínio. Assim, a linguagem da guerra representa um regime que altera o sentido das palavras com o intuito de adaptar "a língua ao seu sistema terrível" e, com ela, conquistar "o meio de propaganda mais poderoso, ao mesmo tempo o mais público e o mais secreto". Incorporar o sistema à língua significa vivê-lo, aceitar-se como vítima na perseguição ou como nas palavras de Dinur, legitimar-se como habitante do planeta Auschwitz. Então, para que o universo concentracionário exista, e funcione como manobra política, é preciso que ele seja incorporado ao coletivo, ou seja, que todos vivam o mesmo trauma. O fato de todos estarem passando pelo mesmo fator traumático ao mesmo tempo e no mesmo espaço cria o imaginário de pertencimento, de comunidade; no caso, uma comunidade de ratos.

Figura 25 – O nó aperta

Spiegelman, 1991, p.73

A imagem 25 abre um dos capítulos do segundo livro, quando a trajetória de Vladek começa a se tornar mais difícil pela mudança constante dos campos de concentração para os quais os prisioneiros são enviados, assim como pela intensificação da perseguição aos judeus.

Nela, os ratos, ao contrário do que ocorre na figura anterior, tem suas órbitas oculares e bocas mais realçados, lembrando a de cadáveres. A corda ao redor do pescoço ratifica a imagem de que foram mortos e a estrela de David costurada no casaco que aparece com grande destaque já determina o espaço-tempo dos eventos. Porém, sem a narrativa do pai para a composição do quadrinho, Spiegelman intitula o capítulo como "O nó aperta", utilizando o verbo no tempo presente, como se os eventos estivessem ocorrendo agora, respeitando a estrutura repetitiva do tempo da Shoá, a qual arrasta o evento para o presente do narrador e o coloca em um estado intermediário, entre o passado e o presente.

Jinks (2016) constrói uma linha de pensamento com base na construção do imaginário do genocídio, alegando que sua construção se dá através de concepções culturais:

> The Holocaust is imagined, through an "aura of ideas" about the event and its unfolding (...). I wish to point towards the ways in which history is later remembered and interpreted, absorbed into the cultural consciousness as a web of facts, images, associations, narratives and meanings, and then later re-narrated or drawn upon to make sense of other events that appear analogous[48] (pg. 28).

Dessa maneira, a iconografia da Shoá pode ser visual, textual ou arte-factual, como por exemplo os trens de deportação que são recorrentes em muitos filmes e testemunhos, podendo ser encontrados como objetos autênticos em alguns museus e memoriais. Tal potente arquivo de imagens é invocado pela nossa imaginação quando lemos diários e testemunhos. Ao entrar na questão, Leshu Torchin explica que:

> The images of emaciated bodies, pounds of corpses, barbed wire and box cars – images that saturated the public, political and juridical arenas – have crystallised into a set of universalized symbols for the Holocaust, functioning as a kind of genocidal imaginary. These images provide an interpretative frame through which other genocides are produced and understood[49] (2007, pg. 91).

Cada representação – corpos, arame farpado, etc. – contribui para o ampliamento do que a autora chama de banco de memória ou reservatório. Alguns são mais amplamente divulgados do que outros, alguns irão influenciar ou inspirar novas representações, e diferentes

[48] "O Holocausto é imaginado através de uma "aura de ideias" sobre o evento e seu desdobramento (...). Desejo apontar as maneiras pelas quais a história é mais tarde lembrada e interpretada, absorvida na consciência cultural como uma teia de fatos, imagens, associações, narrativas e significados, e depois re-narrada ou desenhada para dar sentido a outros eventos, que parecem análogos" (tradução minha)

[49] "As imagens de corpos emaciados, milhares de cadáveres, arame farpado e vagões- imagens que saturavam as arenas pública, política e jurídica - cristalizaram-se num conjunto de símbolos universalizados do Holocausto, funcionando como uma espécie de imaginário genocida. Essas imagens fornecem um quadro interpretativo através do qual outros genocídios são produzidos e compreendidos" (tradução minha)

combinações serão vistas por diferentes membros do público. Tais ícones, segundo a autora, parecem funcionar dentro do imaginário como âncoras das narrações da Shoá, pois são recorrentes e "familiares" ao contexto do genocídio. Isso significa que tal familiaridade e recorrência permite que sejam lembrados por associação, mesmo que não apareçam em uma representação particular, já que há uma expectativa por parte do público: "Esperamos ver perpetradores e vítimas diferenciados, atrocidades ligadas entre si, conceitos definidos e exemplificados. Esperamos que certos eventos não sejam construídos de forma absurda ou cômica; nós objetamos quando certos eventos são feitos trágicos[50]" (Kellner, 1994, p.140).

A proposta de *Maus* é exatamente a de mexer com tal dinâmica representacional cristalizada: partindo do mesmo banco de imagens, Spiegelman reconstrói o imaginário coletivo e individual através do cômico e do absurdo, já que são animais que permeiam uma história em quadrinhos que reorganiza os paradigmas do sobrevivente como uma figura heroica. Portanto, ao quebrar as expectativas do público, *Maus* abre espaço para uma construção mais ativa, inserindo-o praticamente no mesmo espaço-tempo do personagem que testemunha, aceitando a irrepresentabilidade da experiência, ao invés de combatê-la.

De acordo com o dicionário Houaiss, o termo "sobreviver" teria como significado "continuar a viver após um desastre, uma ruína, ou perda de alguém ou algo" (p.539); é a ideia de vida, de vitória sobre a morte. Ao caracterizar Vladek como alguém fora da aura heroica, Spiegelman desconstrói a usual ideia de "sobrevivente"[51] como alguém que superou todas as adversidades em prol de continuar vivendo; viver, ao contrário, torna-se um fardo. O que o autor faz é despojar a vida de seu pai de todos os seus valores significativos, tanto que se preocupa mais com seu dinheiro ou com seus remédios enquanto fala com seu filho. O que ocorre, na verdade, é que o contato com a sua interioridade é tão precário, que ter o dinheiro roubado se confunde com uma violação de seu íntimo.

[50] "We expect to see perpetrators and victims differentiated, atrocities linked together, concepts defined and exemplified. We expect that certain events will not be made comic or absurd; we object when certain events are made tragic."

[51] O despojamento da palavra sobrevivente, bem como sua caracterização como vítima (ou não) serão melhor trabalhados no Capítulo III, p.91.

Figura 26 – The Money. The Money!

Spiegelman, 1991, pg. 127

A queixa de que Mala estaria casada apenas pelo dinheiro é constante no discurso de Vladek durante o livro. Por diversas vezes, acusa sua nova mulher de roubá-lo e por causa disso teria que ficar em estado de alerta constante. Segundo tal ideia de despojamento da vida, o fator "sobrevivente" não consegue se tornar uma ferramenta eficaz no estabelecimento de comunicação com a realidade. Ou seja, não é a vida que marca a narrativa de Spiegelman, pois ela não se inscreve em seu mundo, mas sim a morte, que além de estar presente em toda a narrativa, também influencia sua perceptção de mundo: "Com a grande variedade de produção literária, os símbolos cristalizados reajustam-se e permitem uma elasticidade, através de mecanismos estéticos, como a metáfora e o paradoxo. Dessa maneira, aparecem imagens originais e diferenciadas, chamadas de '**imagens simbólicas'"** (Bertin, 2013, p.50).

O imaginário é o primeiro registro psíquico do sujeito, pois conforme se forma por meio das imagens fornecidas - primordialmente pelo semelhante - que preenchem e dão totalidade a um corpo, também recebe do outro os significados e as significações responsáveis pela futura formação de sua linguagem. O sentido, portanto, será o ponto de partida para a subjetividade linguística necessária à formação do Eu, tornando a comunicação imprescindível na construção da subjetividade. A resistência à fala levaria a uma espécie de recuo, como propõe Orlandi (1997) ao tratar do silêncio fundador: "aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar" (p.189). É esse

que se faz presente na narrativa, funcionando como uma espécie de resistência, já que se torna um mecanismo usado por vozes de testemunhas anteriormente reprimidas por uma ideologia dominante e que buscam significar em silêncio.

Mesmo assim, Spiegelman está "condenado" a significar; com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à "interpretação": tudo tem que fazer sentido (qualquer que ele seja). Não há possibilidade de permanecer em seu mundo assim como não há saída da relação com o simbólico: "o silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras" (Orlandi, 1997, p.37). Porém, mesmo com toda essa importância do silêncio, há ainda uma "válvula de escape" da linguagem por entre as brechas da malha simbólica, pela qual parte do Real irrompe, formando imagens aparentemente incabíveis para a experiência traumática. O desespero de Vladek na imagem 26 por causa do dinheiro parece extrapolar as proporções e torna-se incabível dentro do contexto da narrativa, já que não há nenhum indicativo de que Mala roubaria seu dinheiro. Tudo para que, no quadrinho final, Vladek irrompa em um choro e clame por Anja, mostrando que os resquícios da guerra extrapolam o campo. A proximidade que o sujeito pode estabelecer com o Real não vai além de uma tentativa de representação: não há como alcançá-lo e aceitamos o estado traumático de nunca o vivenciar.

Ao percorrer tal caráter de irrepresentabilidade que compõe o trauma, Cathy Caruth, em *Trauma – Explorations in Memory* (1995), constata que o trauma não é um evento, mas a estrutura de sua experiência, ou seja, é a maneira segunda a qual tal evento é representado pelo inconsciente. Nessa estrutura, o acontecimento em questão permanece não-integrado à memória narrativa, sendo, portanto, impassível de ser exposto (1995, p.136). Como consequência, o sujeito não chega a ter consciência de sua experiência e mal sabe explicá-la, pois sendo ela traumática, tudo o que a ele chega é a estrutura vazia de sua vivência. Em outras palavras, Auschwitz se localiza em outro planeta, porque neste não há nada que possa explicá-lo, e a narrativa do evento – ou a falta dele – prossegue desequilibrando e desorientando a linguagem, sem que essa seja capaz de abarcá-lo por completo. Portanto, encontrar um meio para representar as memórias significa também fundi-las à subjetividade de quem as diz e de quem as escuta. Aleida Assmann (2006) descreve o fenômeno quando diz:

> Once verbalized, the individuals' memories are fused with the inter-subjective symbolic system of language and are strictly speaking, no longer a purely exclusive

> and unalienable property (...) They can be exchanged, shared, corroborated, confirmed, corrected, disputed – and, last not least – written down[52] (pg.03).

Narrar o genocídio significa narrar a (re)construção de várias identidades – da vítima, do algoz, dos colaboradores. A maneira que *Maus* encontra de narrar uma ausência é pelo que Eva Hoffman **(**2004**)** denomina conto de fadas moderno, ou seja, ao criar um outro lugar e tempo, que abordem tanto o passado quanto o presente em que vive, para a história de seu pai, Spiegelman insere o imaginário, intercalando os espaços temporais por meio dos quadrinhos, assim fazendo com que a história pertença a várias gerações. Se o trabalho já parece árduo para o sobrevivente, será muito mais para quem o escuta, pois terá a tarefa de imaginar um evento que por eles não foi vivenciado ao mesmo tempo em que o reconstitui e integra em sua escrita, como se criasse uma história da história.

A partir do momento em que a transmissão da experiência se dá para o outro, ancorada em elementos históricos, mas recheada dos imaginários coletivo e individual, a nação narrada de Auschwitz passa a dar lugar à nação narrada que é criada por quem escuta a experiência traumática. Imaginária no sentido de que, agora, não apenas contamos com a presença das memórias individuais intersubjetivas na construção da narrativa, mas também com a falta de vivência do trauma: ele também é imaginado. Tal fato torna-se ainda mais frequente se levarmos em consideração que a transmissão ocorre, à priori, no núcleo parental; em *Maus*, não parte de Vladek o desejo de contar a história de sua vida, mas sim de Art. O escritor afoga o pai em um mar de perguntas com um único objetivo: descobrir, de uma vez por todas, em que lugar de sua vida colocar seu *Auschwitz imaginário*. Vale lembrar que, no início, Vladek mostra-se resistente e insiste em dizer que a história de sua vida é tão incomensurável que ninguém quer ouvi-la[53]. O trauma pelo qual seu pai passou parece atingí-lo fortemente.

Caruth (1995) ainda alega que o trauma não se coloca simplesmente como representação do passado, mas registra precisamente a força de uma experiência que ainda não é totalmente propriedade. Dessa forma, a característica mais marcante da lembrança traumática é a sua ambiguidade, pois enquanto as imagens da reencenação traumática permanecem absolutamente precisas, elas são amplamente inacessíveis à lembrança e à consciência. O trauma exige,

---

[52] Uma vez verbalizadas, as memórias dos indivíduos são fundidas ao sistema simbólico intersubjetivo da linguagem e, a rigor, não são mais puramente de propriedade exclusiva e inalienável (...). Elas podem ser trocadas, compartilhadas, corroboradas, confirmadas, corrigidas, contestadas - e, por último, não menos importantes – escritas (tradução minha).

[53] "It would take many books, my life, and no one wants anyway to hear such" (p.14)

portanto, a integração do discurso através do testemunho. Segundo a autora, sua transformação em uma memória narrativa permite que a história seja verbalizada e comunicada, integrando-se tanto à experiência individual quanto ao conhecimento dos outros, do passado:

> The attempt to gain access to a traumatic history, then, is also the project of listening beyond the pathology of individual suffering, to the reality of a history that in its crises can only be perceived in unassimilable forms. This history may speak through the individual or through the community, which in its own suffering, as Kai Erikson makes clear, may not only be the site of its disruption but the locus of a 'wisdom all its own'[54] (1995, p.156)

Retomando o conceito e a importância do testemunho, na introdução de *História, Memória e Literatura* (2003), Selingmann-Silva atribui ao testemunho o sentido de "ter passado por um evento-limite e radical, passagem essa que foi também um 'atravessar' a 'morte', que problematiza a relação entre a linguagem e o 'real'" (p. 08). Devido ao caráter intenso da experiência, faz-se necessário uma nova ética de representação a fim de abordar o real do testemunho, que não se deixa reduzir à simbologia da representação, mas que se abre totalmente "para a escuta da palavra/signo do sobrevivente" (p. 15), já que "para o sobrevivente, a vivência pela qual ele passou não pode ser acomodada em contextos; por outro lado, esse aspecto aparentemente trans-histórico do evento (daí se falar de "planeta Auschwitz") passa a integrar de modo essencial, nuclear, a construção da *memória coletiva*" (p.17, grifos do autor). O nível de registro do passado perpassa, então, tanto a memória coletiva quanto a individual, além da historiografia que se coloca como base para a estrutura da narrativa testemunhal. A maneira segundo a qual Spiegelman encontra para representar tal transitoriedade histórica é através da integração temporal, de maneira que a escolha de personagens, dos balões de suas falas e dos quadros com a narrativa de Vladek como sobrevivente convivem em um mesmo quadrinho, de forma a recriar cenas de experiências intensas.

[54] A tentativa de obter acesso a uma história traumática, então, é também o projeto de escutar além da patologia do sofrimento individual, para a realidade de uma história que em suas crises só pode ser percebida em formas inassimiláveis. Esta história pode falar através do indivíduo ou através da comunidade, que em seu próprio sofrimento, como Kai Erikson deixa claro, pode não ser apenas o local de sua ruptura, mas o lugar de uma "sabedoria própria" (tradução minha).

Figura 27 – “Was he really a German?”

Spiegelman, 1991, pg. 210

Acima, Vladek conta que um prisioneiro, nas filas dos campos, clamava ser alemão, apesar de ninguém lhe dar ouvidos: “Sei lá. Tinha prisioneiro alemão”, e prossegue: “Para alemães, a velha (*sic*) era judeu” (p.50). Após algum tempo, um oficial o arrastou para fora da fila e “a guarda arrastou ele pra longe. Ouvi que a guarda jogou ele na chão (sic) e pulou na seu pescoço (sic)... Ou foi para câmara de gás, não lembro. Mas deram fim nele e nos queixas (sic)” (p. 50). A dúvida do que aconteceu com o prisioneiro ou se ele era de fato alemão permanece em Vladek e é representada por Art a partir da intercalação de camadas temporais. No terceiro quadrinho, as barreiras entre presente e passado são apagadas e o prisioneiro surge agora não como um judeu, mas como um gato alemão. O balão com seu discurso se apaga e vemos apenas a dúvida como uma sombra em forma de personagem, dividindo a cena com os dois narradores que não se preocupam em resolver o dilema. A mesma insolvabilidade ecoa no quadrinho final,

quando Art opta por não registrar como o prisioneiro foi morto, deslocando o personagem para fora da visão do leitor. O que permanece visível é a violência do soldado.

Figura 28 – A transmissão

Spiegelman, 1991, pg. 218

A maneira com que a violência viaja por entre os tempos permeia outras páginas de *Maus*, como por exemplo quando relembra dos momentos da seleção de prisioneiros para as câmaras de gás, tem-se então um diálogo não usual entre Vladek e seu filho. Enquanto narra, ambos compartilham do significado de uma *selektion*, termo não traduzido do alemão, porém, quando cita os médicos, sente que precisa recorrer a uma explicação, pois mesmo que o termo seja conhecido da língua inglesa (*doctors*), sua ocupação no campo não é óbvia; “os médicos

escolhiam os mais fracos para morrer". A violência, então, ultrapassa as barreiras do tempo até atingir a língua, invertendo a lógica do testemunho, isto é, algo que é tido como familiar torna-se estranho (como as funções do médico), enquanto algo incomum (termos linguísticos dos campos de concentração) é de conhecimento compartilhado por ambos.

Não é apenas na linguagem que o sobrevivente encontra a presença forte da violência, é também nos mesmos movimentos necessários durante a *selektion*, que seu corpo ainda acompanha (virando para a esquerda) até que os médicos decidam seu destino. Tanto o tempo quanto os personagens (e seus papéis na narrativa) fluem de uma direção à outra, especialmente na mudança do sexto para o sétimo quadrinho, onde vemos Art, o escritor atento, se transformar em um dos soldados que anotam as medidas do prisioneiro desnutrido e mais fraco. Enquanto a narrativa do pai prossegue como norteadora para a página, as ilustrações vagam para contextos históricos diferentes, com Vladek-personagem como narrador e prisioneiro. A transformação das duas personas em uma se dá quando ambos são sugados para dentro do buraco negro, permanecendo agora na simultaneidade temporal do campo de concentração.

Figura 29 – Salvo?

Spiegelman, 1991, pg. 261

Conforme são apresentados os variados contextos histórico-temporais com o passar da narrativa, maior torna-se a interpolação entre as camadas. Na imagem 29, as diferentes representações conversam e por vezes se contradizem; o personagem de Vladek no presente

aparece em primeiro plano, seguido da expressão “Salvo”, mas com o olhar e rosto voltados para o passado, simbolizado pelos prisioneiros no centro, com o detalhe da estrela de David em seus uniformes. Sua expressão também, apesar de minimalista, não condiz com a de quem foi salvo, já que suas olheiras e as sobrancelhas baixas retomam um abatimento físico e a morbidez de quem segue em companhia da morte e das lembranças.

A aglomeração temporal é vista espacialmente em *Maus*, passado e presente não apenas se conectam, mas constantemente intrometem-se com frequência um no espaço do outro, colidindo no mesmo quadrinho. A obra aborda a história, portanto, através da sua espacialidade – um meio dinâmico que promove um processo produtivo e dialógico. Algumas páginas adiante, vemos de que maneira o espaço colabora para a coalisão do tempo. Ao sair de carro com seu pai, Art passa por uma espécie de bosque; o leitor, então, se depara com três diferentes representações: a narrativa de Vladek acerca dos judeus enforcados na floresta; as pernas e pés dos enforcados; e o carro de Art dirigindo até o supermercado. Assim sendo os tempos e os espaços aglomeram-se, o que dificulta diferenciar o bosque de Reggo Park e o da Polônia de décadas anteriores.

Figura 30 – Passeio pelo bosque

Spiegelman, 1991, pg. 239

A natureza da representação da obra é um conceito que se torna complexo na medida em que se depara com seus limites e impossibilidades; Spiegelman transforma o relato histórico

do pai ao inserir-se na narrativa que escuta, de forma que a obra se configura não apenas como um relato de um sobrevivente, mas também como conto que nasce na transmissão de uma geração para outra. Tanto que, ao final da obra, Vladek protesta contra Artie: "Todas essas coisas da guerra, tentei me esquecer de uma vez por todas... Até que você me reconstrua tudo a partir de suas perguntas"[55]. O sangramento de Vladek é a reconstrução textual, visual e emocional de seu filho Art.

A questão da transmissão do trauma transgeracional passou a ser estudada vigorosamente a partir da década de 80. Em seu texto "*The transgenerational transmission of holocaust trauma: Lessons learned from the analysis of an adolescent with obsessive-compulsive disorder"* (1999), Peter Fonagy cita três contribuições importantes para o campo: a primeira se deu com a investigação de Judith S. Kestenberg (1982) acerca dos efeitos da Shoá na segunda geração, caracterizado pela autora como *transposição transgeracional do trauma*. Kestenberg observa que, durante esse processo, o sujeito permanece imerso na realidade do trauma, no tempo e espaço em que o acontecimento se deu. Durante o processo, o sobrevivente ressuscita os objetos[56] assassinados que não podem ser lamentados adequadamente; os objetos são recriados na mente do sobrevivente da segunda geração, ao custo de extinguir o centro psíquico de sua própria vida.

A segunda contribuição se dá com Ise Grubrich-Simitis (1984, 1981), que se concentrou no impacto do campo de extermínio na capacidade do ego de usar a metáfora e na capacidade relacionada de estruturar o tempo passado, presente e futuro. Ela apontou que o comprometimento do ego pode evocar um *concretismo atemporal* no funcionamento psíquico que se manifesta na segunda geração. As imensas angústias das vítimas traumatizadas, para as quais nenhuma barreira intra-psíquica é adequada, encontram expressão em seus efeitos sobre as relações da segunda geração. Similarmente, James Herzog (1982) descreveu o ambiente psicológico criado por pais traumatizados como "um mundo além da metáfora" (p.114), já que permanece praticamente impassível de simbolização, a não ser pelos esforços da segunda geração.

A terceira contribuição ocorre com Howard B. Levine (1982) que, ao retomar Kesterberg, aponta que os filhos de sobreviventes se experimentam como alvo de perseguição, já que o antissemitismo eliminacionista da ideologia nazista os incluía como portadores ainda

[55] "All such things of the war, I tried to put out of my mind once and for all.... Until you rebuild me all this from your questions.". (p.258)
[56] Objeto como sendo tudo aquilo no qual é investido afeto por parte do sujeito – relacionamentos, lembranças, lugares, pessoas, etc.

não nascidos de genes judeus. Levine observa as maneiras pelas quais o trauma do holocausto enfraquece a capacidade dos pais no ouvinte: depressão, mau controle do afeto (incluindo culpa e agressão), expectativas parentais irrealistas, superproteção, enfraquecimento da individuação, e assim por diante.

Tomado pelo universo da transmissão transgeracional, Spiegelman reverte a história de seu pai em algo de sua autoria, com características próprias. Para além de uma reprodução factual, *Maus* configura-se na impossibilidade de capturar o evento dentro dos parâmetros de representação extremamente limitados. Neste contexto de transformação, seres humanos são desenhados com cabeças de animais, as instâncias temporais se misturam, e as ambiguidades não se desfazem; ao situar a história não-ficcional de seu pai em um espaço altamente irreal, Spiegelman captura a hiperintensidade[57] de Auschwitz, criando uma relação intrínseca e inseparável entre forma e conteúdo.

A FORMA E O CONTEÚDO: O IRMÃO FANTASMA

Segundo Gabriele Schwab (2010), em "Replacement Children – the transgenerational transmission of traumatic loss", o evento traumático provoca o aparecimento de objetos transformacionais, ou seja, de elementos que evocam a memória ou a história do evento traumático, e que acabam por transformar a dinâmica existente entre as pessoas. Em outras palavras, a relação entre as partes é afetada por expectativas criadas em um momento traumático passado e que acabam sendo projetadas nas relações atuais, mesmo que por vezes, inconsciente. Para a autora, um exemplo de tais objetos transformacionais são os irmãos fantasmas ("ghost brothers"), isto é, os filhos mortos ou desaparecidos inesperadamente durante a guerra, fato o qual não permitiu a elaboração do luto. Como consequência, há o surgimento de um vazio, o qual representa a ausência dessa pessoa como um todo.

Em *Maus*, Richieu, o filho a quem o segundo livro é dedicado, é a melhor ilustração do irmão fantasma: sua "existência", dada através de Vladek, persegue Art em uma concorrência desleal por meio de um retrato congelado no quarto de seus pais, personificando o filho perfeito. Ao contrário de Art, que é de carne, osso e frustrações, Richieu permaneceu idealizado no imaginário de seus pais, tornando-se o fantasma que assombra os vivos de um não-lugar e de um não-tempo, ou seja, o espaço de onde provém não é rígido, nem fixo; ele está morto, mas ainda pertence ao mundo dos vivos por meio da força que sua memória tem em seus pais,

[57] Hiperintensidade, no sentido de que Auschwitz acumula todas as representações da Shoá, tornando-se metonomicamente um símbolo do genocídio em si (Jinks, 2016).

mesmo após várias décadas.

Art coloca-se (e é colocado por seus pais) como o que Schwab (2010, p.138) denomina de *criança substituta*, cujo dever é, como o próprio nome diz, substituir o que veio antes de seu tempo, na tentativa de desfazer a experiência traumática da morte. A confusão das fronteiras entre Art e Richieu torna-se pela primeira vez explícita nas últimas palavras do pai moribundo para Art: "Estou cansado de falar, Richieu, chega de histórias por hoje...[58]" (p.296), fechando o livro, de maneira que a identidade de Art, trabalhada avidamente durante todo o extenso volume, retorna ao conflito e à ambiguidade, no momento em que seu próprio pai desconhece sua existência. Inversamente, com a morte (simbólica) de Art, Richieu retorna à vida como uma presença nostálgica, quase alucinatória, que nega sua morte real. O substituto do irmão fantasma opera, então, simultaneamente no nível de tempo e espaço, o que pode ser denominado de *cronotopo* - junção entre os conceitos *cronus* ("tempo") e *topo* ("lugar"). O conceito usado por Mikhail Bakhtin, em "Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica" (1937-1938), trata do diálogo entre literatura e história, considerando a relação espaço-tempo como forma de detectar estruturas invariantes e transhistóricas nos textos.

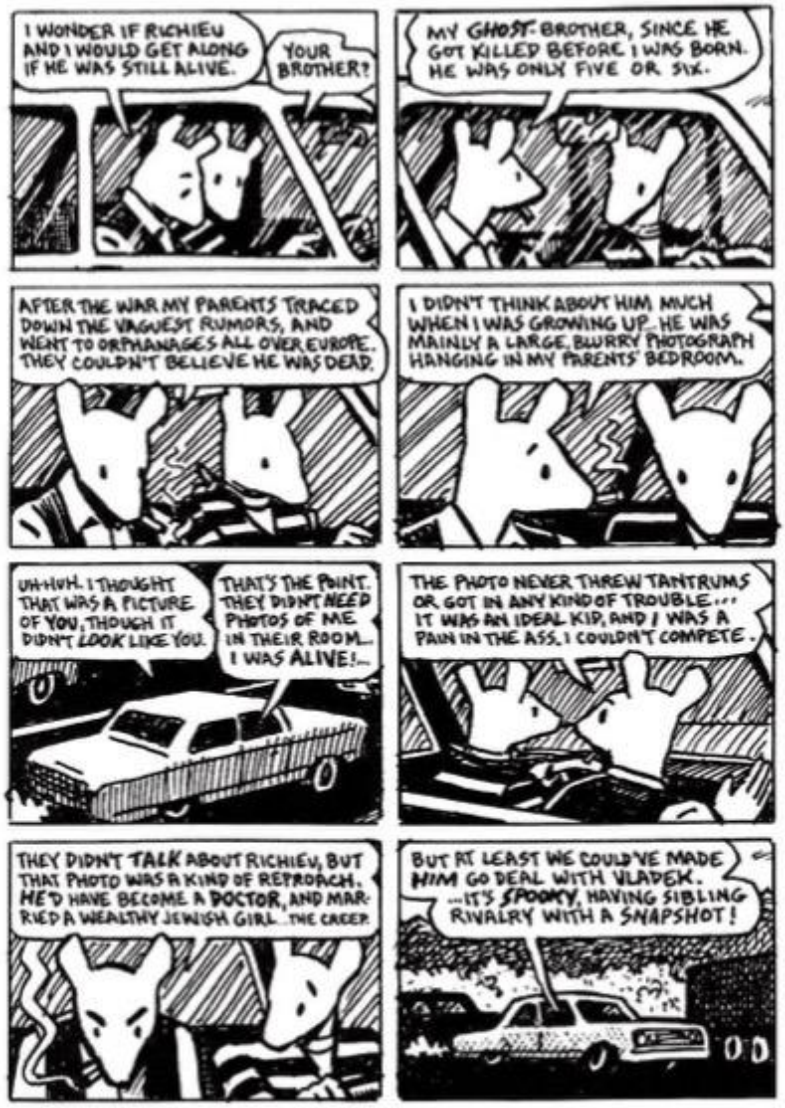
Tal caracterização da criança substituta como um *cronotopo* destaca a importância do lugar além do tempo na operação do trauma, uma vez que as crianças substitutas acabam por se submeter ao "nada" do trauma, sem saber nada sobre o filho fantasma a quem vem substituir. Em "*Children of the Holocaust and Their Children's Children: Working Through Current Trauma in the Psychotherapeutic Process*" (1984), Teréz Virag argumenta que as crianças substitutas crescem em "identificação inconsciente com os membros perseguidos ou exterminados da família". Por algumas vezes, Virag argumenta que os sintomas das crianças substitutas, seus sonhos e suas fantasias mostram que elas, de fato, tinham conhecimento sobre os eventos experienciados da família ou que pelo menos sabiam da existência de segredos.

Tal fenômeno ocorre por conta de uma inscrição inconsciente denominada por Derrida de *arquivo psíquico,* o qual não pode ser reduzido à memória: "Nem à memória como reserva consciente, nem à memória como rememoração, como ato de recordação. O arquivo psíquico não aparece sob menção nem sob anamnese"[59]. Tal conceito de arquivo é fruto do que o autor concebe como elemento formador do inconsciente - a escrita; isso equivale a dizer que a maneira com que as experiências ou traços se inscrevem no aparelho psíquico determinará sua

[58] "I'm tired from talking, Richieu, and it's enough stories for now." (pg. 296)
[59] Jacques Derrida, Archive Fever: A Freudian Impression, trans. Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1998), pg. 92.

formação final, retomando Freud (1915) no que diz respeito às formações do inconsciente. Segundo o psicanalista austríaco, tais formações se tecem como uma escrita, o que definiria o psiquismo como uma máquina de escritura. Tal ideia é retomada por Derrida em *Mal de arquivo* (1995), que desenvolve a leitura freudiana inicial sobre o psiquismo, alegando que sua condição como máquina de escrever produz formações escriturárias que se ordenam como um arquivo. Tudo isso desdobra-se numa dimensão temporal que seria grandemente operante no processo de arquivamento. Tal tempo se realizaria assim sempre no *presente*, numa temporalidade que se ordena em três direções concomitante: o *presente* passado, o presente *atual* e o presente *futuro* (Derrida, 1995, pp.83-102). Essa tripla direção do tempo assemelha-se ao conceito tempo persistente explanado no presente trabalho, tendo em vista que a narrativa cronológica se desalinha e acaba por transformar-se na narrativa do tempo traumático por meio dos efeitos do tempo passado e futuro sobre o presente.

Figura 31 – "My Ghost Brother"



Spiegelman, 1991, pg. 175

Na página acima, em uma espécie de desabafo, Art discorre acerca da sua relação com Richieu. Após a guerra, negando sua morte, seus pais passaram por orfanatos procurando por seu filho, seguindo qualquer rumor sobre seu paradeiro. Ao final, tudo o que sobrou foi uma foto no quarto embaçada, a qual substituía a presença do filho atual: "Aí é que está. 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 pra competir" (p.175). Vendo-se desafiado pela foto do irmão idealizado, Art entra em uma batalha ao longo da vida com um irmão fantasma, em uma luta que nunca pode ganhar, tendo em vista a posição quase imaculada de Richieu: "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. Mas, pelo menos a gente podia deixar ele se virar com o Vladek... Dá **medo** ter ciúme de um irmão que é so uma

foto!" (p.175).

Se a concorrência já parece desleal, ao final do livro através do qual procura, não apenas reconstruir seu pai, mas a si mesmo, Art escuta seu pai, no leito de morte, chamá-lo pelo nome de seu irmão:

Figura 32 – "I'm tired from talking, Richieu"

Spiegelman, 1991, pg. 295

Ao acoplar a identidade de Richieu a Art, Vladek nos mostra o conflito enfrentado pela ausência do processo de luto dos entes perdidos durante a Shoá, até porque, segundo o psicanalista James Herzog (1982)[60], o luto é uma pré-condição para a cura do trauma transgeracional. Depois que o trabalho de luto é completado, "sobreviventes, filhos de sobreviventes e seus filhos podem lembrar, mas não reviver, e se concentrar na difícil tarefa de ser". Isso equivale a dizer que, de acordo com o autor, a impossível batalha de tentar reviver o objeto perdido termina com a aceitação de sua morte, mas sem a ausência de sua memória. Art, ao contrário de seus pais, não apenas investiga a história de Richieu, como também a reconstrói, reencenando a história do irmão desde o momento de seu nascimento:

[60] James Herzog, "World Beyond Metaphor: Thoughts on the Transmission of Trauma," in Generations of the Holocaust, ed. Martin S. Bergmann and Milton E. Jucovy (New York: Basic Books, 1982), pp. 103–19.

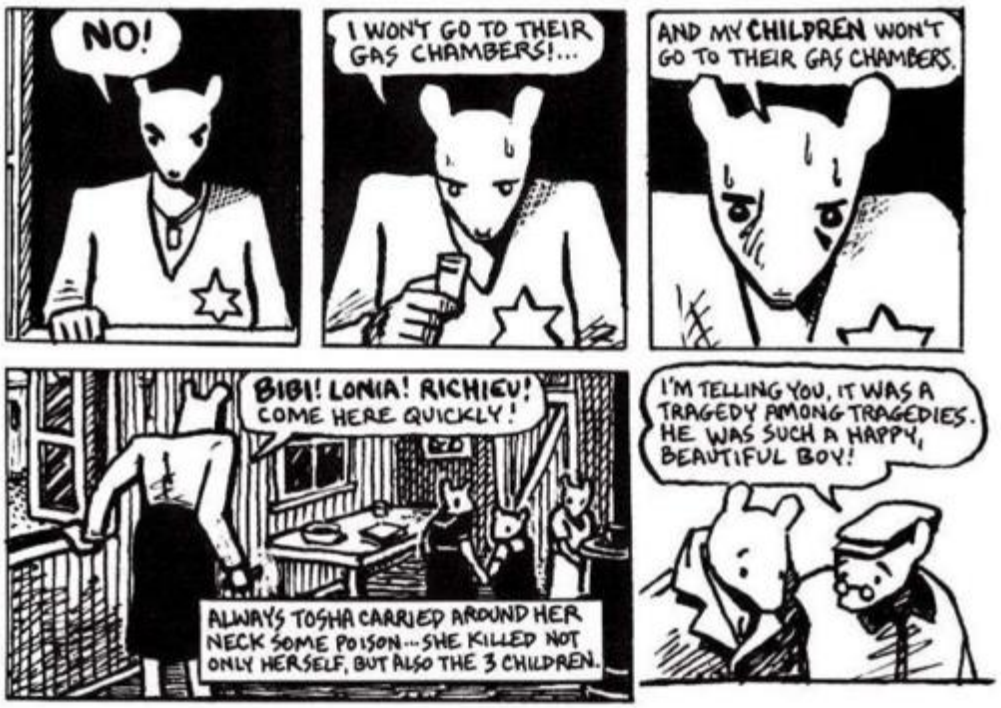
Figura 33 – "He didn't come out from the war"

Spiegelman, 1991, pg. 30

Nos quadrinhos acima, enquanto narra o nascimento de Richieu, em 1937, Vladek mistura os acontecimentos e prossegue a contar como Art era quando pequeno: "Mas **você** – depois do guerra (sic) – foi **muito** prematuro. Médicos dizer que não ia viver. Achei um especialista. Salvou você... ter que quebrar seu braço pra tirar da barriga de Anja. Quando você bebezinho (sic) braço sempre pulava para cima. Assim! Nós chamar (sic) você de 'Heil Hitler'" (Spiegelman, 1991, p.32), de maneira que desafia o leitor a acompanhar seu raciocínio. O fator

que une ambos os filhos é a morte: enquanto a morte de Richieu é real, Art perpassa a morte simbólica inúmeras vezes, seja durante o período em que ficou internado por conta de seu desequilíbrio emocional, seja por sua presença ser inexistente frente à memória do filho perfeito. Ainda na busca de uma autoafirmação dentro do texto, Art reconstrói o momento da morte de seu irmão:

Figura 34 – NO!



Spiegelman, 1991, pg. 109

Acima, apesar de não ter presenciado a situação, Art dá corpo à morte de Richieu, ilustrando o momento em que Tosha, irmã de Anja, vê os alemães se aproximando e, em meio a possibilidade de ser mandada a Auschwitz com seu sobrinho e seus dois filhos, opta por envenenar-se com as crianças: "Tosha levar sempre na pescoço (sic) um pouco de veneno... Matou os três crianças (sic) e se matou" (Spiegelman, 1991, p.111). Assim, através de suas ilustrações, Art encerra o ciclo da vida do irmão na tentativa de encontrar espaço para a sua própria. Algo similar ocorre no romance *Baby No Eyes* (1998), da escritora Maori Patricia Grace:

> Sometimes there is a story that has no words at all, a story that has been lived by a whole generation but that has never been worded. You see it sitting in the old ones, you see it in how they walk and move and breathe, you see it chiseled into their faces, you see it in their eyes (pg. 28).

Ironicamente, o único trabalho de luto que encontra um encerramento é o do próprio autor, já que ao colocar sua assinatura e data da produção de *Maus* logo abaixo da sepultura de seus pais (imagem 32) passa ao leitor a impressão de que seu nome é parte dos mortos. A partir de uma perspectiva autoral, Art encerra um ciclo; o final de sua obra literária não representa sua morte factual, mas sim de sua personalidade atrelada a um trauma que não lhe pertence. Na busca por sua própria identidade, Art coloca em Maus todas suas dúvidas, inseguranças, questionamentos e ambiguidades, a fim de expurgar o peso da guerra de seus ombros.

Dessa maneira, o romance traz a questão do trauma transgeracional de uma maneira integrada: a personagem principal, Tawera, é assombrada pelo fantasma de sua irmã, morta em um acidente de carro e cujos olhos foram roubados para pesquisas genéticas. Ao incorporar a irmã como parte de sua própria personalidade, Grace dá voz ao personagem através do mecanismo denominado por Schwab de cadáver falante ("*speaking corpse*", em "Haunting Legacies", p. 38), objetivando tornar a narrativa do ente perdido autêntica ao mesmo tempo em que mostra seus efeitos sobre os que aqui permaneceram. Na passagem acima, a avó de Tawera, Gran Kura, explica como a história, mesmo que não explanada, mesmo que não digerida, ainda existe e coabita os integrantes da família: "Você vê isso nos mais velhos, você vê isso em como eles andam e se movem e respiram, você vê isso esculpido em seus rostos, você vê isso em seus olhos" (tradução minha).

Por meio da reconstrução, tanto sua quanto de seu irmão, Art busca modificar a ética de relacionamento com o outro. Ao invés de permanecer no silêncio, *Maus* revive o irmão fantasma para depois enterrá-lo simbolicamente, encontrando assim espaço para que o filho presente e real possa florescer. O livro, entretanto, termina com o fracasso da tentativa de reparação, ao mostrar Vladek em seu leito de morte trocando o nome dos filhos. Dessa forma, o fechamento deixa implícito que a transformação nas identidades, bem como o encerramento do trabalho de luto é um processo pertencente às gerações que seguem os sobreviventes, pois essas sim serão capazes de ressignificar a memória recebida, não apenas através da transformação das identidades, mas também da reelaboração de lugares e monumentos.

Como vimos no capítulo anterior, através dos estudos de Pierre Nora (1989), os lugares de memória podem ser monumentos, personagens, estátuas, pinturas, museus, símbolos, etc., contanto que possuam "vontade de memória", ou seja, uma intenção memorialista que garante sua identidade, "o que os constitui é um jogo da memória e da história, uma interação dos dois fatores que leva a sua sobredeterminação recíproca" (pg. 09); sem essa vontade, os lugares de memória são lugares de história. Nesse sentido, os quadrinhos trabalham a linguagem, as ideias

e os conceitos literais de forma a chamar a atenção de como a forma pode criar possibilidades para a representabilidade do trauma histórico. Spiegelman, por sua vez, uma vez envolto no aglomerado de dimensões e espaços temporais, tem diante de si um desafio: agir de forma a transformar o coletivo e o privado, renovando, assim, a memória transgeracional. A maneira como tais transformações acontecem e qual é o papel das futuras produções em tal processo dialógico é o tema do próximo capítulo.

CAPÍTULO III
O CAOS DA MEMÓRIA E A ORDEM DA NARRATIVA

> *Because trauma returns in disjointed fragments in the memory of the survivor, the listener has to let these trauma fragments make their impact both on him and on the witness.*
> Ferman & Laub, 1991, p.71

Ao explanar sobre o diálogo estabelecido entre a imaginação do autor e o genocídio, Jinks (2016) salienta o caráter metonímico de Auschwitz: para ela, a grandiosidade do campo de concentração, bem como seu caráter intenso, são tamanhos, que ele sozinho se torna um repositório de toda a guerra em si. Lawrence Langer, refletindo sobre sua visita ao campo em 1964, escreve que a "existência de Dachau e Auschwitz como fenômenos históricos alterou não apenas nossa concepção da realidade, mas sua própria natureza (...) O desafio para a imaginação literária é encontrar uma maneira de tornar acessível esta verdade fundamental[61]" (1975). Na mesma linha, Alvin Rosenfeld argumenta que "a literatura sobre o Holocausto é uma tentativa de expressar uma nova ordem de consciência, uma mudança reconhecível no ser. A imaginação humana depois de Auschwitz simplesmente não é a mesma de antes[62]" (2004). Tanto Langer quanto Rosenfeld assumem o desafio de identificar, classificar e analisar duas décadas de literatura sobre a Shoá, tendo em vista que envolvem uma ampla gama de gêneros, nacionalidades e interpretações da relação entre "fato histórico e verdade imaginativa[63]" (Langer, 1975). Para Langer, na literatura da atrocidade ("*literature of atrocity*"), como denomina o conjunto de trabalhos cuja temática é o trauma da guerra, nenhuma ficção será completamente ficção, pois não há como se ter a fantasia (*covering costume*) sem o corpo em si.

---

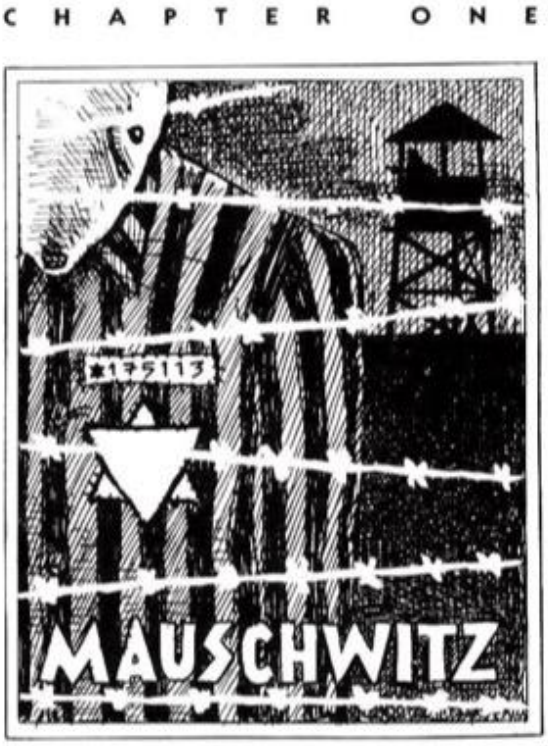
[61] "Existence of Dachau and Auschwitz as historical phenomena has altered not only our conception of reality, but its very nature (...) The challenge to the literary imagination is to find a way of making this fundamental truth accessible" (*Holocaust and the Literary Imagination*, 1975, p.xii)

[62] "Holocaust literature is an attempt to express a new order of consciousness, a recognizable shift in being. The human imagination after Auschwitz is simply not the same as it was before" ("The Problematics of Holocaust Literatura". In: Bloom, H. *Literature of the Holocaust*. Broomall: Chelsea House Publishers. 2004, pp. 21 – 48.

[63] "Historical fact and imaginative truth" (1975, p. 08).

Terrence Des Pres, embora reconhecendo a necessidade de apresentar o genocídio como solene (até mesmo sagrado), também defende sua representação usando o humor como "um modo de resposta mais flexível (...) O paradoxo da abordagem cômica é que, ao colocar as coisas à distância, nos permite uma resposta mais dura e ativa[64]" (1976, pp. 280 - 286). É a partir de tal resposta cômica que Spiegelman procura abranger a representação da guerra para outras áreas além do campo de concentração, inclusive para sua própria vida. Ao iniciar a segunda parte de *Maus*, o autor leva à risca a junção proposta por Langer, colocando-se, não como um ato de invenção, mas de restauração - em um deslocamento imaginário, o Auschwitz de seu pai se transforma no *Mauschwitz* do filho.

Figura 35 - Mauschwitz



Spiegelman, 1991, p.169

A partir disso, vemos que a história privada ganha outra dimensão, uma vez que a transmissão da Shoá viaja pelos âmbitos público e privado livremente, de forma que a experiência de um indivíduo acaba sendo intercalada por outras vivências, marcando sua memória e a maneira que as futuras gerações concebem sua individualidade. Há algo, porém, que não pode passar despercebido: a perspectiva de Vladek. Esta, por sua vez, só é capaz de ser visualizada por meio da representação de Art; a obra, então, se torna o processo de mediação

[64] "A more flexible mode of response (...) The paradox of the comic approach is that by setting things at a distance it permits us a tougher, more active response".

de um filho de sobreviventes, que para sua produção se baseia em uma estética representacional de escolhas idiossincráticas, como a opção pelo registro de seres humanos como gatos e ratos

No decorrer do livro, a problemática das gerações posteriores à Shoá torna-se mais recorrente: Art e Françoise discutem sobre qual seria a melhor forma de representá-la; caem sobre o filho as responsabilidades de cuidar do pai, agora "abandonado" pela segunda esposa; Art discursa sobre o quão complexo é viver sob a "sombra" de sobreviventes do genocídio (e de seu irmão morto). É então na segunda parte do livro que a variedade de personagens começa a aumentar, com a aparição de Mala, a atual esposa de seu pai, e Françoise, mulher de Art. Percebemos, então, que a perpesectiva da Shoá passa por outro filtro: o das histórias femininas e suas experiências com o genocídio.

A MEMÓRIA INVISÍVEL DAS MULHERES EM *MAUS*

Ao vermos depoimentos acerca da experiência das mulheres nos campos de concentração e extermínio[65], vemos quão diferente é a esfera feminina na guerra: suas memórias são permeadas pelas perdas e pelas ligações que mantinham com amigos e familiares. Além do mais, a maternidade assume um fator importante: além da preocupação de não se mostrarem muito frágeis, algumas ainda tinham que lidar com a responsabilidade (ou culpa) de terem flhos, de não menstruarem mais, de perderem a beleza, de se despirem em frente a homens assim que chegam nos campos.

Ao abordar a perspectiva feminina da guerra em *A Guerra Não Tem Rosto de Mulher* (1985), a autora russa Svetlana Alexijevich enfatiza como a guerra se encontra presente no cotidiano das mulheres que não iam para o front: então, ao invés de relatos sobre maquinário, ordens, metralhadoras e ações partidárias (tendo em vista que na Rússia, os partisans, contrários ao regime nazista, viviam em constante atividade), entramos em contato com um cotidiano ordinário que é surpreendentemente invadido pela guerra. Alexijevich então abre a cortina para apresentar enfermeiras que se veem em conflitos entre salvar ou não a vida de soldados alemães feitos reféns; de jovens mulheres cujos maridos foram para a guerra e que agora precisariam assumir a tarefa de salvar os filhos; de lavadeiras que entravam em contato diário com a morte ao lavar as camisas sujas de sangue dos soldados. A autora portanto inova ao trazer à cena da

[65] Alguns dos depoimentos podem ser lidos no artigo "Women in Auschwitz", em https://www.yadvashem.org/education/educational-materials/ceremonies/women-auschwitz.html. Acesso em 01 de maio de 2019.

guerra três elements diferentes: a perspectiva soviética – já que os testemunhos são em sua grande parte originados dos Aliados da Europa Ocidental; a presença das mulheres em si, já que os relatos e memórias masculinos da Segunda Guerra são majoritários; o sublime do cotidiano, através do qual Alexijevich confronta a ideia tradicional da guerra como um evento grandiloquente, trazendo ao palco as narrativas individuais, que, por algumas vezes, discordam das versões oficiais.

De acordo com Feijó (2017) existem, pelo menos, duas correntes historiográficas principais que destacam o protagonismo feminino na Segunda Guerra Mundial. A primeira delas enfatiza como a guerra foi necessária para que as mulheres ingressassem no mercado de trabalho, para que os homens pudessem ser destinados à guerra, sem que a economia se alterasse tanto. É em decorrência disso que o foco gira em torno do sistema produtivo doméstico, mesmo que esse protagonismo tenha sido posteriormente reduzido com o retorno dos combatentes (Colman, 1998). A segunda corrente historiográfica enfatiza a maneira segundo a qual a maternidade foi "usada" politicamente pelos governos nas propagandas a fim de que as mulheres passassem a gerar homens que mais tardiamente seriam soldados em defesa da pátria: "Dava-se, assim, a vinculação direta entre a ideia de maternidade à de nacionalismo, em uma espécie de recriação da 'mãe espartana', sobretudo por parte da Alemanha Nazista (Feijó, 2017 *apud* Cooke, 1996 e Elshtain, 1995). Tal corrente, inclusive, explica, em parte o porquê de haver uma espécie de silenciamento nos depoimentos oriundos das mulheres que, de fato, foram para guerra, sendo as soviéticas, as primeiras a irem para os *fronts* de batalha. As bases congeladas de construção de gênero não permitem que a mulher seja vista como alguém capaz de matar, de não menstruar, de não se tornar mãe, de provocar ações violentas.

A exclusão das mulheres da narrativa é algo que vem acontecendo há séculos, desde o início do judaísmo: "Muitas mulheres aparecem aqui e ali ao longo das narrativas bíblicas, muitas vezes desempenhando papéis fortes, mas não eram desenvolvidos de nenhuma forma pelos narradores[66]" (Fisher, 2007, pg. 163). Da mesma forma, muito pouco é escrito sobre as mulheres em *Maus*, a maioria das análises se concentra apenas em Mala, Anja e Françoise. A primeira a aparecer, no entanto, é Lucia Greenberg.

Figura 36 – Before I met Anja

[66] "Many women appear here and there throughout biblical narratives, often playing strong roles but not dwelt on at any length by the narrators". (Fisher, 2007, pg. 163).

Spiegelman, 1991, pg. 14

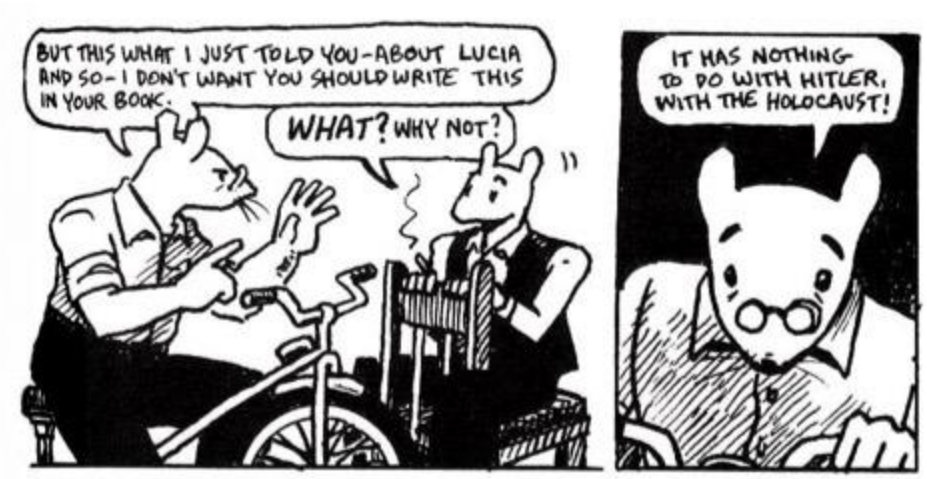
Olhando para a história em ordem cronológica, Lucia é a primeira personagem feminina introduzida. Até mesmo o próprio autor fica surpreso ao ouvir Vladek falando sobre Lucia, porque ele sabe que o nome de sua mãe era Anja. Lucia tem pouco a ver com a história em si, exceto causar uma fenda entre Anja e Vladek quando ela envia uma carta descrevendo as verdadeiras intenções do então pretendente (de acordo com seu ponto de vista). Vladek, de fato, comenta inúmeras vezes durante a narrativa que a família de Anja era enormemente rica, enquanto a de Lucia não tinha dinheiro nem para pagar seu dote.

Figura 37 – No Money, even for a dowry.

Spiegelman, 1991, pg. 15

Embora haja muitas diferenças entre Anja e Lucia, sua maior semelhança é o que as conecta. Uma das maiores revelações de Maus é que Vladek queimou todos os diários de Anja (como veremos com detalhes abaixo). Art o chama de assassino e, embora pareça dramático, a afirmação é verdadeira de certo modo: Vladek efetivamente roubou a oportunidade de Anja de contar sua própria história, ao mesmo tempo em que também tenta fazer isso com Lucia. No final do primeiro capítulo, ele pede a Art para não incluir sua história porque é muito particular, além do mais, não seria tão apropriada para o livro. Lucia, porém, não é a única que passa por essa situação, já que, sendo ele o personagem principal da história de Art, é por visão que passa também a perspectiva de sua mulher, que não tem voz nem opinião no livro.

Figura 38 – I don't want you should write this in your book



Spiegelman, 1991, pg. 23

Se parte do trabalho de produzir o livro como uma metáfora moderna para a Shoá é incluir sua origem na criação do processo, o silêncio de Anja será determinante para que Art encontre outros meios para "preencher" sua subjetividade – nem que seja através da forte presença da ausência materna. Quando diz: "Eu posso contar outras histórias, mas essas coisas pessoais eu não quero que você mencione" (Spiegelman, 1991, p.25), Vladek declara que as narrativas intercaladas, inclusive, e especialmente, as relacionadas à sua mulher serão de sua propriedade e terão sua autoria. A trajetória de Anja é marcada, não pela sua voz, mas pela memória de seu marido e pela imaginação de seu filho, o qual representará por meio de seu traço a vivência da mãe no campo:

Figura 39 – She's very frail

Spiegelman, 1991, pg. 212

O maior momento de apropriação se dá quando Vladek se recorda de que conseguiu entrar em contato com Anja enquanto ambos estavam em Auschwitz. Nos quadrinhos, tanto marido quanto mulher já começam a ter as identidades claramente moldadas: enquanto aquele era o salvador e herói que fazia de tudo para encontrar sua parceira – inclusive, arriscar sua vida e comida ao tentar estabelecer contato – esta era a frágil mulher que chorava ao saber seu marido estaria vivo. Tal ideia de que a figura masculina seria a única saída para as mulheres do campo de concentração – ou pelo menos a mais provável – permeia sutilmente a narrativa na página, já que, ao introduzir a personagem Mancie, ratifica que sua boa posição no campo foi em decorrência de seu romance com um soldado nazista, mesmo tendo sido descrita como bonita, alta e inteligente – importantes atributos para sobrevivência.

De qualquer maneira, a imagem de fragilidade e fraqueza de Anja é mais ratificada nos quadrinhos que seguirão:

Figura 40 – "Always she spilled"

Spiegelman, 1991, pg. 213

Se na figura 39 a fragilidade de Ana é apenas descrita por outros residentes do campo, agora é reinventada, tanto pela narrativa de Vladek, quanto pela ilustração de Art: Anja é claramente menor que sua companheira, e seus olhos fechados no último quadrinho mostram a dor de quem está sendo agredida. Ao contrário do marido, que passa pelos obstáculos da vida em Auschwitz de maneira "engenhosa", encontrando novas maneiras de sobreviver, Anja

parece se perder em meio à multidão, sendo reconhecida sempre por ser aquela "frágil" ou "fraca": "Até para eu esses latões eram pesados. Era impossível pra Anja, tão pequena. Ela sempre acabava derramando a sopa" (Spiegelman, 1991, p. 213). Inclusive, quando a encontra, a primeira impressão de Vladek é que: "Ela parecia esqueleto" (Spiegelman, 1991, p. 213).

Figura 41 – "She looked so like a skeleton:

Spiegelman, 1991, pg. 216

Ao se encontrarem, a conversa ratifica a "liderança" de Vladek, já que passa parte do tempo aconselhando a mulher e dizendo-lhe em quem (não) confiar. De acordo com a narrativa do marido, por conta da relação de interesse que ele conseguiu manter com a *Kapo* de Anja, foi possível que ela encontrasse trabalhos na área da cozinha, e, consequentemente, comesse mais. Como não sentia muita fome, guardava e distribuía a comida para as companheiras, ao que Vladek a alerta: não existem amigos, especialmente naquelas condições. Como não tem um grande apetite, Vladek implora para que a mulher coma, mesmo que seja pelo bem do marido, como vemos na figura 42: "Cuide de sua saúde, Anja. Eu **imploro**. Faça isso **por mim**" (Spiegelman, 1991, p. 216, grifos do autor).

Vladek, então, se coloca como o responsável até mesmo pelo relacionamento que Anja mantinha com a *Kapo*, quando provavelmente foi preciso muita solidariedade da parte de Mancie por conta da dificuldade e perigos de se procurar por parentes ou intermediar comunicações dentro de Auschwitz.

Figura 42 – "For my sake"

Spiegelman, 1991, pg. 216

Art continua a ilustrar a mãe de uma maneira frágil: os olhos, agora abertos, estão caídos, tristes, o que é ainda mais evidenciado por meio da cabeça semi-abaixada. Anja também carrega uma pedra na mão, o que evidencia seu sofrimento, como se estivesse "carregando o peso" de viver em um campo de concentração – enquanto Vladek consegue até manter o uniforme limpo. A perspectiva que o leitor tem de Anja, portanto, perpassa pela visão que Vladek e Art constroem ao longo de suas narrativas: de uma mulher frágil, que sofre de depressão e que não teria condições de sobreviver a um campo de extermínio por muito tempo, se não fosse pelos esforços de seu marido.

Figura 43 – "She wouldn't live"

Spiegelman, 1991, pg. 217

Mesmo quando é Vladek quem não consegue encontrar uma saída de escapar das agressões de um soldado nazista, que o encontrou conversando com Anja, é a fragilidade dela

que é ratificada em seu discurso: “Mas graças a Deus, Anja também não apanhou. Ela não ia aguentar” (Spiegelman, 1991, p. 217). Apesar das origens de Art serem calcadas na narrativa de Vladek e no que ele tem a dizer sobre Anja, o vazio da ausência da história de sua mãe o persegue, pois, além do pai incluir muitos outros personagens em sua trajetória, ainda há a falta da voz de sua mãe, de sua perspectiva. O autor atinge o ápice de sua raiva ao descobrir que o único meio de entrar em contato com o que restou da memória da mãe – seus diários – foi destruído por seu pai. Metade de sua origem permanecerá para sempre na escuridão.

Figura 44 – “Murderer”

Spiegelman, 1991, pg. 161

Anja é lembrada por outros, permanecendo uma presença verbal e não visual. Ela fala em frases imaginadas por seu filho, lembradas pelo marido. Como memória, ela é mistificada, coisificada, moldada para as necessidades e desejos daqueles que dela se lembram - Vladek ou Art. Sua voz real poderia estar no texto, mas não está: “Essas cadernos (*sic*) e outros coisas (*sic*) bonitas de sua mãe... uma vez eu tem (*sic*) um dia muito ruim...tudo isso eu **destruí**” (Spiegelman, 1991, p.160, grifos do autor). Então, explica ao filho: “Depois que Anja morre (*sic*) tive que fazer ordem em tudo... Esses papeis tinham memórias demais. **Queimei**!” (Spiegelman, 1991, p.159, grifos do autor,). Seguindo, então, a dinâmica temporal anteriormente explicitada, enquanto o caos ocorre em um instante e desestrutura toda uma linha de cadência que poderia vir a ser a história de Anja, a ordem provavelmente jamais será reestabelecida, já que Vladek também não leu os diários que sua mulher deixou para trás: “Só sei que ela diz (*sic*): ‘Espero que meu filho se interessa (*sic*) por isto, quando crescer’” (Spiegelman, 1991, p.159). Como consequência, grande parte do texto se baseia em sua ausência e na destruição de seus documentos, derivando de seu silêncio, seu impulso e grande parte de sua energia. Através de sua foto e sua voz ausente Anja assombra a história contada em ambos os volumes.

Assim como os diários de Anja, a fragilidade feminina é violentada e destruída durante o período de guerra, com danos por vezes irreversíveis: os relatos da mãe de Spiegelman serão impossíveis de serem restaurados e para que sua história tivesse sido conhecida, vozes masculinas tiveram que intermediar. Assim, munidos da co-autoria, ambos tentam reconstruir a história perdida da mãe e, por extensão, a história das mulheres em Auschwitz. Ironicamente, eles não recorrem à Mala, a segunda esposa de Vladek, embora ela também seja uma sobrevivente. Mala, na verdade, é perturbadoramente ausente como voz e até como ouvinte nos dois volumes. Quando tenta contar partes de sua própria história de sobrevivência, Art a interrompe para ver seu pai. O papel de Mala é cuidar do envelhecimento de Vladek e aguentar seu desagrado. Além disso, Mala nos coloca frente a frente com as limitações do livro na forma de um conto de fadas, com sua polarização de ratos e gatos, bem e mal; seu nome "Mala" é um contraponto ao nome da mãe, que, idealizada pela narrativa, e falecida, representa um anjo, colocando-a simbolicamente, como a madrasta malvada.

Figura 45 – "They got my mother there"

Spiegelman, 1991, pg. 92

Mala traz observações intensas em seu depoimento, que, ao mesmo tempo, remetem ao que Cynthia Ozick chamou de *ordinary*[67], ou seja, o espaço ocupado pelas memórias entre a normalidade e o sagrado. Ao mesmo tempo em que fala da maneira milagrosa através da qual a mãe sobreviveu, também comenta sobre sua vida diária: seu trabalho consistia em limpar excrementos dos apartamentos. Apesar de Spiegelman desenhar Mala m primeiro plano, sua narrativa permanece no cenário de fundo, como uma presença silenciosa. Às vezes, quando começa a confiar a Artie suas frustrações com Vladek, ou alguma memória despertada em decorrência do trabalho de Art, é interrompida por Art que levanta da mesa e diz: "Acabei de lembrar de uma coisa. Meu pai falou do diário de Anja e eu tenho a impressão de ter visto um caderno naquele cubículo"[68] (Spiegelman, 2005, pg. 95).

Figura 46 – "Where are you going"

Spiegelman, 1991, pg. 92

Ao abordar a perspectiva feminina da guerra entramos em contato com um cotidiano ordinário, como definido por Ozick, o qual é surpreendentemente invadido pela guerra. Assim como os diários de Anja, a fragilidade feminina é violentada e destruída durante o período de guerra, com danos por vezes irreversíveis - os relatos da mãe de Spiegelman serão impossíveis de serem restaurados. Existem diferentes interpretações que podem ser feitas sobre as mulheres em *Maus*: elas poderiam ser heroínas ou vilãs. No entanto, devido ao quão pouco é revelado sobre elas, os leitores apenas as conhecem como as mulheres que rodeiam os homens os homens

[67] Maiores detalhes foram trabalhados no Capítulo II – a História Privada e sua Trasmissão, pg. 56.
[68] "I just thought of something, my father mentioned that Anja used to keep a diary, and I vaguely remember seeing them on his shelves in the den" (Spiegelman, 1991, pg. 93).

da família Spiegelman. Como escreve Parker, em seu texto acerca do feminismo: "O problema é reduzir as mulheres a pouco ou nada, exceto ao seu status como objeto[69]" (2008, p. 171).

De acordo com Lacan (1964), o sujeito, ao nascer, já se deparada com uma ordem humana que lhe antecede e que é estruturada através da linguagem. Tal forma simbólica, além de servir de ferramenta de comunicação, estrutura o inconsciente e o organiza, pré-existindo o próprio sujeito. Em decorrência de tal fato, ainda segundo Lacan, ao nascer, o ser humano precisa do Outro para apresentá-lo a essa linguagem em comum, para reconhecê-lo como sujeito existente no mundo, e para dar significado à sua existência. Ao observarmos a trajetória das mulheres em *Maus*, deparamo-nos com a ausência de voz: não há comunicação e até mesmo a linguagem que utilizam como personagens é "emprestada" de um outro. O espaço da qual todas partem, principalmente Anja, é o de isolamento existencial: sem pertencer e seu existir a nenhum lugar especificamente, a mãe de Art opta pelo suicídio e por concretizar a não existência que já lhe devia ser peculiar.

A ABERTURA DO ESPAÇO FÍSICO:

A partir de então, o espaço físico, antes predominantemente doméstico, adquire maior variação, com Vladek e Art saindo para passear por entre os bosques de Rego Park, NY. O tempo presente passa a oscilar, ora se espalhando por entre as páginas, como quando "Prisoner on the Hell Planet*"*[70] surge, ora se retirando, como quando Vladek se desespera e chora por Anja nos braços do filho, mesmo anos depois de sua morte. De qualquer forma, se a contemporaneidade antes se fazia presente primordialmente pela transmissão da história do pai, ao término da primeira parte de *Maus*, a temática aumenta, incluindo agora outros conflitos como seu precário estado de saúde e seu relacionamento impetuoso com Mala, atingindo seu máximo com a briga entre pai e filho quando Art descobre que o Vladek queimou os diários de sua mãe em um ato de impulsividade.

O excerto que abre a segunda parte de *Maus* já adianta a complexidade temporal que permeará o final do livro - a citação sobre Mickey Mouse é de 1930, referente, portanto, ao passado; porém, sua temática não apenas é atual, tendo em vista que o personagem é ainda amplamente presente na cultura contemporânea, como também é metalinguística, já que ambos trazem ratos humanizados como personagens, aproximando-se do livro em si.

---

[69] "The problem comes with reducing women to little or nothing except their status as an object" (Parker, 2008, pg. 171).

[70] *Prisoner on the Hell Planet: a case history* consiste em uma produção de Art Spiegelman publicada em 1974, acerca do suicídio de sua mãe. Sua análise será trabalhada de forma mais consistente no presente capítulo.

A foto do irmão de Art, Richeu, que segue logo após o excerto de Mickey Mouse, enfatiza a mesma problemática, pois, abaixo dela, vemos a dedicatória do autor aos seus próprios filhos. Nessa perspectiva, o leitor encontra-se em um emaranhado temporal, emergindo em meio ao passado que traz a foto de Richeu, com o presente representado pelos filhos de Art.

Figura 47 – "For Richieu – and for Nadja and Dashiell"

Spiegelman, 1991, pg. 165

À semelhança do que aconteceu na primeira parte, a história também se inicia com o autor. Agora, um Spiegelman adulto conversa com sua mulher sobre a composição de seus personagens e indaga se a mesma deveria ser representada por um rato; Françoise, por outro lado, discorda da dúvida, já que alega ter se convertido ao judaísmo por ele e que, portanto, deveria ser representada como o marido. No carro, em direção à casa de Vladek, Art trava um intenso e profundo diálogo sobre seus dilemas pessoais e como a Shoá teve grande influência no seu crescimento:

> Don't get me wrong. I wasn't **obssessed** with this stuff...It's just that sometimes I'd fantasize Zyklon B coming out of the shower instead of water. I know this is insane, but I somehow wish I had been in Auschwitz **with** my parents so I could really know

> what they lived through! I guess it's **some** kind of guit about having had an easier life than they did[71] (Spiegelman, 1991, p.176, grifos do autor).

O tempo presente passa então a tomar grande parte das páginas, a partir das mais variadas conversas entre os personagens - Art e sua mulher; Mala e Art; Art e seu pai. A abertura do segundo capítulo da segunda parte do livro já adianta que coalizão temporal extrapolará os "limites" fisicamente definidos pelos quadrinhos, com as moscas voando para fora do quadro.

Figura 48 – O tempo voa

Spiegelman, 1991, pg. 199

As referências do passado são claras - o nome Auschwitz, o qual remete automaticamente ao campo de concentração, e a queima de corpos. O tempo presente aparece de forma mais sutil, com os insetos "saindo" de seu espaço usual, permeando toda a página, inclusive o título; o subtítulo "o tempo voa" traz também o verbo no presente, como a sugerir uma passagem de tempo do momento das experiências de Vladek, até os dias atuais. A coalizão tempo-espaço acontece na produção dos personagens, já que, apesar de já termos citado a cena

[71] "Não pense que eu era **obcecado** com aquilo, não. Só que de vez em quando eu achava que ia sair Zyklon B do chuveiro em vez de água. Sei que é loucura, mas, às vezes, eu queria ter ido pra Auschwitz com meus pais, pra saber o que eles passaram. Acho que me sinto meio **culpado** por minha vida ter sido mais fácil que a deles" (p.176).

da queima de corpos como pertencente ao passado das histórias do pai, são os ratos de Art que lá estão, ao invés das figuras humanas descritas no testemunho.

Dessa maneira, *Maus* representa a estética do fragmento do trauma, ou seja, os quadrinhos são conectados uns aos outros, mas de vez em quando algo quebra as linhas, jogando o conteúdo para fora dos limites, perturbando assim a estrutura aparentemente organizada do trabalho e trazendo à tona o caos.

O artigo do sociólogo Franz Josef Brüseke (2007), denominado "Caos e Ordem na Teoria Sociológica", constrói uma linha de pensamento que engloba tanto a perspectiva biofísica e astrológica quanto seus efeitos na comunidade capitalista. Segundo o autor, o caos e a ordem são definidos como o voo da mosca - sem direção bem definida, mas constituindo um conjunto de movimentos não ordenados, que permitem que o acaso tenha papel decisivo na determinação da trajetória. Ordem e caos nesse sentido se diferenciam por suas posições e espaços, já que enquanto aquela define lugares e mostra alternativas claras, a última é um estado não-estruturado que se abre para todas as possibilidades:

> O caos diferencia-se do nada, pois não tem como anticonceito do ser, a existência. O caos é um estado específico do ser, não em uma forma objetivada, mas dinâmica, abrindo-se a todas as possibilidades. (...) Na forma estética, a contradição entre ordem e caos é dissolvida em favor da ordem. A composição musical transforma o rumor do universo na batucada do samba ou na sinfonia clássica. A grande arte, para o gosto europeu, é a que deixa pressentir o caos sob a superfície estruturada.

Seguindo a mesma ideia de *não estrutura x estrutura*, o físico russo ganhador do prêmio Nobel, Ilya Prigogine (1997), se vale de diversos teóricos para exemplificar que pequenas alterações no comportamento de alguns elementos da natureza podem ocasionar em mudanças em todo um sistema; por exemplo, em nosso sistema planetário, os corpos celestes devem obedecer às leis gravitacionais e às leis de Newton, contudo eles interagem entre si e provocam alterações infinitesimais no movimento dos planetas. Isso equivale a dizer que mudanças nas condições iniciais de um sistema podem provocar mudanças drásticas, pois mesmo que as leis deterministas se cumpram, é impossível uma solução exata das equações que implicam em um determinado ambiente. Nesse sentido, faz-se necessário que o caos perturbe a ordem vigente para que novas relações sejam estabelecidas.

Os distúrbios causados pelo caos podem gerar as chamadas *bifurcações*, que são pontos de decisão a partir dos quais surgem estruturas novas que se comportam de uma determinada forma durante um tempo não previsível e que redirecionam os caminhos. Em *Maus*, tais tomadas de decisões diante do caos ocorrem a todo momento. Em um momento de checagem

de passaportes em Sosnowiec, o pai de Vladek, ao ver que sua filha havia sido mandada para o lado esquerdo da fila (que ia direto para os campos de concentração), com suas quatro crianças, decidiu pular para o outro lado, optando por ficar com ela. Vladek encontra aqui mais uma possibilidade para trazer à tona o pensamento compartilhado da época acerca da mulher: a ideia de um ser indefeso é tamanha, que qualquer figura masculina traria segurança – mesmo que fosse um senhor de idade, sem condições físicas ou econômicas para prover uma família.

Depois disso, nunca mais foi visto por nenhum membro da família, provavelmente falecendo nos campos: "Quem ter carimbo podia ir para casa. Mas sobrou muito pouco judeu em Sosnowiec... Um terço ficou na estádio (sic)... uns 10 mil pessoas (sic). E com eles, meu pai"[72] (Spiegelman, 1991, p. 91).

Figura 49 – Bad side

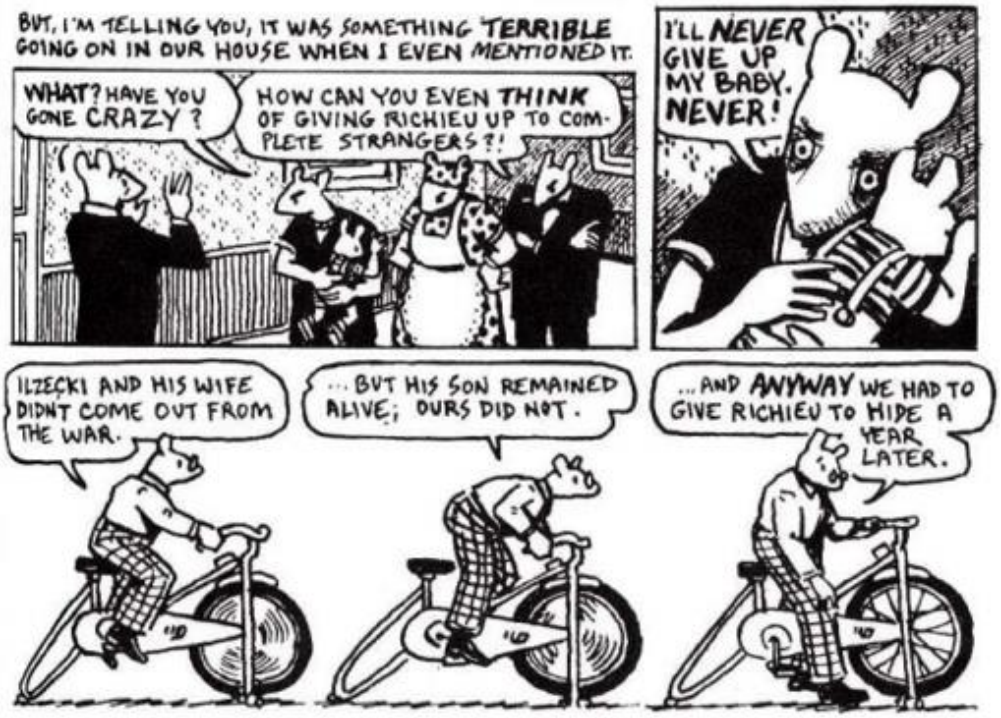
Spiegelman, 1991, pg. 91

Em outro momento, no início das perseguições, Anja se vê face a face com a decisão de deixar que Richieu se esconda com outra família, mas opta por mantê-lo por perto, ao que a cena volta para o Vladek do presente dizendo: "Ilzecki e sua mulher não escaparam do guerra

[72] "Those with stamp were let go home. But there were very few Jews now left in Sosnowiec... One from three they kept at the stadium... Maybe 10.000 people – and with them, my father." (Spiegelman, 1991, p. 91)

(*sic*)... mas o filho dele ficou vivo, o nosso não. E tivemos que dar Richieu para esconder um ano depois[73]" (Spigelman, 1991, p.81).

Figura 50 - Anyway



Spiegelman, 1991, pg. 81

Ao grifar o termo **de qualquer modo** ("*anyway*"), Spiegelman traz à tona um outro ponto importante do caos levantado por Brüseke, o determinismo. Segundo o autor, a definição do caos não equivale à falta absoluta de regras, mas sim a uma reformulação constante de novos resultados ou um novo determinismo, o que promove um dinamismo entre ordem e caos. Logo, em *Maus*, Richieu teria que ser entregue à outra família de qualquer forma, mas segundo Vladek, o tempo alterou os resultados; segundo o pai, se seu filho tivesse sido entregue àquela determinada família, naquele determinado período, suas chances de sobreviver teriam sido maiores, já que o filho deles conseguiu sobreviver à guerra.

Brüseke retoma a questão do tempo na dinâmica ordem e caos de uma outra perspectiva: a construção de ordem custa mais tempo do que a produção de caos, ou seja, a desestruturação do espaço ocorrerá de forma mais explosiva e instantânea do que sua estruturação. É em decorrência disso que atos quase que impulsivos como pular a cerca para ficar ao lado da filha

[73] "Ilzecki and his wife didn't come out from the war... but his son remained alive; ours did not... And **anyway** we had to give Richieu to hide a year later" (Spigelman, 1991, pg. 81).

ou ter um acesso de raiva ao ver a possibilidade de seu filho ser levado por outra família refletem, por anos em anos, em um Vladek assombrado pelo passado:

Figura 51 – *It's enough for today*

Spiegelman, 1991, pg. 91

Segundo Bauman (1999), ainda há uma intensa necessidade em manter a ordem em decorrência da nossa capacidade de aprender e memorizar. Porém, há um momento em que os instrumentos linguísticos falham na estruturação do mundo; é a partir daí que a ambivalência se faz presente. O que o autor procura demonstrar é que caos e ordem andam lado a lado; na verdade, um descende do outro: "Ordem e caos são gêmeos modernos. Foram concebidos em meio à ruptura e colapso do mundo ordenado (...), que não conhecia a necessidade nem o acaso, um mundo que apenas era, sem pensar jamais em como ser" (pg. 12). Em suma, a ambiguidade existente entre ambos os elementos surge por meio da negação. Sem a negação da positividade da ordem, não há caos; sem o caos, também não há ordem: "indefinibilidade, incoerência, ambiguidade, confusão, incapacidade de decidir, ambivalência (...) é pura negatividade" (pp.14-5). Em *Maus*, o ápice do caos entre ambas estruturas temporais se dá na página 201, quando o escritor Art, estafado, com sua máscara de rato, debruça-se sobre a mesa de desenho, por entre a montanha de corpos e moscas que o envolve.

Figura 52 – O caos e a ordem

Spiegelman, 1991, pg. 201

Na imagem acima, o caos permeia todas as áreas. Na composição linguística, seu discurso se transporta de um lugar para outro, variando entre os acontecimentos da vida de Vladek e dos judeus e os seus, sem que haja aparente conexão entre eles: "Em maio de 87, Françoise e eu esperávamos um filho. Entre 16 e 24 de maio de 1944, mais de 100 mil judeus húngaros morreram nas câmaras[74]". No campo visual, a desordem prossegue por meio das

[74] In May 1987 Françoise and I are expecting a baby. Between May 16, 1944, and May 24, 1944, over 100.000 Hungarian Jews were gassed in Auschwitz..." (pg. 201)

diversas referências, - as moscas, adiantadas pelo já ambíguo "*Time flies*...", o início, em que brinca com a velocidade do tempo e com os insetos que permeiam a página, voando em volta da pilha de corpos das vítimas do genocídio - corpos nus e enfraquecidos, bocas abertas, falta de subjetivação nos rostos. No entanto, o personagem Art traz em sua composição os conflitos atuais, como o uso da máscara de rato, o que abre caminho para o conflito de sua personalidade: por um lado, há a herança pesada do judaísmo e da perseguição sofrida pelos pais durante a Segunda Guerra, por outro, há algo de sua subjetividade que "resiste" a se assimilar por completo, de forma que a simbiose entre escritor e rato não ocorre. Na verdade, para além da questão da resistência, a depressão que ataca Art no final da página reflete a impossibilidade de se encontrar em meio ao caos deixado pelas histórias pública e privada, à procura de algo que faça sentido – ou que ordene – o que aparentemente não tem ligação. Porém, o ponto articulador entre o discurso linguístico e o visual é *o movimento feito entre vida e morte*: nos relatos, o personagem trabalha por meio da incongruência dos fatos ao apontar as idiossincrasias entre a trágica trajetória de seu pai e dos judeus da Europa, e seu sucesso pessoal e profissional, com o nascimento de sua filha e o sucesso comercial de *Maus*. Por mais que a vida continue, há algo da Shoá que reluta a ir embora e resiste a qualquer tentativa de interpretação, permanecendo literal, independente do contexto em que está inserido. A pilha de corpos ao final permeia mais da metade do quadrinho e quase engole o autor, que se afunda em meio a datas e informações factuais e pessoais. Pela janela, é possível ver a mesma torre do campo de concentração, invadindo o espaço do presente, suscitando dúvidas nos leitores: afinal, onde está Art? Fatos históricos e privados se misturam, de forma que a origem do autor – e sua posterior subjetividade – confunde-se com a narrativa do pai, tornando inseparáveis, a ponto de povoar o mesmo balão. A ambiguidade atinge seu ápice no final, por meio da frase, "All right, Mr Spiegelman. We're ready to shoot" *(Ok, Sr. Spiegelman. Estamos prontos para filmar*), onde é impossível de dizer se *shoot* se refere a filmar ou atirar, ou a qual universo narrativo pertence.

É, então, por meio das ambiguidades levantadas, do movimento indeterminado entre vida e morte – com a predominância desta ao final – e da construção da subjetivação que a página se torna uma metáfora da construção do livro. Durante a produção de *Maus*, Art depara-se com as mesmas questões levantadas pelo relato do pai, seja por meio do viés da história pública – através da transformação das fotos em ilustrações, seja por meio da história privada – e pela interpolação temporal entre passado e presente, explodindo na maneira que o autor representa aquilo que escuta e vivencia. Então, como levantado anteriormente, o caos aparece na desestruturação temporal e também na espacial, colocando tanto Art quanto o leitor em um

lugar indeterminado, porém com escolhas a serem feitas, podendo então, interpretar as ilustrações acima de diferentes maneiras: estaria Art no espaço-tempo de seu pai, projetando as indagações futuras; ou estaria ele em seu presente, projetando os traumas de seu pai?

Figura 53 – "WAH"

Spiegelman, 1991, pg. 202

Na página seguinte, mais personagens aparecem subitamente para entrevistar Art que, ao se ver em um mar de perguntas, passa a diminuir, a se infantilizar, a clamar pela sua mãe ao final da página. Os outros personagens, por sua vez, ignoram tal situação e prosseguem com

seus sedentos questionários, sem refletir e sem dar continuidade às respostas dadas; cada um com suas máscaras representa grupos e questionamentos distintos: os gatos, alemães que interrogam sobre as novas gerações e se elas deveriam se sentir culpadas por uma situação tão historicamente distante; os ratos, israelenses que questionam o que mudaria caso existisse o Estado de Israel no contexto da história, tendo como resposta rápida "porco-espinhos" – como se os judeus israelenses vivessem com seus "espinhos" ouriçados, preparados para qualquer ameaça iminente. Os cachorros americanos sugerem a produção de outros itens referentes a *Maus* para aumentar os lucros, além de perguntarem sobre como a audiência deveria se sentir em relação ao genocídio. Como consequência, Art, cada vez mais acuado, termina a página por chamar sua mãe, e responder frustrado chorando "WAH".

Quando falam, os personagens, de fato, carregam mais do que dizem; as máscaras indicam que suas subjetividades estão atreladas às suas nacionalidades, e que, metonimicamente, suas perguntas representam o todo do qual provém, haja vista que cada contexto social interpretou *Maus* – e, consequentemente, suscitou questionamentos – de forma particular. Por isso, não é só a história de Vladek que passa pela perspectiva de Art, mas também a própria obra se transformou em uma espécie de caleidoscópio, sugerindo diferentes visões para quem a lê. A movimentação da obra é triangular, gerando um movimento entre as palavras, as imagens e a perspectiva do leitor, que aqui chamaremos de *tridimensionalidade narrativa*: à primeira vista, as informações parecem confusas e não-estruturadas (textos permeiam a página; perguntas não são respondidas). Porém, quando os personagens "rompem" o fluxo de pensamento de Art com seus microfones e suas máscaras, a dimensão do leitor se faz presente na medida em que é convidado a interpretar o que está acontecendo e quem são os personagens que agora também fazem parte da história. O caráter tridimensional é formado, então, pela tríade: sobrevivente, geração posterior e leitor.

Percebemos, então, que a narrativa passa por um nível interpretativo além da retransmissão de uma geração (sobrevivente) para outra (familiares e futuros leitores). As diferentes perspectivas transformam *Maus* em uma metáfora contemporânea da Shoá, buscando a significação simbólica da história pública e privada por meio da humanização do momento histórico. Durante os primeiros anos do Estado de Israel, pouco se falava acerca daqueles que haviam voltado dos campos de concentração, já que seu status de vítima envergonhava uma nação que ambicionava se tornar forte. Com o passar do tempo, a forma de abordagem que mais convinha ao país era através dos feitos heroicos, como o Levante do Gueto de Varsóvia. Quando do julgamento de Eichmann, em Jerusalém, os sobreviventes passaram a receber o status de

vítimas cuja única saída para a sanidade seria uma vida dedicada ao ato de testemunhar (Bertin, 2013). Se anteriormente a figura do sobrevivente era primordialmente vista apenas através do coletivo e do ato de testemunhar, o que a obra traz é a metáfora da humanização do momento histórico: Art transforma em ilustrações toda a vida do pai – antes, durante e depois da guerra - mesmo contra a sua vontade, já que tais fatos corriqueiros não seriam apropriados e nada teriam a ver com o Holocausto[75] (Bertin, 2013, p.25). O mesmo ocorre com a sua própria subjetivação tanto como filho quanto como autor, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que carrega a herança de uma história que não lhe pertence, uma clara cisão entre seu rosto e a máscara é desenhada como forma de atribuir-se a si mesmo uma subjetividade (ou pelo menos a busca por uma) autônoma.

Por meio da intersecção de níveis textuais, visuais e temporais de Spiegelman, a Shoá torna-se um símbolo que explode em diversas dimensões, podendo ser visto de diversas perspectivas, de forma que *Maus* torna-se o genocídio do próprio autor, o qual reelabora a Shoá para encontrá-la em seu próprio momento histórico. Ao adotar a identidade do rato – tanto através da máscara quanto por meio da metamorfose completa – Art decide atrelar sua identidade ao momento histórico-cultural de onde o rato provém: o genocídio vivido por seu pai. Dessa forma, suas escolhas dialéticas de representação indicam que o lugar de onde fala hoje tem como parte importante na sua formação o passado e a identidade atribuída aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Eventualmente, ele entra na história de seu pai quando começa a desenhar, fazendo com que a cabeça do rato se torna sua própria, ou seja, os judeus são ratos e os alemães são gatos em relação um ao outro; as relações de vítima e predador entre eles são mais gritantes que sua condição de ser humano.

A TRANSFORMAÇÃO ENTRE O COLETIVO E O PRIVADO

> Because we lack the precise vocabulary to identify the unique relationship that post-Holocaust generations have to the event, we require a metaphor that will approximate the way in which post-Holocaust generations identify themselves with the collective and individual traumatic imprint of the Holocaust. We need a way of talking about the motivated connection post-Holocaust generations have to the Holocaust, both for the purposes of identifying and shaping that relationship as well as to identify their means of representing those events, of bearing witness to both the transformation of history and the ways contemporary generations envision themselves as Jews in a post-

[75] Vladek se refere ao genocídio como “Holocausto”, e não “Shoá”, como é utilizado no presente trabalho.

> Holocaust world. That metaphor is "memory", but understood generically as the mixing of memoir and fiction (Aarons & Berg, 2017, p.205)[76].

Em seu estudo sobre a maneira através da qual a terceira geração da Shoá representa o trauma, a história e a memória, Aarons e Berg salientam a complexa relação que tanto essa terceira quanto a segunda geração mantêm com seus antepassados e as narrativas que a permeiam. Como faltam palavras capazes de representar a complexa relação mantida entre as histórias ouvidas e sua existência como indivíduos, o termo adotado é, ainda, memória. Porém, o caráter metafórico se dá por conta do que está "por baixo", do *under-standing*[77], já que a relação extrapola o conceito tradicional de memória; há ainda que se considerar a ficção da imaginação no processo de escuta do testemunho traumático.

A intrínseca busca por uma metáfora que dê conta de representar o que parece inimaginável tem a ver com a busca pelo eu, já que, segundo o crítico literário Melvin Bukiet firma: "Para a segunda geração, não há Antes; o Holocausto é o ponto definitivo de origem[78]" (Bukiet, 1992 *apud* Aarons e Berg, p.202). Assim, ao invés de procurar pela lembrança dos eventos, tanto pai quanto filho se apoiam na relação que ambos mantêm com a memória do genocídio; Vladek procura encontrar sentido em sua complexa trajetória, enquanto Art busca por suas origens. As imagens do pai são fragmentadas ou "riscadas", enquanto que na página inteira, Vladek é "montado" pelos seus pedaços, com o dorso em um quadrinho, a cabeça em outro, os braços com o número do campo de concentração na lateral direita, de forma que a história vai reconstruindo-o.

---

[76] Por não termos o vocabulário preciso para identificar a relação única que as gerações pós-Holocausto têm com o evento, precisamos de uma metáfora que se aproximará da forma como as gerações pós-Holocausto se identificam com a marca traumática coletiva e individual do Holocausto. Precisamos de uma maneira de falar sobre a conexão motivada que as gerações pós-Holocausto têm para o Holocausto, tanto para identificar e moldar esse relacionamento quanto para identificar seus meios de representar esses eventos, de testemunhar tanto a transformação da história e as formas em que as gerações contemporâneas se imaginam, como judeus em um mundo pós-Holocausto. Essa metáfora é a "memória", mas compreendida genericamente como a mistura de memórias e ficção. (tradução minha)

[77] Ver capítulo I, p. 22.

[78] "For the second generation there is no Before; the Holocaust is the defining point of origin".

Figura 54 – "Tell me how you met"

Spiegelman, 1991, pg. 12

Art, por outro lado, está inteiro questionando: "Comece com a mamãe. Me diga como se conheceram". A metáfora do autor toma corpo por meio do questionamento de suas origens, bem como onde a guerra se encaixa na sua composição como ouvinte. Acompanhando o discurso confuso e não cronológico de Vladek, a página traz o personagem "em pedaços", já adiantando que sua construção como sujeito não se dará de maneira coesa, mas sim como se fosse uma costura de retalhos, a partir das mais variadas experiências e identidades que Vladek

foi obrigado a assumir para sobreviver. Art, porém, também se preocupa com a sua própria composição, insistindo no reconto de sua origem:

Figura 55 – "Mom's name was Anna"

Spiegelman, 1991, pg. 16

A falta de organização no discurso de Vladek, que, como vimos, não segue uma cronologia de fato, traz à tona o questionamento de Art sobre seus pais. Porém, a linguagem truncada e confusa de Vladek corrobora a construção do estado caótico e confuso sobre o qual a comunicação entre ele e seu filho é formada. Apesar de morar há vários anos nos Estados Unidos, Vladek ainda conserva em seu discurso aspectos confusos na aquisição da segunda língua, como a inversão de palavras ("*Always I could make a living*", p. 14), a mistura de verbos e termos ("*I don't want you should write this in your book*", p. 25), a escolha de palavras simples e usuais para descrever situações complexas ("*And what do you think? He sneaked on to the bad side!*" p. 91). Ao conservar sua linguagem original, Art se coloca como organizador do discurso, já que ao mesmo tempo em que ordena cronologicamente a história do pai, também incorpora à sua narrativa truncada suas ilustrações, tornando-se assim co-autor no processo de relembrar de Vladek. Por isso, em *Maus*, não há como separar as vozes de pai e filho.

Em seu discurso ao receber o prêmio Nobel de Literatura, em 2002, o húngaro Imre Kertész citou o fiasco como agente componente da subjetividade do sobrevivente: a falência diante da tentativa de encontro existencial com a própria história o acompanhará por toda a sua vida. Em *Maus*, Art classifica a experiência de seu pai na mesma esfera do fiasco, no sentido de que nem língua nem memória dão conta de ancançar a totalidade do evento. Dessa forma, o

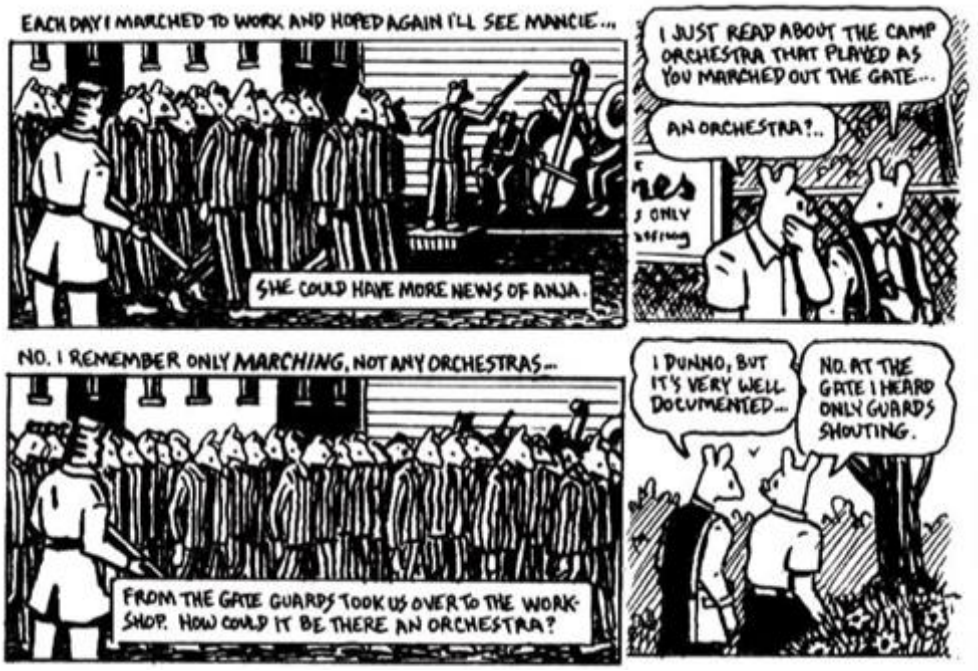
discurso truncado de Vladek representa a tentativa de sobreviver a um mundo aparentemente ilógico.

A ilogicidade também provém do fato de que a língua, no Estado totalitário não é feita para uma pessoa em si, já que nas ditaduras não existem o "Eu" e "Você", mas apenas a segunda pessoa do plural "Nós", atrás do qual se esconde uma multidão sem ser identificada. Vladek se despoja de sua língua e opta – mesmo que inconscientemente – por narrar sua trajetória em uma língua que não é a sua materna, mas a do ouvinte. É seu filho que, ao completar as lacunas de sua narrativa, reconstrói o discuro do pai como algo inteiro.

A construção da Shoá particular de Art se dá, portanto, por meio da ação da escrita em três diferentes níveis: a (im)possibilidade de acesso ao pai; a morte da mãe; e o acesso à memória do genocídio. O primeiro nível diz respeito, não apenas ao testemunho em si, mas em como a história que traz o pai – tão heroica e deslumbrante aos olhos de Art – é impossível de ser superada em sua totalidade, "Por mais que eu faça, parece pouco em comparação com sobreviver a Auschwitz[79]" (Spiegelman, 1991, p. 204). O trabalho do escritor, então, é o de transformar o testemunho, não apenas em algo passível de ser concebido pelo público, mas também em algo que possa ser representável, apesar das dificuldades: "minhas discussões com meu pai perderam a importância... E não consigo pensar no horror de Auschwitz... Fico ali deitado, só isso...[80]" (Spiegelman, 1991, p. 204). A maneira que Spiegelman alcança a "independência" do registro histórico é tornando-se ativo e incluindo sua voz e sua opinião em algo que antes era de domínio privado de Vladek:

[79] "No matter what I accomplish, it doesn't seem like much compared to surviving Auschwitz" (Spiegelman, 1991, p. 204)
[80] "Somehow, my arguments with my father have lost a little of their urgency... And auschwitz just seems too scary to think about... So I just lie there..." (*idem*, p.204)

Figura 56 – "An orchestra?"



Spiegelman, 1991, pg. 214

Art questiona o pai sobre a existência de uma orquestra no campo de concentração e se impressiona com o fato de Vladek se lembrar apenas de marchar. O autor ainda insiste, alegando ser um fato bem documentado, e recebe como resposta que no portão, enquanto marchavam, havia apenas guardas. A ilustração traz ao leitor a dualidade de memórias acerca da Shoá, uma vez que no primeiro quadrinho à esquerda, a orquestra ocupa cerca de metade do espaço: após a negação de Vladek, os prisioneiros aparecem marchando à frente dela. Porém, a ponta dos instrumentos vista por cima das cabeças ilustra a dualidade das informações pública e privada com as quais as gerações que seguem têm que lidar. Por um lado, há a individualidade de cada testemunho, com sua própria trajetória específica; por outro, há o excesso de informações jornalísticas, com base no coletivo. Por meio da conversa com seu pai, bem como do recurso visual, Art entrelaça o público e o privado em um mesmo nó.

A presença simultânea do dualismo de ser ou não ser parte da memória do pai persegue o autor por entre as páginas, já que por um lado seu livro é um sucesso de crítica e público, e por outro, seu material é predominantemente a não-história.

De acordo com Brüseke (2007) ainda, para evitar o caos constante, o mundo se organiza por meio de binarismos; tais códigos separariam o mundo em duas possibilidades apenas, como ser ou não ser, possibilitando a criação de regras claras de reflexão e eliminando, dentro da comunicação codificada, qualquer dúvida: "O que não está atrás está na frente. O que é da esquerda não é da direita". O sociólogo alemão Niclas Luhmann diz que todos os sistemas

comunicativos da sociedade estruturam sua comunicação com base no código binário: "Assim, trabalha o sistema jurídico com o código justiça e injustiça, a economia, referindo-se a propriedade, com o código possuir e não-possuir etc" (Luhmann, 1990 *apud* Brüseke, 2007). O que acontece então no discurso historiográfico da Shoá tem a mesma conotação - vítima ou perpetrador do trauma; a vida ou a morte. Em sua conversa com o analista, Pavel diz: "Então considera sobreviver admirável. Então, NÃO sobreviver NÃO é admirável?"[81] (Spiegelman, 1991, p. 205), ao que Art responde: "A-acho que estou entendendo. Se vida significa vitória, morte significa derrota[82]" (Spiegelman, 1991, p. 205).

Figura 57 – "Death equals losing"

Spiegelman, 1991, pg. 205

[81] "Then you think it's admirable to survive. Does that mean it's NOT admirable to NOT survive?" (Spiegelman, 1991, p. 204)
[82] "I-I think I know what you mean. It's as if life equals winning, so death equals losing." (Spiegelman, 1991, p. 204)

A conversa com o analista se torna uma analogia do que ocorre durante todo o processo de escrita de Art. Os questionamentos são levantados, sem que haja respostas especificas ou fechamentos, os sentimentos em relação à história do pai são ambíguos e, se por vezes ele parece portrá-lo como um herói que venceu todos os obstáculos do campo com a sua destreza, por outras, esvazia sua memória de significado, fazendo-se valer de suas vontades finais, como na imagem 47, quando inclui na ilustração a orquestra de Auschwitz, da qual o pai não se lembra. As memórias emprestadas por seu pai se tornam suas próprias. É então que aparece o único quadrinho sem falas, logo após a constatação por meio da frase de Beckett de que cada palavra é uma mancha desnecessária no silêncio. Pensativo, um Art ainda criança se acomoda na poltrona com seu cigarro sem deixar que o silêncio proposto dure mais que um painel: “Por outro lado, ele disse isso!”, mostrando que sua opção é pelo texto enfim.

É então assim que aparece o único quadrinho sem falas, logo após a constatação, por meio da frase de Beckett de que cada palavra é uma mancha desnecessária no silêncio. Pensativo, um Art ainda criança se acomoda na poltrona com seu cigarro sem deixar que o silêncio proposto dure mais que um painel: “Por outro lado, ele disse isso!”, mostrando que sua opção é pelo texto enfim. Ao invés de figurar Auschwitz como uma estrutura já fechada e intocável, o autor de *Maus* o expõe gráfica e textualmente, procurando desnudá-lo de sua inacessibilidade, além de mesurar o quanto a imaginação é capaz de assimilar do genocídio.

Figura 58 – BOO!

Spiegelman, 1991, p. 204

Ao utilizar-se do grito **BOO** para representar o que era Auschwitz, Pavel redireciona o pensamento de Art para as emoções, ao invés da racionalização que havia fazendo no quadrinho anterior. Enquanto o autor reflete sobre o fato de não saber sequer como começar a imaginar o campo de concentração, o analista o surpreende com um susto inesperado, o que o mobiliza da

cadeira, já que seus olhos se arregalam, e os traços ao redor de sua cabeça evidenciam que o temor foi intenso. A sensação de instabilidade, bem como a atmosfera confusa e intranquila são pontos fundamentais para o entendimento da Shoá – mais até do que sua racionalização.

Na medida em que a ambiguidade do acesso a Auschwitz se faz cada vez mais presente, os sistemas passam a ser mais complexos, pois adquirem mais camadas. Além do binarismo existente entre vítima e perpetrador, agora há também a complexidade que gira em torno do sobrevivente: como seria ele vítima de fato, se ele não viveu a guerra de maneira "completa", se não passou pelas câmaras de gás (um dos maiores símbolos da Shoá), ou se seu relato é apenas um dos muitos recortes existentes? Pavel diz: "O fato é que quem morreu nunca vai poder contar o seu lado da história. Talvez seja melhor não ter histórias[83]".

O código binário é uma forma específica de simplificar a reflexão e a comunicação humana. Ao abrangermos os conceitos e considerarmos questões que não estão tão claras na comunicação (como toda a complexidade que envolve a palavra "sobrevivente"), passamos a considerar a língua parte de um sistema de leis simbólicas ao invés do sistema de signos. Isso equivale a dizer que pela língua perpassam aspectos culturais, às vezes silenciosos, que são apenas percebidos dentro de um contexto. Com relação a isso, Lacan (1953) retoma as teorias de Saussure concebendo a linguagem como algo sincrônico ao invés de diacrônico, não isolando a linguagem do plano de fala e do plano de língua. Enquanto a leitura diacrônica incide nas mudanças que a língua apresenta ao longo do tempo, a leitura sincrônica o faz em um período de tempo específico e momentâneo.

> Por fim, a referência à linguística nos introduzirá no método que, ao distinguir as estruturações diacrônicas na linguagem, pode permitir-nos compreender melhor o valor diferente que nossa linguagem assume na interpretação das resistências e da transferência, ou então diferenciar os efeitos típicos do recalque e a estrutura do mito individual na neurose obsessiva (Lacan, 1953, p. 289).

Em *Maus*, o valor das resistências está no ato de desenhar e principalmente no texto pronunciado: em sua consulta com Pavel, por exemplo, Art não se preocupa em responder os questionamentos nem em silenciar-se diante de algo que não consegue ser expressado. Em páginas anteriores, a avalanche de textos está aparentemente desconexa, com Art debruçado sobre seus desenhos tentando organizar suas ideias, assim como quando está com os repórteres: encoberto por perguntas, procura respondê-las, mas o faz de um modo vazio, sem encontrar um

[83] Anyway, the victims who died can never tell THEIR side of the story, so maybe it's better not to have any more stories" (Spiegelman, 1991, p. 204)

sentido propriamente dito. A língua, então, passa a fazer parte de um contexto maior de significação, sendo que até seu vazio possui uma conotação específica dentro do contexto.

Ainda segundo Lacan, quando surge da dimensão simbólica, o texto apresenta-se como metáfora, ou seja, tal qual em um sonho que diz algo com um significado "escondido"[84]. Art dissocia-se de sua subjetividade para transformar-se em um rato, de forma que as personagens são reconhecidas apenas pelo contexto em que estão:

> Elipse e pleonasmo, hipérbato ou silepse, regressão, repetição, aposição, são esses os deslocamentos sintáticos, e metáfora, catacrese, antonomásia, alegoria, metonímia e sinédoque, as condensações semânticas em que Freud nos ensina a ler as intenções ostentatórias ou demonstrativas, dissimuladoras ou persuasivas, retalizadoras ou sedutoras com o que o sujeito modula seu discurso onírico (Lacan, 1953, p. 269).

Dessa forma, *Maus* se comporta como o discurso onírico de Art, em que por meio da tentativa de reconstruir os passos dos pais (mesmo sem a voz da mãe), há uma espécie de deslocamento, uma vez que são ratos que contam a história dos humanos, permitindo assim que a história da mãe seja vista através da narrativa do pai, bem como que a história do pai se descubra é pelos olhos de Art. É, então, através da transformação das histórias pública e privada em uma metáfora autoral, com uma busca pela constituição de uma identidade própria, que acontece o terceiro nível - o acesso à memória, a qual ao invés de permanecer impassível aos movimentos contemporâneos, adapta-se e inclui em sua dinâmica o leitor e suas mais diversas interpretações.

A RENOVAÇÃO DA MEMÓRIA

No decorrer de *Maus*, a narrativa é interrompida por outra denominada "Prisoner on the Hell Planet: a case history", publicada originalmente em 1972, e que conta sobre os momentos que sucederam o suicídio de Anja. Diferentemente do que o leitor estava acostumado até então, os personagens em "Prisoner" são humanos e relacionam-se a um momento específico da vida de Art. Apesar das aparentes diferenças e da intromissão que causa em *Maus*, por ser uma produção anterior e de estilo diferenciado, sua narrativa representa algo importante para o decorrer da busca por sua identidade: a eterna perda de sua mãe. Objetivando incursionar por sua mente, o escritor foca em sentimentos profundos, como solidão, dúvida, medo, raiva e culpa, por meio de um desenho escuro, sombrio e depressivo. O momento do suicídio da mãe

[84] Aqui, "escondido" fará referência ao conceito de metáfora como under-standing, previamente explicitado.

é narrado através de um estilo claustrofóbico, à maneira de um expressionismo em preto e branco.

"Prisoner" é também um movimento metanarrativo, já que sendo uma história dentro de outra história faz com que o leitor veja diretamente através dos olhos de Art. Quando Mala lhe entrega a história que Vladek havia achado enquanto procurava por documentos, os olhos do personagem vão direto para ela; assim, o ponto de vista passa a ser o que o escritor está vendo. Por meio da perspectiva do personagem, o leitor adentra outro universo, em que os desenhos se aproximam de uma abordagem mais realista, com traços extremamente contrastantes com o que estávamos acostumados em *Maus*. Ao invés de uma história com começo, meio e fim, Spiegelman coloca suas emoções – poderosas e pessoais – nas ilustrações com o uniforme de prisioneiro, de maneira a representar uma miríade de emoções, pois não apenas sofre com as experiências da Shoá passadas por seus pais, mas também com como ele é escravizado tanto com relação à eles quanto dentro de sua mente pelas suas memórias "emprestadas".

Tal conjunto tem um significado ainda mais profundo, além de seus sentimentos. Eles também retratam a perspectiva da vida de Art na época e como ela mudou a partir desse ponto; de certa forma, ele estava predestinado à insanidade.

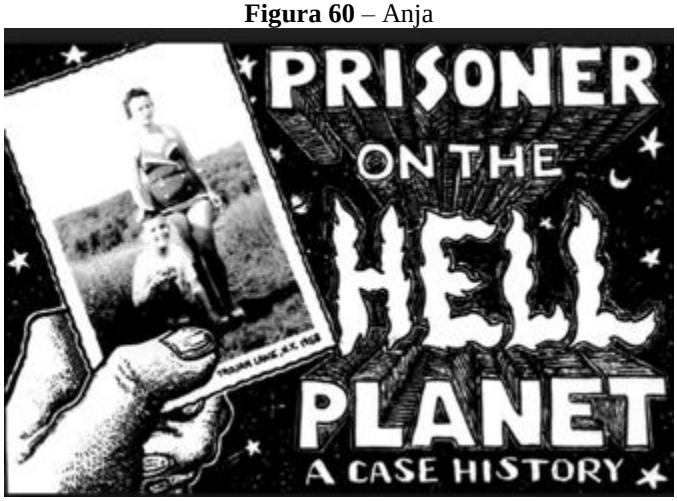
Figura 59 – O papel do leitor

Spiegelman, 1991, pg. 102

A dupla performance de Art como escritor e como leitor, que observa a fotografia da mãe, abre caminho para a camada em que há o leitor como parte constituinte e ativa da produção de *Maus;* ao performarmos o gesto de segurar a página, tal qual o personagem, como se houvesse uma fusão, integramo-nos à narrativa, experienciando de determinada maneira a sensação do personagem; até porque, tanto para o leitor quanto para Art a presença de "Prisoner" é uma surpresa, ou seja, ela não é esperada, interrompendo *Maus* de forma avassaladora.

A complexidade dos níveis narrativos aumenta com a ilustração da mão segurando a foto no primeiro quadrinho cuja posição e traços são diferentes da mão que segura a página, como se fosse outro personagem. Há, então, três níveis: o personagem dentro de "Prisoner" que contempla a foto da mãe; o personagem Art de *Maus*, que lê a história; e o leitor, que participa da construção desse "meta" momento, tornando-se parte das imagens.

Figura 60 – Anja



Spiegelman, 1991, pg. 102

Tal qual em *Maus*, o escritor também se utiliza do recurso fotográfico em "Prisoner", sem transformá-la como havia feito anteriormente[85], mas trazendo a dualidade/ambiguidade já conhecida pelo leitor que acompanha a narrativa até então. Na foto, Anja está aparentemente em um momento de lazer com seu filho, cujo sorriso evidencia uma boa relação entre ambos. Sua expressão, apesar de pouco clara, está séria, como se adiantasse o que estaria por vir: apesar da depressão tê-la acompanhado por toda a sua vida – até mesmo antes da guerra – não havia indícios de que a ideia do suicídio estava acometendo-a, especialmente depois que a guerra havia passado e suas vida haviam se reestabelecido. A função de "Prisoner", então, além de criar uma profundidade meta narrativa capaz de incluir o leitor e fundi-lo ao personagem, também é incluir a mãe em *Maus* de uma forma mais autônoma, sem passar pela perspectiva de Vladek – mesmo que Art consiga isso apenas através de sua morte.

[85] Ver Capítulo I: A História Pública, pg. 23.

Figuras 61 e 62 – "Together we'll survive"

Spiegelman, 1991, pg. 103 e pg. 122

Isso ocorre com a imagem da mãe por meio da foto no primeiro quadro, em que Vladek também é representado de maneira que permite mais de uma interpretação, pois, a princípio, mostra-se frágil e incapaz de lidar com as emoções; assim o autor destaca o pronome em "Era esperado que **eu o** confortasse", como se os papeis tivessem sido invertidos. Nas páginas que seguem o pai é representado como responsável por manter a sanidade de Anja, chegando a impedí-la de se abater durante a guerra. Em "Prisoner", Vladek é ilustrado de forma peculiar, com olhos fundos e abatidos, postura sempre mais baixa do que a do filho (ora está no chão ora deita nos braços de Art), sobrancelhas abaixadas e, quando chama por Anja, refere-se a ela como "mãe".

O espaço que Vladek ocupa se torna tão grande, que seus gritos ecoam e atravessam os quadrinhos na imagem 63, de forma que não há espaço para que Art expresse sua dor. Tudo se torna maior e mais barulhento que ele:

Figura 63 – "It was too much"

Spiegelman, 1991, pg. 104

A náusea que sente é o símbolo de como a culpa afeta seu corpo biológico; Art tenta a todo custo expulsar o trauma que penetrou em seu corpo e que não pertence a si, e a culpa por ter matado a mãe, que é praticamente imposta pelos outros amigos da família. O desconforto

de Vladek segue pela próxima página, na medida em que Art põe o descontrole do pai no enterro da mãe, especialmente com a ilustração do personagem deitado sobre o caixão gritando pelo nome da mulher. Art, por outro lado, aparece com os olhos caídos, expressão melancólica, sombras à sua face, revelando seu sofrimento silencioso. A representação da culpa se dá mais abaixo, tanto de uma maneira literal - com o sermão do amigo da família, quanto surreal - com as placas indicando o funeral, esmagando-o contra a linha do último quadrinho.

Figura 64 – "I was left alone with my thoughts"

Spiegelman, 1972 *apud* Spiegelman, 1991, pg. 105

As ambiguidades chegam de forma avassaladora perto do final da história, com uma confusão de pensamentos que acometem o autor. Seria a depressão causa da menopausa ou seria o trauma da guerra responsável pelo acontecimento? A dúvida vai ao encontro das novas gerações, que se veem permeadas por questionamentos acerca do quanto a Shoá ainda faz parte da vida daqueles que a experienciaram. Além do mais, as palavras utilizadas "*mommy*" e "*bitch*" colocam em xeque a delicada relação que as gerações mantém entre si, ora familiar e confortável ora problemática e perturbadora. A inversão de papeis ainda retoma forças no último quadrinho, quando Art coloca sua mãe como assassina – mesmo adjetivo que atribui a seu pai, quando descobre que ele queimou os diários de sua mãe - dando a ela a responsabilidade final por encarcerá-lo. O "Hell Planet" é tanto a memória coletiva de Auschwitz quanto de Art,

que sozinho com seus pensamentos, conecta “DEPRESSÃO DA MENOPAUSA. HITLER FEZ ISSO. MAMÃE. CADELA” (Spiegelman, 1972 *apud* Spigelman, 1991, p.103). “Hell Planet” demonstra como as memórias de guerra de seus pais estão imediatamente presentes para eles e para Art ao mesmo tempo em que estão desassimiladas. Art permanece aprisionado em seu uniforme de acampamento e nos espaços de borda negra de sua psique, aprofundando-se em sua pós-memória a fim de encontrar uma saída. Em “Hell Planet”, os dois níveis cronológicos de *Maus* se fundem e, nessa convergência entre o passado e o presente, a destruição e a sobrevivência - encarnadas pelo suicídio de Anja - estão na raiz da subjetividade de Art. Sua permanência na instituição mental em “Hell Planet” é apenas uma versão mais pronunciada da insanidade em que ele vive todos os dias de sua vida de pós-memória.

Art personifica o fenômeno cultural da transmissão do trauma: a exposição ao evento traumático altera radicalmente sua estabilidade original, levando-o a uma dissolução subjetiva e a uma reorganização. Em outras palavras, Art se destrói como humano para voltar em forma de rato em *Maus*, com o intuito de trabalhar não apenas o passado de seu pai, mas também os seus próprios fantasmas. A memória coletiva do trauma é diferente da memória individual, porque a memória coletiva persiste além das vidas dos sobreviventes diretos dos eventos e é lembrada pelos membros do grupo que podem estar muito distantes dos eventos traumáticos no tempo e no espaço.

Figura 65 – “You murdered me”

Spiegelman, 1972 *apud* Spiegelman, 1991, pg.105

O ambiente final, por sua vez, também se coloca como uma dúvida ao leitor; estaria Art em um hospital psiquiátrico ou em uma prisão? Onde é o *aqui* ao qual o narrador se refere no

final? De qualquer forma, a clausura vai ao encontro de sua sensação emocional tanto de ter os "circuitos cortados" e os "fios cruzados" quanto de ser herdeiro da prisão em que mãe e pai viveram durante tantos anos (e que se prolongou pelo resto de suas vidas).

"Prisoner" é a representação da incorporação dos monstros do passado, tendo sua temática circulando - tanto Auschwitz quanto a própria psique de Art – e que se funde ao uniforme que usa durante toda a história como a herança (ou fardo?) deixada pelos pais. Sua vestimenta, a qual limita que sua identidade vá além da de um prisioneiro, retrata um Art, em 1972, lutando contra o peso de ser descendente de um passado complexo, o qual não pode ser concebido (ou representado) ao todo.

Em *Maus*, as ambiguidades com relação à transmissão da história permanecem e por vezes retomam o caos e esmagam o personagem, como ocorre em "Prisoner". Porém, ao retirar a vestimenta de prisioneiro e aceitar que a máscara não está necessariamente fundida ao seu rosto, Art adiciona à problemática o peso que tem a sua subjetividade, ordenando-a através do caos. Além do escritor, outra figura assume um papel ativo - o leitor - já que quando Spiegelman coloca "Prisoner" em "nossas mãos", através de seu ângulo, permite que incorporemos à história a nossa perspectiva. O acesso a memória agora se dá, não apenas pelo testemunho unicamente, mas também por meio dos diversos caminhos que se abrem, de forma que a narrativa do pai se torna uma das várias possibilidades de alcance da memória da Shoá.

Com "Prisoner" dentro de *Maus*, os dois níveis cronológicos que permeiam a vida do autor se fundem e, nessa convergência entre passado e presente, destruição e sobrevivência, o trauma primário e secundário - encarnado pelo suicídio de Anja - está na raiz da insanidade de Art e na busca pela sua personificação por meio de diferentes personagens, sejam eles humanos ou ratos.

A releitura do passado no presente persistente é um ponto muito complexo quando diz respeito à Shoá, já que ao mesmo tempo em que o ato de "lembrar os seis milhões" se mantém imperativo na comunidade judaica, como fazê-lo ainda é o maior desafio. Em seu artigo "The Holocaust as Active Memory" (2013), Seeberg e Lenz retomam o termo utilizado pelo sociólogo Eviatar Zerubavel ao denominar a questão do *elefante na sala*: o "elefante" seria qualquer objeto ou assunto de que todo mundo está definitivamente ciente, mas ninguém está disposto a reconhecer publicamente (*apud* Zerubavel, 2006, p.11). Ocorre que, após anos de silêncio em torno do genocídio, o "elefante" se metamorfoseou em uma enorme e onipresente materialização de memoriais, produção cultural, estudos acadêmicos e outras práticas. Entretanto, as autoras salientam que tal aumento de produtividade não está necessariamente

relacionado ao engajamento dos membros da sociedade com o genocídio, nem exclui a prevalência de culturas de silêncio no âmbito privado ou público.

Isso ocorre porque no dia a dia muitas vezes não há espaço para se falar de eventos como a Shoá, sendo necessário quebrar as rotinas e regularidades da vida cotidiana, a fim de criar um espaço para conversas de uma qualidade diferente, através principalmente dos testemunhos fragmentados e até mesmo do silêncio que permeiam as famílias dos sobreviventes. Dessa forma, a memória se torna um elemento intrínseco aos processos dinâmicos que fazem a diferença para os contextos sociais em que as pessoas participam, mantendo-se relevante até mesmo no momento presente. A memória da Shoá torna-se, então, uma preocupação tangencial sujeita a poderosas forças multidirecionais de ressignificação, e como torná-la ativa coloca-se como o maior desafio.

Em seu artigo "The Holocaust: private memories, public memories", Anita Shapira (1998) pondera que a memória oficial da Shoá parece ter se tornado uma importante força apenas nas sociedades em que as narrativas e iconografia transculturais do genocídio se tornaram um ponto de referência fundamental para a autoidentificação nacional. Em alguns cenários nacionais, a memória oficial da Shoá assumiu temporariamente um perfil autocrítico, enquanto que em outros contextos sempre foi uma força de autopromoção nacional[86]. De qualquer forma, a autora salienta que a conexão entre o que chama de cultura do Holocausto e a era digital é fator determinante ao considerarmos as variadas formas de celebração da memória. O ato de lembrar a Shoá da maneira que concebemos hoje estaria intrinsecamente ligado à era da fotografia, do cinema, do rádio, da televisão, e dos memoriais; tanto que *Schindler's List* foi lançado no mesmo período em que o *Holocaust Memorial Museum* de Washington DC abriu suas portas, em 1993. Portanto, apesar de sua longa história, a memória cosmopolita da Shoá do novo milênio é sinônimo de tecnologia digital, chegando a produzir o que Shapira considera como avanços digitais pioneiros, como no caso do banco de dados da *USC Shoah Foundation – The Institute for Visual History and Education*, que armazenou de 53.000 testemunhos de sobreviventes, denominando o projeto de *IWitness*[87]. Os desenvolvedores combinam o testemunho visual de sobreviventes da Shoá, gravados nas últimas décadas, com um software de computador altamente sofisticado, tendo como principal objetivo realizar encontros significativos entre as crianças da escola de amanhã e os hologramas

[86] Como o que ocorreu com o estabelecimento de Israel, onde memoriais buscavam retratar o heroísmo dos levantes dos guetos a fim de proporcionar à sociedade uma visão mais ativa dos judeus na Shoá.
[87] "IWitness: one voice at a time". In: https://iwitness.usc.edu/sfi/. Acesso em 12 de agosto de 2018.

dos sobreviventes de ontem, através dos quais as figuras do passado respondem às perguntas das crianças em um ambiente interativo e uma atmosfera intergeracional.

Maus também é permeado – quase que por inteiro – por tal atmosfera e, por conta disso, mais do que documentar a memória, ele a restaura: ao redescobrir as possibilidades da história em quadrinhos e do desenho animado, Spiegelman encontrou uma maneira de estilizar o horror sem estetizá-lo:

> I didn't want people to get too interested in the drawings. I wanted them to be there, but the story operates somewhere else. It operates somewhere between the words and the idea that's in the pictures and in the movement between the pictures, which is the essence of what happens in a comic. So by not focusing you too hard on these people you're forced back into your role as reader rather than looker[88]. (*apud* Brown, 1988, pp.103-4)

O "outro lugar" onde Spiegelman coloca *Maus* confere à obra o status dialógico de hibridizado, que permanece no intermeio entre imagem e palavra, permitindo que o sentido se perca (e talvez seja encontrado pelo leitor) na movimentação entre ambos os discursos. A obra não é uma HQ em que as palavras apenas pontuam ou flutuam desmotivadamente acima das imagens, mas sim se colocam como um componente crucial do texto, podendo até competir com as imagens pela atenção do leitor e criar um estado de consciência dividida.

Essas questões introduzem outra camada temporal na história: *Maus* não aborda apenas a relação entre o presente e o passado, mas também o futuro, através da ausente presença de Nadja, filha do autor, e a única a ser mencionada, mas sem aparecer como personagem. A maneira segundo a qual Nadja aparece no texto é, primeiramente, através da dedicatória no início da segunda parte do livro, logo abaixo a foto de Richieu (ver imagem 36). Um pouco mais adiante, debruçado sobre sua mesa, Art observa que em maio de 1987, ele e Fraçoise terão um bebê. Sua presença, então, é praticamente invisível, moldada primordialmente pela relação que estabelecerá com o passado.

Ao contrário de Richieu, cuja imagem se faz totalmente presente na história, mesmo não estando no mesmo contexto que Art, Nadja é deixada como um elemento subentendido, como um futuro real, mas distante. Não há personagem para ela e, portanto, assim como Anja, sua

[88] "Eu não queria que as pessoas se interessassem muito pelos desenhos. Eu queria que eles estivessem lá, mas que a história funcionasse em outro lugar. Ela opera em algum lugar entre as palavras e a ideia que está nas imagens, e no movimento entre as imagens, que é a essência do que acontece em uma história em quadrinhos. Então, ao não se concentrar demais nessas pessoas, você é forçado a voltar ao seu papel de leitor em vez de observador" (tradução minha)

presença não apenas perpassa, mas sim depende do autor para existir. Dashiell, menos ainda; sua dedicatória foi incluída após seu nascimento (em 1992) e sequer é citado no livro.

Maus representa a estética do fragmento do trauma, a estética da cadeia testemunhal - uma estética indistinguível do documentário. É composto de fragmentos individualmente enquadrados, cada um como uma imagem imóvel imbricada em uma borda que é fechada dos outros. Esses quadros, no entanto, estão conectados uns aos outros na própria cadeia testemunhal que relaciona os dois níveis cronológicos separados, o passado e o presente, que estruturam sua narrativa, mas que ao mesmo tempo apontam para o futuro, com a presença de sua dedicatória aos filhos, enfatizando a continuidade da memória transgeracional.

CONCLUSÃO

Como forma de analisar a maneira segundo a qual se dá a representação ficcionalizada da memória em *Maus* e *Prisoner in the Hell Planet*, o presente trabalho foi estruturado de forma a responder às perguntas previamente levantadas na introdução. No primeiro capítulo, observamos como a ressignificação da história pública da Shoá aparece em *Maus*, determinando a fusão de narrativas e a construção de diferentes camadas temporais – o passado de seu pai e o tempo atual do autor – como efeito dos quadrinhos, que propicia não apenas a comparação entre os elementos, mas também agrega escolhas pessoais e imagéticas do autor, já que Spiegelman aumenta o universo da história pública, contextualizando fotografias e vídeos.

A integração entre memória pública e privada foi fator determinante para o segundo capítulo, que trouxe a temática da maneira segundo a qual a transmissão transgeracional cria diferentes lugares da memória, propiciando à Spiegelman reverter a história de seu pai em algo de sua autoria, com características próprias. Isso porque concluímos que *Maus* trabalha com a impossibilidade de capturar o evento "por completo" dentro dos parâmetros de representação tradicionais – como os testemunhos, as fotos, os vídeos, etc. Ao adotar a impossibilidade, ao invés de repudiá-la, o contexto é transformado propositadamente, de maneira que seres humanos são animais, as instâncias temporais se misturam, e as ambiguidades permanecem, o que permite aos personagens terem diferentes dimensões além das já conhecidas (o sobrevivente heroico e a geração futura que o admira, por exemplo). A conexão entre esferas pública e privada permite que Spiegelman posicione a narrativa não-ficcional de seu pai em um espaço irreal, capturando o que chamamos de hiperintensidade de Auschwitz.

Tais efeitos das transformações do testemunho de Vladek feitas por Art foram analisadas de forma mais detalhada no terceiro capítulo, quando caracterizamos a Shoá em *Maus* como um produto metafórico do genocídio histórico. A Shoá particular de Spiegelman, como foi denominado no presente trabalho, ocorre em diferentes níveis: na (im)possibilidade de acesso ao pai (e na consequente busca por outros meios para alcançá-lo); na morte da mãe (e no vazio que a ausência de sua voz trará a *Maus*); e na busca, não apenas pela memória do genocídio, mas pela identidade do autor, que permanece atrelada às narrativas que permeiam o texto.

Quando as transformações metafóricas se acumulam, o espaço físico da narrativa muda; a partir de *Prisoner in the Hell Planet*, a complexidade dos níveis narrativos aumenta, a meta narrativa passa a incluir o leitor, fundindo-o ao personagem (por meio do desenho da mão que

vira a página), além de proporcionar uma visão de Anja quase autônoma, sem passar pela perspectiva de Vladek – mesmo que Art consiga isso apenas através de sua morte. Mais do que um expectador, ao leitor é apresentado um diferente ponto de vista da mãe de Art: ao contrário da doce e ingênua Anja, por quem o filho nutre especial admiração – principalmente depois de se dar conta de que sua voz nunca será ouvida devido à queima de seus diários – agora vemos o filho xingá-la e culpá-la por não ter suportado o suposto transtorno pós-traumático. Fica a cargo do leitor qual interpretação seguir.

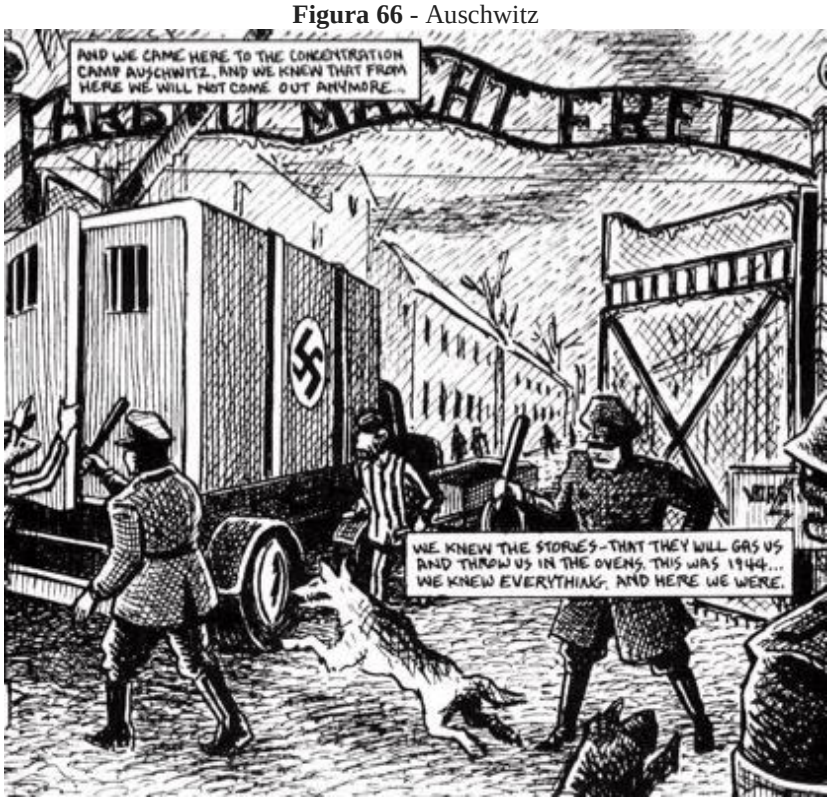
Por meio dos traços fortes e escuros, Spiegelman ilustra em *Maus* e *Prisoner* um passado preto-e-branco que não pode ser bem integrado com a cor do presente. Ao fazê-lo, ele demonstra que em tal ato de construção, tanto aquele passado como a narrativa que toma seu lugar tornam-se irrevogavelmente nossos: é a partir da história do pai que Spiegelman encontra a sua.

A combinação entre caos e ordem perpassam também as ilustrações de Art. Seus ratos humanizados são judeus que não necessariamente compreendem sua posição de preza dentro do sistema, já que ao avistar um rato real em seu esconderijo, Anja grita assustada, sem sequer considerar identificar-se com o animal, que também se esconde e foge de seus "caçadores" (imagem 08). Há, então, uma desestruturação inicial do sentido rígido das palavras, para que depois o leitor possa reestruturá-las (ou reinterpretá-las) à sua maneira, tornando-o ativo na produção do livro. A transformação, nesse sentido, perpassa o nível do autor e do texto para chegar ao público, criando uma dinâmica tridimensional entre testemunha, ouvinte e leitor.

Para fornecer ao leitor diferentes caminhos, Spiegelman reencena o trauma de forma ambígua, precisa, mas inacessível à lembrança. Por um lado, não visualizar Auschwitz em todos os seus detalhes o angustia e, como mencionado no capítulo anterior, faz com que recorra a seu terapeuta Pavel, que responde com sensação de medo, "Boo!", de forma a explicitar que não há como visualizar Auschwitz, mas sim senti-lo em toda a sua intensidade e incerteza, "Era mais ou menos assim. O TEMPO TODO. Desde quando passava pelo portão, até o fim" (Spiegelman, 1991, p. 206).

Então, livre da responsabilidade de resolver as incertezas e ambiguidades, Spiegelman desenha o campo de concentração, tanto de maneira detalhista, como vemos na imagem 17, como de forma mais simbólica:

Figura 66 - Auschwitz



Spiegelman, 1991, p.157

Aqui há, de fato, claras referências em relação ao campo de concentração, como a inscrição alemã ARBEIT MACHT FREI (“o trabalho liberta”) e os vagões de trens com o símbolo da polícia nazista. Porém, algumas diferenças tornam a ilustração mais subjetiva, como a falta de detalhamento dos barracões, a presença dos personagens-animais no local, o cenário composto por riscos que também formam a fumaça dos fornos. O leitor é recebido como um dos prisioneiros e entra na ilustração como se estivesse entrando em Auschwitz. Em meio à loucura, o observador é jogado para a frente dos portões com cães latindo, e violência por todos os lados.

Valendo-se então dos diferentes caminhos que se abrem diante de uma situação caótica, Spiegelman oferece diversas possibilidades ao leitor quando este adentra o campo de concentração, na medida em que inclui diversos personagens em sua narrativa. Ele pode permanecer como observador das conversas de Art e seu pai, pode acompanhar Vladek como prisioneiro, pode acompanhar Art em seus dilemas. Mais do que apresentar fatos, Spiegelman permite ao leitor sentir a sensação de seguir por diferentes caminhos, como sua família:

Figura 67 – I didn't have where to go

Spiegelman, 1991, p.125

A aceitação do caos (e do medo) é a base para a construção do *tale* de Spiegelman. Para além do testemunho do pai e de sua autodescoberta, o autor constrói um "conto de fadas" particular partindo da testemunha e da historiografia. Assim, munido dos símbolos que regem a tradição do estudo da Shoá (como as fotografias dos campos e da queima de corpos, a história de seu pai, as explicações a cerca dos esconderijos), Spiegelman insere seu imaginário através da justaposição entre o passado e o presente nas ilustrações, reconstruindo narrativas a partir das memórias coletiva e individual, em um lugar e tempo que pertence a todos e, ao mesmo tempo, a ninguém (já que a vivência ilustrada e narrada também é imaginada).

A ideia da presença – mesmo que ausente – do futuro aparece, não apenas em *Maus*, mas em grande parte dos memoriais que celebram a memória da Shoá, convidando aqueles que observam a saírem da passividade e participarem da celebração da memória. Na Alemanha, o chamado *Platz des Unsichtbaren Mahnmals* ("lugar do memorial invisível"), localizado na cidade de Saarbrucken, relembra os crimes cometidos pelos nazistas ao mesmo tempo em que engloba o papel das futuras gerações: o lugar do memorial não é marcado por nada, a não ser uma placa com o nome supra mencionado. Em 1990, o professor de artes Jocken Gerz convidou seus alunos a desenterrar pedregulhos, e neles escrever o nome dos cemitérios judaicos destruídos durante a Segunda Guerra. Posteriormente, tais pedras seriam enterradas novamente em frente ao castelo de Saarbrucken, antigas dependências da polícia secreta alemã, a

GESTAPO. Com as pedras invisíveis aos olhos de quem passa, o memorial retira a responsabilidade total de relembrar do artefacto e passa-o ao sujeito visitante, dividindo o fardo de relembrar ao mesmo tempo em que se abre para novas interpretações.

Figura 68 - *Platz des Unsichtbaren Mahnmals*

Oliver Dietze, 2018

O *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (“Memorial dos judeus mortos na Europa”), criado em 2004 por Peter Eisenman, compartilha da mesma dinâmica: a área localizada em Berlim é composta por blocos de concreto de diferentes tamanhos, que formam uma espécie de labirinto, sem ponto de encontro ou de referência. Isso porque o objetivo do memorial seria colocar o observador em uma posição ativa de fuga, suscitando sentimentos como medo, angústia, incerteza e claustrofobia. Ao mesmo tempo, não há nada que indique um significado explícito, de forma que cada visitante encontrará o seu.

Figura 69 - *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*

Wolfgang staut, in Museumportal Berlim, 2017

Em contraponto ao silêncio na representação das mulheres na Shoá, presente também em *Maus*, faz-se necessário mencionar o processo de recuperação dessa memória hoje através, por exemplo, do monumento de Ravensbrück. Este celebra as mulheres que foram prisioneiras no campo de concentração em Amsterdã, durante o período de 1939 e 1945, e consiste em uma coluna de aço inoxidável, que emite sinais de luz e som. Os sinais luminosos e sonoros são refletidos por onze painéis de aço inoxidável refletidos por onze painés, onde é possível ler em holandês a dedicatória: "Para aqueles que continuaram a dizer 'não' ao fascismo". Em 2002, foi adicionada: "Em memória das 90.000 mulheres e crianças, e dos 20.000 homens mortos no campo de concentração de Ravensbrück".

Figura 70 – *Vrouwen van Ravensbrück*

Traces of war, 2017

Em *Maus*, Art não se esquiva da responsabilidade de relembrar, seja pelo relato do pai, ou pelo silenciamento ou fragmentação da voz feminina; pelo contrário, ao se desenhar como parte integrante da história de seu pai, toma para si o ato de reconstituir o passado "enterrado" de Vladek, levando-o a declarar: "Queria apagar aquelas lembranças da guerra... até que você me fez lembrar tudo de novo com suas perguntas[89]". Do questionário – que mais se parece com um interrogatório - *Maus* viaja por entre a transmissão generacional, pelas origens do autor, pela constituição de um real formado pelas histórias pública e privada, pela inter-relação temporal, pela problemática da ficcionalização, até chegar na inclusão do leitor como parte ativa no processo - é ele quem decidirá por qual caminho seguir nas encruzilhadas propostas pelo autor, tal como os personagens. Seria Art um autor em busca de sua própria identidade ou alguém que clama pela atenção de um pai traumatizado por seu passado? Acompanhar *Maus* é seguir pela história de Vladek ou de Artie? Estaria o filho tentando genuinamente reconstruir a história da mãe ou expô-la a partir do momento em que inclui na história sem dar-lhe chance de resposta? Qual será a relação de Nadja com a história de Vladek e a de Art?[90] Em *Maus*, Art não apenas evita responder as questões, como também oferece indícios para variadas interpretações, sem se abster ao mesmo tempo em que coloca a Shoá como parte integrante de seu processo de subjetificação.

Quando questionado pelo governo polonês acerca da necessidade, ou não, de conservar Auschwitz para as futuras gerações, o professor de estudos judaicos e inglês da Universidade de Massachusetts James Young sugeriu que, de fato, a presença do campo de concentração e de outros edifícios históricos é intrínseca para o entendimento do evento. Entretanto, Young pondera que os efeitos da passagem de tempo não devem ser apagados, nem as restaurações devem se apresentar como o artefato original - a grama crescerá, as árvores florescerão e as vilas surgirão ao redor do que antes eram símbolos de morte. Cabe, então, aos visitantes a tarefa de reelaborar e reinterpretar o evento, sem deixar de levar em consideração o contexto atual e a dinâmica, não apenas entre passado e presente, mas também entre passado, presente e futuro. Portanto, qualquer memorial do Holocausto deve conectar a lacuna existencial entre o aqui-e-

[89] All such things of the war, I tried to put out of my mind once and for all... until you rebuild me all this from your questions (Spiegelman, 1991, p. 98)

[90] Nadja Spiegelman escreveu seu livro chamado *I'm supposed to protect you from all this: a memoir* (Riverhead Book, 2016), sobre o relacionamento conturbado e complexo com sua mãe, Françoise Mouly, editora artística do The New Yorker, desde 1993.

agora do turista e o evento (ou eventos) de mais de meio século antes, além de converter o memorial em uma memória viva, produzindo encontros.

O que ambas esferas (a dos memoriais e *Maus*) também compartilham é a criação de um espaço tridimensional que engloba: narrador; ouvinte/artista; leitor/espectador. Nos trabalhos supramencionados, o tradicional espaço estilístico não proporcionava um ambiente visual apropriado ao material complexo – que a cada vez mais era composto por um elemento (seja ele representado pelas novas gerações, pelo silenciamento da figura feminina, ou pelo questionamento da historiografia tradicional). Em *Maus*, por muitas vezes, a apresentação espacial dos quadrinhos perturba a bidimensionalidade da superfície da página de quadrinhos, ao, por exemplo, enganchar uma ilustração sobre a outra, desatrelá-los do espaço negro, desprender elementos das páginas e colocá-los para fora dos limites dos quadrinhos (como o que acontece com as moscas). Para tal composição, é necessário, não apenas o discurso testemunhas, mas também a perspectiva do ouvinte, que, dado à impossibilidade de alcançar a "representação literal" do fenômeno, parte para diferentes estratégias estéticas que deverão ser interpretadas, cada uma a sua maneira, pelo leitor ou espectador do evento. A isso, demos o nome de tridimensionalidade narrativa, já que aciona três esferas (por vezes pertences a gerações diferentes) para criar um diferente efeito de profundidade na obra.

Os diferentes níveis de profundidade do espaço são provocados por alterações no ponto focal: ou seja, o que cria o efeito tridimensional é a relação entre a superfície e as variáveis. No caso do presente trabalho, ilustramos a maneira segundo a qual tal superfície – no caso, histórica - pode ser alterada, dependendo dos diferentes elementos que aparecem, tal como, novas perspectivas de gerações posteriores (que podem, ou não fazer parte do mesmo núcleo parental dos sobreviventes); ou o leitor/espectador dessas perspectivas, que passa a fazer parte do momento de contemplação da obra ou da produção literária.

A ideia de que o fator histórico sozinho não dá mais conta da representação literal do evento também já começa a aparecer em alguns trabalhos, cada vez de maneira mais constante. Como já citado anteriormente, Young, em *The Texture of Memory* (1993), explica que o movimento de celebração necessita do auxílio do simbólico, já que pressupõe uma interpretação do observador/leitor; isto é, sua existência e representatividade dependem, portanto, do outro: "Entretanto, uma vez criados, os memoriais assumem vidas próprias, muitas vezes teimosamente resistentes às intenções originais do estado[91]". Para o autor, novas gerações

[91] However, once created, memorials take on lives of their own often stubbornly resistant to the state's original intentions. (Young, 1992, p. 02)

visitam memoriais sob novas circunstâncias e contextos, e, consequentemente, os investem com novos significados. Sendo, então, revestidos do simbólico e das projeções das gerações futuras, Young assinala que, mais do que incorporar a memória, os memoriais passam a substituí-la. Isso retoma o que foi apresentado anteriormente neste trabalho que, no dizer de Nora, a responsabilidade de lembrar é do *lieu de mémoire* (Young, 1993, p.13), já que a chamada "síndrome da lápide" teria efeitos iminentes. Sem ter como cultivar o luto adequadamente, os sobreviventes criam lugares para sepulturas imaginárias, como os memoriais. Portanto, a performance dos memoriais da Shoá não depende do encontro entre a história e sua representação, mas sim do que se produz da união entre memória pública e privada.

Portanto, de uma maneira geral, a fragilidade da memória acaba por ser exposta em suas representações. Assim como alguns memoriais tendem a assumir o papel ambíguo de relembrar o evento bem como passar para o visitante essa mesma tarefa, o livro também caminha pelo mesmo paradoxo, possibilitando ao leitor diferentes interpretações e combinações entre presente, passado e futuro. Ao contrário de muitas representações do genocídio, *Maus* se recusa a ser visto como mais uma lápide para as seis milhões de sepulturas, como uma materialização de seu último lugar de descanso, tal como Auschwitz e outros campos de concentração. Em uma atitude contra-memorialística, o livro compartilha o significado da memória de Vladek com o leitor, refletindo a história à sua maneira particular.

Os próximos caminhos para as pesquisas acerca de situações traumáticas como a Shoá têm como responsabilidade encontrar um equilíbrio entre as diferentes vozes e perspectivas, tanto de gerações de sobreviventes como de gerações posteriores (que agora também têm papel ativo na produção e interpretação da memória), sem abandonar a base histórica e factual. Apenas dessa maneira será possível que os relatos não se percam em espaço-tempos cada vez mais distantes da experiência traumática em si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARONS, Victoria. BERG, Alan. **Third Generation Holocaust Representation – trauma, history and memory.** Illinois: Northwestern University Press, 2017.

AGAMBEN, Giorgio**. O que Resta de Auschwitz: O Arquivo e a Testemunha (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

ANGELICO, Irene Lilienheim (Dir.) **Dark Lullabies.** Alemanha, Berlim: National Film Board of Canada, 1985. 1 DVD (82 min.), son., color.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**. São Paulo: Companhia das Letras, 1963.

_____. **A dignidade da política: ensaios e conferências**. Trad. Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

ART from the Holocaust. Disponível em: <http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/art/index.asp>. Acesso em: 14 jul. 2017.

ASSMANN, Aleida. "Memory, Individual and Collective". In: Robert E. Goodin and Charles Tilly (Eds.): **The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis**. Oxford: OUP, 2006.

ASSY, Bethania. **Ética, Responsabilidade e Juízo em Hannah Arendt**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AUSCHWITZ Album. Disponível em: <http://auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>. Acesso em: 03 dez. 2017.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A Guerra Não Tem Rosto de Mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BAHKTIN, Mikhail (1938). “Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica”. In: **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: UNESP, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1999.

_____. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1989.

BELLOW, Saul (1970). **Mr. Sammler‟s Planet**. New York: Penguin Classics, 2004.

BENJAMIN, Walter (1985). **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 8a edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENSON, Stephen (Ed). **Contemporary Fiction and the Fairy Tale**. Michigan: Wayne State University Press, 2008.

BERTIN, Carolina. **Sob a Sobra de um Xale: um estudo sobre a estética da literatura da Shoá.** São Paulo: Novas Edições Acadêmicas, 2013.

BROWN, Joshua. “Review: of mice and memory”. In: **The Oral History Review 16, No. 1**, 1988, pp. 91-109

BRÜSEKE, Franz Josef. “Caos e Ordem na Teoria Sociológica”. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_22/rbcs22_07.htm>. Acesso em: 02 dez. 2018.

CHAMETZY, Jules. FELSTINER, John. FLANZBAUM, Hilene. HELLERSTEIN, Kathryn. *Jewish American Literature: a Norton Anthology*. NY: Norton & Company, 2005.

CALVO, Edmond-François. **La bête est morte!: Quand la bête est déchaînée; Quand la bête est terrassée**. Paris: Bayou Gallisol, 1944.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Holocausto: crime contra a humanidade**. São Paulo: Ática, 2000.

CARUTH, Cathy. **Trauma: Explorations in Memory**. London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

_____. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History**. London: The Johns Hopkins University Press, 1996.

Der Ewige Jude ("O eterno judeu"). Propaganda de 1940. Documentário disponível em https://www.youtube.com/watch?v=9ngSXDnvBHk. Acesso em 21 de abril de 2019.

DERRIDA, Jacques. **Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique dun nom propre**. Paris: Éditions Galilée, 1985.

_____. **Archive Fever: A Freudian Impression, trans**. Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Ort der Information). In: https://www.museumsportal-berlin.de/de/museen/denkmal-fur-die-ermordeten-juden-europas-ort-der-information/slideshow/#1. Acesso em 28 de setembro de 2018.

DES PRES, Terrence. **The Survivor: the Anatomy in the Life of the Death Camps**, 1976.

DINER, Hasia. **The Jews in the United States of America – 1654 to 2000**, LA: University of California Press, 2004.

_____. **We Remember With Reverence and Love: American Jews and the Myth of Silence After the Holocaust**, *1945 – 1962*. NY: New York University Press, 2009.

EPSTEIN, Helen. **Children of the Holocaust – conversations with sons and daughters of the Holocaust**. Nova York: G.P. Putnam's Sons, 1979.

EPSTEIN, Julia. Lefkowitz, Lori H. (Eds.). **Shaping Losses: cultural memories and the Holocaust**. Illinois: University of Illinois Press, 2001.

FALK, Gerhard. **American Judaism in Transition: the secularization of a religious community**. New York: UPA, 1995.

FEIJÓ, Brunna. "ALEKSIÉVITCH, SVETLANA. A GUERRA NÃO TEM ROSTO DE MULHER". In: file:///Users/carolbertin/Downloads/17024-67777-1-PB.pdf. Publicado em 04 de julho de 2017.

FELMAN, Shoshana. **O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX – Volume 01**. São Paulo, Edipro: 2014.

FISHER, Mary Pat. "Women in Judaism". In: **Women in Religion**. New York: Pearson, 2007. 156-186. Print.

FINE, Ellen. "The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature". In: Lang, Berel (Ed). **Writing and the Holocaust**. New York: Holmes and Meier, 1988.

FONAGY, Peter (1999). "The transgenerational transmission of holocaust trauma. Lessons learned from the analysis of an adolescent with obsessive-compulsive disorder". In: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/11707884. Acesso em 21 de abril de 2019.

FRED, O. Video de Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies. Yale Univeristy Library, 1998.

FREUD, S. "O inconsciente". In: **História do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GRACE, Patricia. **Baby No Eyes**. New York: Read How You Want, 1998.

GRUBRICH-SIMITIS, (1981). “Extreme Traumatization as Cumulative Trauma. Psychoanalytic Investigations of the Effects of Concentration Camp Experiences on Survivors and Their Children”. In: The Psychoanalytic study of the child. 36, 1981, 415-50.

HASS, Aaron. **In the Shadow of the Holocaust: the second generation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HARTFIELD, Charles. **Alternative Comics: an emerging literature**. Mississipi: University Press of Mississipi, 2005.

HEDGEPETH, Sonja M.; Saidel, Rochelle G. **Sexual Violence Against Jewish Women During the Holocaust**. New England: Brandeis University Press, 2010.

HELM, Sarah. **Ravensbrück – Life and Death in Hitler’s Concentration Camp for Women**. New York: Anchor Books, 2015.

HERZOG, Werner (Dir.). **Lessons of Darkness**. Alemanha, Berlim: Canal Premier, 1992. 1 DVD (50 min.), son., color.

HERZOG, James. “World Beyond Metaphor: Thoughts on the Transmission of Trauma”. In: BERGMANN, M. JUCOVY, M. **Generations of the Holocaust**. New York: Basic Books, 1982, pp.103–19.

HILBERG, Raul. **The destruction of European Jews**. Yale: Yale University Press, 1961.

HIRSCH, Marianne. “Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory”. In: **Discourse 15**, 1992–93.

_____. **The Generation of Postmemory – writing and visual culture after the Holocaust**. New York: Columbia University Press, 2012.

HOFFMAN, Eva. **After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust**. New York: Public Affairs, 2004.

HUYSSEN, Andreas. “The politics of Identification: Holocaust and West German drama”. In: **New German Critique 19**. North Carolina: Duke University Press, 1980, pp.117 – 136.

“IWitness: one voice at a time”. In: https://iwitness.usc.edu/sfi/. Acesso em 12 de agosto de 2018.

JINKS, Rebecca. **Representing the genocide: the Holocaust as paradigm?**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2016.

KAUVAR, Elaine. **A Cynthia Ozick Reader**. Indiana: Indiana University Press, 1993.

KESTENBERG, Judith. “A metapsychological assessment based on an analysis of a survivor’s Child”. In: BERGMAN, M. JUCOVY, M. (eds) **Generations of the Holocaust**. 83–102. New York: Basic Books, 1982, pp. 83 - 102.

KLEMPELER, Victor. **LTI – A Linguagem do Terceiro Reich**. São Paulo: Contraponto Editora, 1947

KOVECSES, Zoltan. **Metaphor: a practical introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

KOSINSKI, Jerzy. **The Painted Bird**. Boston: Houghton Mifflin, 1965.

KRISTEVA, Julia. **The Powers of Horror – na essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1987.

KUKONNEN, Karim. **Studying Comics and Graphic Novels**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2013.

LACAN, Jacques (1988). **O Seminário: Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar. (Seminário proferido em 1964).

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live By**. Chicago: University of Chicago, 2003.

LANDSBERG, Alison. **Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture**. New York: Columbia University Press, 2004.

LANG, Berel. **Holocaust Representation: Art within the limits of History and Ethics**. Maryland: Johns Hopkins University Press, 2003.

LANGER, Lawrence. **Art from the Ashes: a Holocaust Anthology**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

_____. **Admitting the Holocaust: collected essays**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

_____. **Preempting the Holocaust.** Yale: Yale University Press, 1998.

_____. **The Age of Atrocity: death in modern literature**. New York: Beacon Press, 1978.

_____. **The Holocaust and the Literary Imagination**. Yale: Yale University Press, 1975.

LAUB, Dori. "An event without a witness: truth, testimony and survival". In: FELDMAN, S. LAUB, D. **Testimony: Crises of Witnessing, Psychoanalysis and History**. New York: Routledge, 1992.

_____. "Bearing witness, or the vicissitudes of listening". In: FELDMAN, S. LAUB, D. **Testimony: Crises of Witnessing, Psychoanalysis and History**. New York: Routledge, 1992.

LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. **História e Memória**. São Paulo: Editora Unicamp, 1989.

LENTIN, Ronit. **Israel and the Daughters of the Shoah: reoccupying the territories of silence**. London: Berghahn Books, 2000.

LEVI, Primo. **Os Afogados e os Sobreviventes**. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

LEVI, Primo (1947). **É Isto um Homem?**. São Paulo: Rocco, 1988.

LEVINE, H. B. "Toward a psychoanalytic understanding of children of survivors of the Holocaust". In: Psychoanalytic Quarterly, 51, 1982, 70-92.

LURY, Celia. **Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity**. London: Routledge, 1998.

MCCLOUD, Scott. **Understanding Comics: the invisible art**. New York: William Morrow Paperbacks, 1994.

MODAN, Rutu. **The Propety**. Paris: Actes Sud, 2013.

MOORE, Alan. Gibbons, Dave. **Watchmen**. California: DC Comics, 1986.

MORRIS, Leslie. "Postmemory, Postmemoir" In: **Unlikely History: The Changing German-Jewish Symbiosis**, *1945–2000*, Leslie Morris and Jack Zipes (Eds.), 2002, pp.291–306, (New York: Palgrave).

NETROVSKI, A. & SELINGMANN-SILVA, M. **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Editora Escuta, 2000.

NORA, Pierra. "Entre história e memória: a problemática dos lugares". **Revista Projeto História.** São Paulo, v. 10, 1993, p.7-28.

NURY, Fabien. Cassady, John. **I am Legion**. London: Humanoids, 2016.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio: No movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1997.

OZICK, Cynthia. **Heir to the Glimmering World**. Massachusetts: Mariner Books, 2005.

_____. **The Cannibal Galaxy.** New York: Alfred A. Knopf, 1983.

_____. **The Messiah of Stockholm**. New York: Vintage Books, 1988.

_____. **The Trust.** New York: Alfred A. Knopf, 1966.

_____. **The Shawl**. New York: Alfred A. Knopf, 1989.

PARKER, Robert Dale. "Feminism". In: **How to Interpret Literature: Critical Theory for Literary and Cultural Studies.** Third ed. New York: Oxford UP, 2008. 148-184. Print.

Platz des Unsichtbaren Mahnmals. In: https://www.saarbruecker-zeitung.de/saarland/saarbruecken/25-jahre-platz-des-unsichtbaren-mahnmals_aid-22851665. Acesso em 28 de setembro de 2018.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História e o Esquecimento**. Campinas: Unicamp Editora, 2008.

_____. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Unicamp Editora, 1983.

_____. **Histoire et Rhétorique**. Diogène: Paris, n.168, p. 25, Out./Dez. 1994

ROSENBAUM, Thane. **Second Hand Smoke: a novel**. Londres: St. Martin's Griffin, 2000.

ROSENFELD, Alvin. "The Problematics of Holocaust Literatura". In: Bloom, H. **Literature of the Holocaust**. Broomall: Chelsea House Publishers. 2004, pp. 21 – 48.

ROSENTHAL, Horst (1942). **Mickey Mouse in the Gurs Camp**. Disponível em: Mémorial de la Shoah collection. Disponível em: http://expo-bd.memorialdelashoah.org/en/exhibition.html. Acesso em 21 de abril de 2019.

ROSENZVEIG, Charles H. Wyman, David S. **The World Reacts to the Holocaust**. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1996.

SATOUF, Riad. **O Árabe do Futuro**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis - completo**. São Paulo: Quadrinhos na Cia. 2007.

SCHIPPER, Johanna. ***Le Printemps Refleurira***. Paris: Futuropolis, 2010.

SCHWAB, Gabriele. "Replacement Children – the transgenerational transmission of traumatic loss". In: *American Imago*. Vol. 66, No. 3, Lingering Shadows: Mourning and Its Vicissitudes, 2009, pp. 277-310

SEEBERG, Marie. **The Holocaust as Active Memory: The Past in the Present**. Surrey: Ashgate Academic, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2003.

SHAPIRA, Anita. "The Holocaust: Private Memories, Public Memories". In: *Jewish Social Studies 4*, 1998, pp. 40–58

STASSEN, J.P. **Deogratias: a tale of Rwanda**. New York: First Seconds, 2000.

SONTAG, Susan. **On Photography**. New York: Picador, 1977.

SPIEGELMAN, Art. (1991). T**Maus – A História de um Sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **The complete Maus – a surivor's tale**. New York: Penguin Random House, 1991.

_____. **Metamaus**. New York: Penguin Random House, 2011.

SPIEGELMAN, Nadja. **I'm Supposed to Protect You From All This: a memoir**. New York: Riverhead Book, 2016.

STYRON, William. **Sophie's Choice**. New York: Vintage, 1992.

TORCHIN, Leshu. "Since We Forgot: Remembrance and Recognition of the Armenian Genocide in Virtual Archives" In: Guerin, F. Hallas, R. (Eds). **The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture**.Wallflower Press, 2007, pp.82 - 97.

URIS, Leon. **Mila 18**. Londres: Bantam Books, 1983.

VAN ALPHEN, Ernst. "Second-Generation Testimony, the Transmission of Trauma, and Postmemory". In: **Poetics Today 27**, 2006, pp.473–88.

VÁRIOS AUTORES. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

VIRAG, Terez. "Children of the Holocaust and their children's children: Working through current trauma in the psychotherapeutic process". In: *Dynamic Psychotherapy*, *2*(1), 1984, 61-63.

Vrouwen van Ravensbrück. In: https://www.tracesofwar.nl/sights/27731/Monument-Vrouwen-van-Ravensbr%C3%BCck-Amsterdam.htm. Acesso em 01 de maio de 2019.

WALLANT, Edward Lewis. **The Pawnbroker**. California: Harcourt, Brace & World, 1961.

WARD, Dina. **Memorial Candles: children of the Holocaust**. London: Routledge, 1992.

WIESEL, Elie. **Night**. New York: Hill and Wang, 1956.

WIRTH-NESHER, Hana. KRAMER, Michael. **The Cambridge companion to Jewish American literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

YERUSHALMI, Yossef Haym. **Zakhor: história Judaica e memória judaica**, 1982.

YOUNG, James. “Toward a Received History of the Holocaust,” In: **History and Theory**, pp. 21–43, 1997.

_____. **The Texture of Memory**. Yale: Yale University Press, 1993.

_____. **Writing and rewriting the Holocaust narrative and the consequences of interpretation**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

ZEITLIN, Froma. “The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature” In: **History and Memory 10**, 1998, pp 5–42.

ZELIZER, Barbie. **Remembering to forget: Holocaust memory through the camera’s eyes**. Chicago: Chicago University Press, 1998.

ZIZEK, Slavoj. **How to Read Lacan**. New York: W. W. Norton & Company, 2007.

ANEXOS

Figura 6

Spiegelman, 2005, p. 251

Figura 8

Spiegelman, 2005, p. 149

Figura 11

Spiegelman, 2005, p. 220

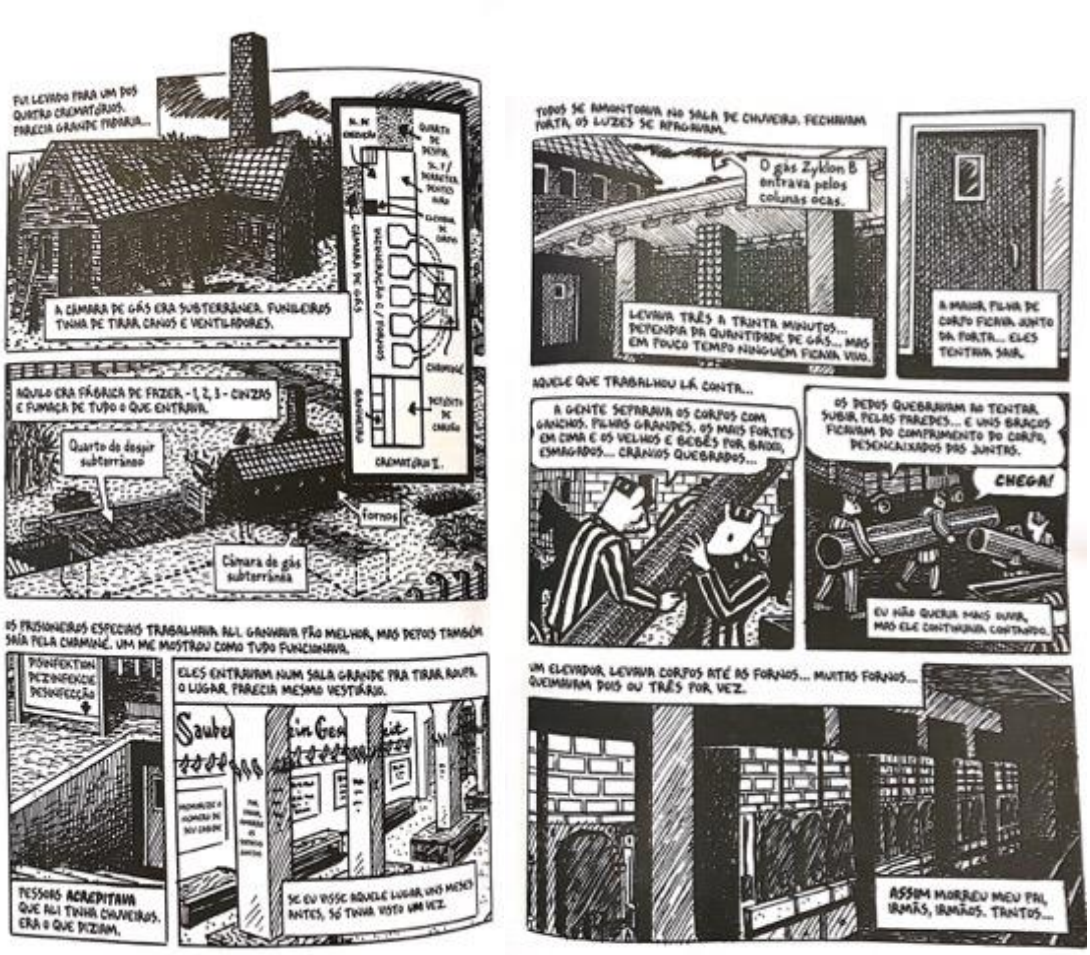
Figura 14

Spiegelman, 2005, p. 35

Figura 16

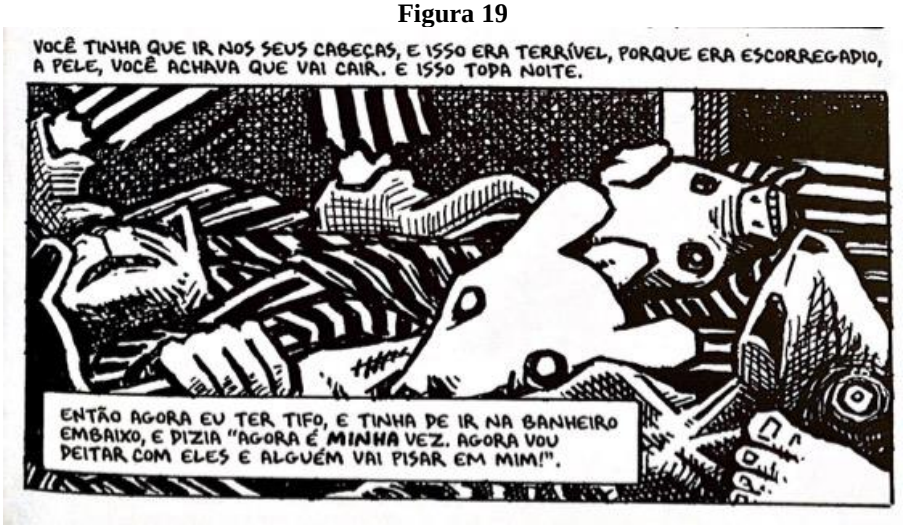
Spiegelman, 2005, p. 232

Figura 17



Spiegelman, 2005, pp. 230 - 1

Figura 19



Spiegelman, 2005, p. 255

Figura 20

Spiegelman, 2005, p.25

Figura 21

Spiegelman, 2005, p. 45

Figura 22

Spiegelman, 2005, p.84

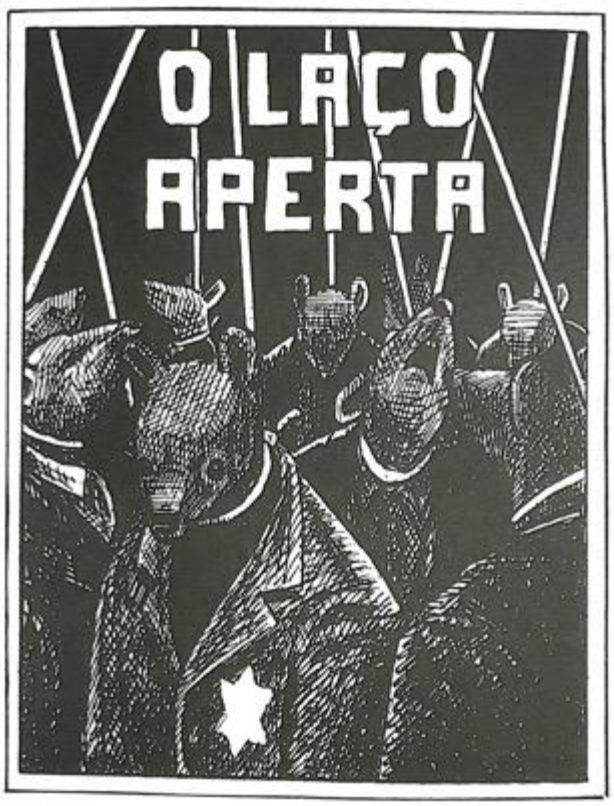
Figura 23

Spiegelman, 2005, p. 86

Figura 24

Spiegelman, 2005, p. 54

Figura 25



Spiegelman, 2005, p. 73

Figura 26

Spiegelman, 2005, p. 129

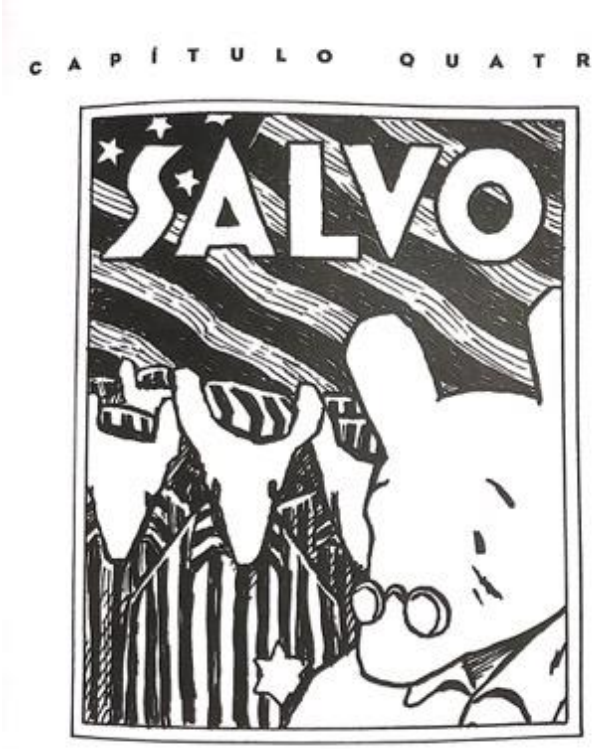
Figura 27

Spiegelman, 2005, p. 210

Figura 28

Spiegelman, 2005, p. 218

Figura 29



Spiegelman, 2005, p. 261

Figura 30

Spiegelman, 2005, p. 239

Figura 31

Spiegelman, 2005, p. 175

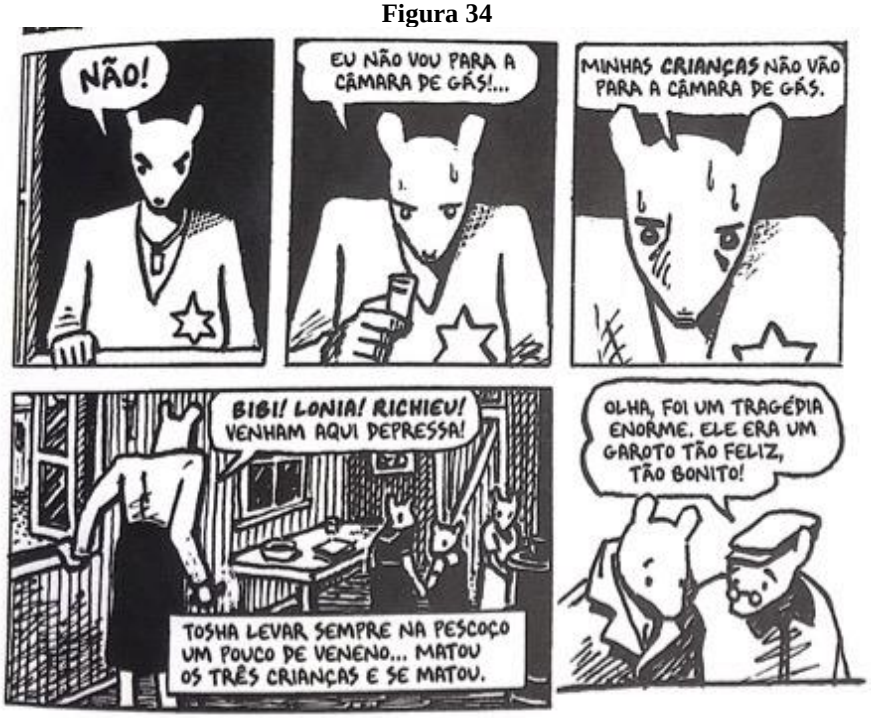
Figura 32

Spiegelman, 2005, p. 296

Figura 33

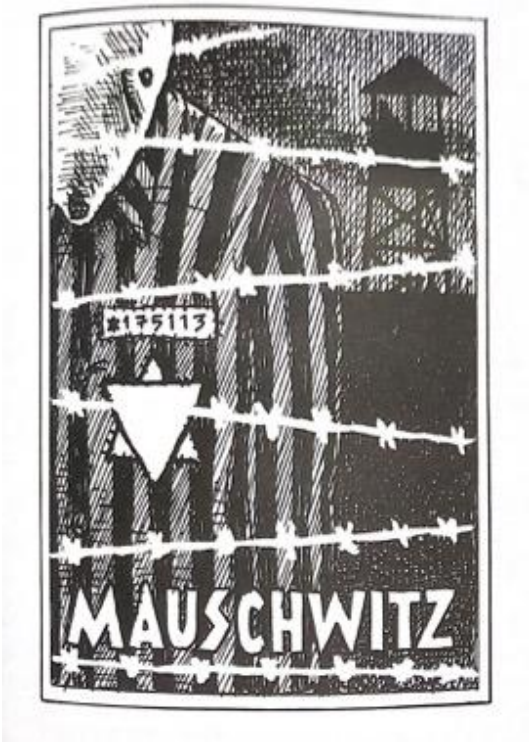
Spiegelman, 2005, p. 32

Figura 34



Spiegelman, 2005, p. 111

Figura 35



Spiegelman, 2005, p. 169

Figura 36

Spiegelman, 2005, pg. 14

Figura 37

Spiegelman, 2005, pg. 15

Figura 39

Spiegelman, 2005, pg. 213

Figura 40

Spiegelman, 2005, pg. 216

Figura 41

Spiegelman, 2005, pg. 216

Figura 42

Spiegelman, 2005, pg. 216

Figura 43

Spiegelman, 2005, pg. 217

Figura 44

Spiegelman, 2005, pg. 161

Figura 45

Spiegelman, 2005, pg. 92

Figura 46

Spiegelman, 2005, pg. 92

Figura 47

Spiegelman, 2005, pg. 165

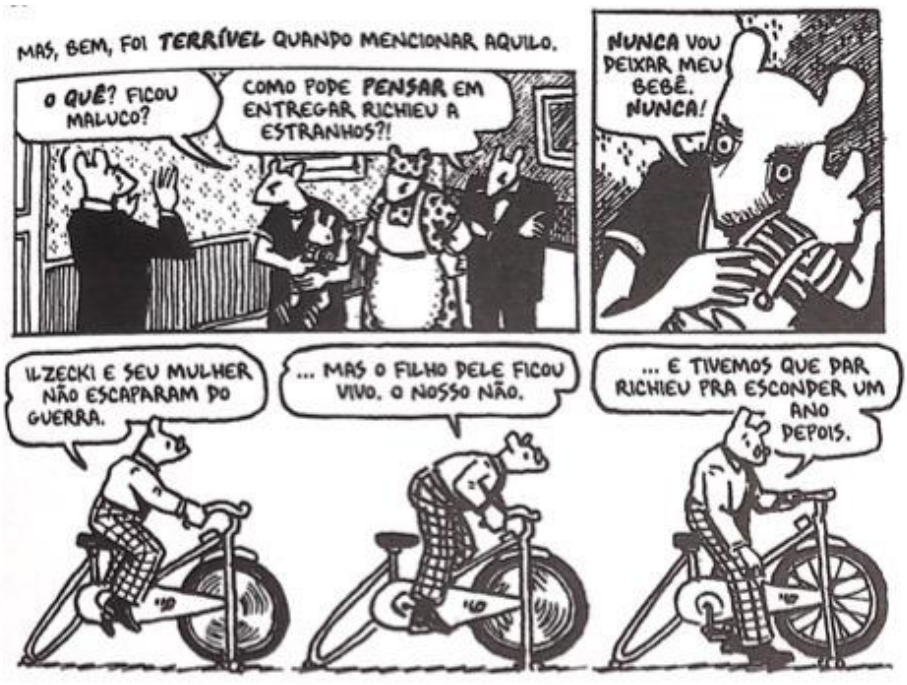
Figura 48

Spiegelman, 2005, p.199

Figura 49

Spiegelman, 2005, p.83

Figura 50



Spiegelman, 2005, p.83

Figura 51

Figura 52

Spiegelman, 2005, p. 201

Figura 53

Spiegelman, 2005, p.202

Figura 54

Spiegelman, 2005, p.14

Figura 56

Spiegelman, 2005, pg. 214

Figura 57

Spiegelman, 2005, pg. 205

Figura 58

Spiegelman, 2005, pg. 206

Figura 59

Spiegelman, 2005, pg. 102

Figura 61

Spiegelman, 2005, pg. 103

Figura 62

Spiegelman, 2005, pg. 124

Figura 63

Spiegelman, 2005, pg. 104

Figura 64

Spiegelman, 2005, pg. 105

Figura 65

Spiegelman, 2005, pg. 105

Figura 66

Spiegelman, 2005, pg. 159

Figura 67

Spiegelman, 2005, pg. 127