



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL

UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

LUCAS TADEU DE OLIVEIRA MACIEL

**A LINGUAGEM EM MAUS DE ART SPIEGELMAN: UM TESTEMUNHO EM
QUADRINHOS**

Campo Grande/MS
2015

A LINGUAGEM EM MAUS DE ART SPIEGELMAN: UM TESTEMUNHO EM QUADRINHOS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues

Co-orientador: Prof. Dr. Nataniel dos Santos Gomes

Campo Grande/MS
2015

A LINGUAGEM EM MAUS DE ART SPIEGELMAN: UM TESTEMUNHO EM QUADRINHOS

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Nataniel dos Santos Gomes (Co-orientador)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof^a. Dr^a. Rosana Cristina Zanelatto Santos- Titular
Universidade federal de Mato Grosso do Sul/ UFMS

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato - Titular
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof^a. Dr^a. Eliane Maria de Oliveira Giacon - Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 15 de junho de 2015.

Aos que sobreviveram à barbárie e a todos aqueles que, assim como eu, acreditam no conhecimento como uma ferramenta capaz de fazer a diferença no mundo.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, ao meu orientador Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues por acreditar que meu desejo era passível de realização e por me deixar seguro durante o processo de criação do texto, orientando-me sempre sem imposições, com um diálogo objetivo e claro. Sem o apoio dele eu não conseguiria o direcionamento necessário para a minha pesquisa.

Ao meu co-orientador Prof. Dr. Nataniel dos Santos Gomes por sua tranquilidade, pelo apoio e incentivo de sempre e por me fazer mergulhar no mundo dos quadrinhos, até então desconhecido para mim, adentrando na história e na estrutura desta belíssima arte.

À Prof^a Dr.^a Eliane Maria de Oliveira Giacon que num encontro casual parou para escutar-me e lapidar meus desejos, por sua generosidade em deflagrar ideias e incentivar pessoas. E também por me permitir estagiar em uma de suas disciplinas e conhecer um pouco da realidade de um professor universitário.

Ao Prof. Dr. Daniel Abrão por sua excelente condução da disciplina de Poesia Contemporânea e por me fazer enxergar poesia em tudo.

À Prof^a Dr.^a Ana Aparecida Arguelho de Souza por nossos debates acalorados sobre a Ciência da História e sobre as obras clássicas, dentro da disciplina de Literatura e Sociedade e por despertar em mim o gosto pelo estudo da História.

Aos meus pais por sempre me incentivarem a estudar e me permitiram ser livre em minhas escolhas proporcionando-me a estabilidade necessária.

A Wesley Castro, por suportar minhas oscilações de humor e meus discursos diários sobre o que eu precisava ler ou escrever, bem como as minhas indecisões sobre os rumos de minha pesquisa e carreira profissional.

A Ana Cláudia Marini Silva por sua lucidez e praticidade, bem como por suas ajudas diretas e indiretas.

À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul por oportunizar meu ingresso no Programa de Mestrado em Letras.

A todos os funcionários da UEMS que colaboraram direta ou indiretamente com meus estudos.

À oportunidade de perceber que minhas percepções são falíveis, rasas, de que eu sei pouco e jamais saberei tudo e por poder compreender, empiricamente, que o desejo desliza em uma cadeia significativa sem fim, e que, uma vez conquistado, nos escapa para fazer-se novamente desejo de outro desejo, de outro, de outros.

“A literatura, como toda arte, é uma confissão de que a vida não basta.”

Fernando Pessoa

MACIEL, L. T. O, A linguagem em *Maus* de Art Spiegelman: um testemunho em quadrinhos. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2014.

RESUMO

Este trabalho trouxe algumas discussões sobre a *Graphic Novel Maus: A história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman, uma obra híbrida que traz como personagens animais representando Judeus e Alemães, dentre outros povos, durante a *Shoah*. O objetivo central foi verificar os mecanismos discursivos e as diversas vozes que permeiam esta obra de caráter testemunhal sobre Auschwitz. Compreendeu-se que a linguagem utilizada pelo autor difere daquela usualmente empregada pelos quadrinhos e o teor do relato, que geralmente nos é apresentado no texto em prosa, toma uma proporção pouco imaginada. Buscamos desvelar as vozes presentes na obra, seu trabalho com as questões temporais e a representação da cena enunciativa para esclarecer como a obra se vale de um simulacro da realidade com a instauração do sujeito no discurso e com o uso de imagens de maneira singular, para tentar dar conta de dizer o testemunho. Na parte dos quadrinhos selecionamos autores como Will Eisner (1989) e Scott McCloud (1985); para as questões ligadas ao Holocausto, Hannah Arendt (1989), Adorno & Horkheimer (2006) e Zigmunt Bauman (1998); e para a análise da linguagem autores como Mikhail Bakhtin (1997) e José Luiz Fiorin (2002), que nos darão suporte teórico para a discussão e análise. Entendemos que a proposta de *Maus* passa pela tentativa de representar a *Shoah* não como fruto de seres humanos mal intencionados ou doentes, mas de homens comuns que “apenas realizavam seu trabalho”. Analisamos esta proposta humanizadora e problematizadora, que atravessa a tradição literária e testemunhal, trabalhando com a ambiguidade de maneira a tornar o relato algo mais palpável, mais crível, ainda que dialogando com o imaginário do leitor, valendo-se dos mecanismos da linguagem para retratar um evento que marcou o século XX.

Palavras-chave: Testemunho. Linguagem. Quadrinhos. *Shoah*. Imagem.

MACIEL, L. T. O, The language of Art Spiegelman's *Maus*: a comic testimony. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2014.

ABSTRACT

This work brought some discussions on the graphic novel *Maus: A story of a survivor*, of Art Spiegelman, a hybrid work that brings animals as characters representing Jews and Germans, among other people during the *Shoah*. The main objective was to evaluate the discursive mechanisms and the various voices that permeate this testimonial character of work on Auschwitz. It is understood that the language used by the author differs from that usually employed by comics and the content of the report, which usually is presented to us in prose, take a proportion never before imagined. We search unveiling the voices present in the work, his work with temporal issues and the representation of expository scene to clarify how the work is worth a simulacrum of reality with the introduction of the subject in speech and the use of images in a unique way to try to account for the witness to say . In the comics selected authors such as Will Eisner (1989) and Scott McCloud (1985); for issues related to the Holocaust, Hannah Arendt (1989) Adorno & Horkheimer (2006) and Zigmunt Bauman (1998); and the authors analyze the language as Mikhail Bakhtin (1997) José Luiz Fiorin (2002) and Jameson (1997), which will give us theoretical support for the discussion and analysis. We understand that the bid goes through *Maus* attempt to represent the *Shoah* is not the result of malicious or ill humans, but ordinary men who “just did their job”. A humanizing proposal that crosses the testimonial and literary tradition, working with the ambiguity of so as to make the report something more tangible, more believable although dialogue with the imagination of the reader, making use of language mechanisms to portray an event that marked the twentieth century.

Keywords: Testimony. Language. Comics. *Shoah*. Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Arte sequencial no Egito: a tumba de Menna	16
Figura 2: O progresso de uma prostituta, de William Hogarth.....	16
Figura 3: Primeira revista de <i>Superman</i> 1938 <i>Action Comics</i>	18
Figura 4- Selo de aprovação do CCA	20
Figura 5- : Capa de <i>A contract with God</i> e sua versão em português- Will Eisner.....	23
Figura 6: A questão da perspectiva, trazendo ideia de distanciamento.	26
Figura 7: A Conclusão	28
Figura 8: Representação da emoção nos quadrinhos	30
Figura 9: “ <i>The Octopus is Back</i> ” O polvo está de volta	31
Figura 10: <i>A Santa da Luz Interior</i> (1921), litografia de Paul Klee sobre papel, 38,9 cm x 26,7 cm....	55
Figura 11: <i>Nas Barracas</i> de Ella Liebermann-Shiber	67
Figura 12: <i>Eles tentaram escapar</i> de David Olère.....	67
Figura 13- Artie conversando com o pai sobre seu passado.....	74
Figura 14- : Artie com rosto de rato falando sobre sua mãe.....	75
Figura 15- Artie desenhado em sua história <i>Prisioneiro do Planeta Inferno</i>	75
Figura 16- : Art Spiegelman com uma máscara de rato	76
Figura 17: Vladek negociando com um Polônes.	77
Figura 18: Vladek e um companheiro indo à Sosnowiec	78
Figura 19: Artie sua namorada conversando sobre Vladek.....	79
Figura 20: Mapa que antecede o segundo volume da obra.....	80
Figura 21: Mapa que aparece na quarta capa da obra	80
Figura 22: Crise criativa de Artie.....	83
Figura 23: Escolha dos desenhos	84
Figura 24: Artie com seu analista Pavel.	86
Figura 25: Capa de <i>Maus</i> - História completa.	92
Figura 26: Os alemães procurando judeus escondidos nos <i>Bunkers</i>	94
Figura 27: Vladek pedindo ao filho que suas intimidades não estejam no livro	96
Figura 28- Gráfico	102
Figura 29- Prólogo parte 1.....	104
Figura 30 -Prólogo parte 2.....	105
Figura 31- Vladek diferencia sua ex-namorada de sua futura esposa.	108
Figura 32- Situação dos judeus.....	110
Figura 33- Vladek com Tifo	112
Figura 34- A escolha dos desenhos.....	114
Figura 35 – O sumiço de Mala	115
Figura 36- Descrição da câmara de gás.....	116
Figura 37- Mapa da Polônia	117
Figura 38- Descrição de uma oficina em Auschwitz	118
Figura 39- Descrição em planta baixa de um bunker.....	119
Figura 40- Foto de Vladek.....	119

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
CAPÍTULO 1 - O ASPECTO FORMAL DOS QUADRINHOS	14
1.1 Em busca de uma definição	14
1.2 Breve história dos quadrinhos	15
1.3 O pioneirismo de Will Eisner	22
1.4 Elementos constitutivos dos quadrinhos	24
1.4.1 A questão da Imagem nos quadrinhos	24
1.4.2 A composição dos quadrinhos	25
1.4.3 A narrativa e os personagens da história	32
1.4 Um contrato de leitura	36
1.5 Na Era dos Romances gráficos	37
1.6 Entre quadrinhos e literatura: o testemunho	40
CAPÍTULO 2 - CONSIDERAÇÕES SOBRE A SHOAH	44
2.1 O pós-guerra e a iminência do nazismo	44
2.2 Hitler e a ideologia nazista: <i>ein Reich, ein Volk, ein Führer</i>	46
2.3 O nazismo enquanto empreendimento estético	50
2.4 <i>Shoah</i> : fatos geradores	56
2.5 A solução final	61
2.6 A representação da <i>Shoah</i> nas artes	64
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DE MAUS	69
3.1 Por dentro das cercas de <i>Maus</i>	69
3.2 Entre gatos e ratos: um testemunho humanizador e problematizador	70
3.3 Justaposição: um diálogo entre temporalidades e espaços	73
3.4 <i>Maus</i> como representação da <i>Shoah</i> : os limites da representação	81
3.5 A linguagem em <i>Maus</i>	88
3.5.1 Concepção de linguagem em Bakhtin	88
3.5.2 As vozes enquadradas de <i>Maus</i>	91
3.5.3 A enunciação em <i>Maus</i>	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126
APÊNDICE	131

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Meu primeiro contato com a obra de Spiegelman se deu por meio de comentários de um amigo, amante de quadrinhos, que me relatou a existência de uma HQ sobre a *Shoah*¹, que trazia ratinhos como personagens. Fiquei curioso e ao procurar na internet consegui baixar os dois volumes da obra. A partir daí, a leitura se deu de maneira rápida no início, porém, aos poucos a emoção tomou conta e era difícil folhear as páginas de *Maus* sem ser acometido por um olhar compassivo. Conforme eu lia, ficava tentando adivinhar se Vladek sobreviveria ou não a todo aquele horror, e apesar de saber desde o início que se tratava de um relato de um sobrevivente, escrito pelo filho, volta e meia me pegava torcendo pela vida de Vladek, dado o teor ficcional que a obra ganha, seja pelo uso dos ratos ou pelo seu conteúdo, muitas vezes indigesto. Imaginar que a *Shoah* foi possível e realizado por “homens de bem” foi uma experiência transformadora.

Leitor de quadrinhos desde criança, visualizei em *Maus* possibilidades maiores de interpretação e de representação de um evento quase indescritível com palavras; sua linguagem é única e prende o leitor. Já havia lido testemunhos, como os de Primo Levi, Anne Frank e alguns filmes a este respeito, mas ainda não havia encontrado uma obra que me deixasse boquiaberto. Minhas leituras sobre memória e história foram se aprofundando e eu, que nunca me interessei por História, acabei mergulhando em alguns textos mais contemporâneos e aos poucos percebendo relações entre o quadrinho e os discursos dos historiadores de abordagem mais filosófica.

Assim, poder colocar *Maus* frente às teorias da linguagem, sob o aporte histórico filosófico e dentro do universo quadrinhístico transformou-se no desejo de traduzir para o papel. *Maus* utiliza traços grosseiros, em preto e branco, e apresenta uma forma inovadora de se trabalhar com relatos de testemunho, através das imagens. E é daí que uma necessidade insurgiu, a da pesquisa deste *corpus*, em que se estabeleceu um paralelo entre literatura, o testemunho e os quadrinhos (ou romance gráfico, neste caso) através da obra *Maus: a história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman, que conta como Vladek, pai do autor, sobreviveu à *Shoah*.

¹ Preferimos utilizar o termo *Shoah* ao nos referirmos ao genocídio mais conhecido como Holocausto. Segundo Agamben (2008, p.40), utilizar o termo Holocausto é referir-se ao evento com um eufemismo e é mais prudente utilizar o termo *Shoá* ou *Shoah*, que equivale a “devastação, catástrofe” enquanto o termo anterior estaria ligado a um sacrifício em consagração, uma “morte sem causa”. Uma vez que, utilizar o termo Holocausto demonstraria “ignorância ou falta de sensibilidade”, optamos por utilizar o termo *Shoah* em referência especificamente ao genocídio judaico durante a Segunda Guerra Mundial.

Há uma necessidade crescente de estudo nesta área não para valorizar os romances gráficos em detrimento da literatura, mas para compreender a contribuição destas novas formas do narrar. Como salienta Ramos:

Chamar quadrinhos de literatura, a nosso ver, nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive a infantil) como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário. (RAMOS, 2012, p. 17)

Áfinal, os pontos em comum entre as diversas artes são bem visíveis e não coube aqui a pretensão de elevar uma delas, mas sim, estabelecer paralelos e verificar as novas possibilidades de representação e de relação entre as artes.

As HQ's possuem organicidade da mesma forma que as outras produções culturais, podendo ser utilizadas na investigação historiográfica, quer na análise do objeto (parte física), ou em seu conteúdo. Além disso, é inegável o potencial desta arte para a divulgação de informações acerca dos acontecimentos históricos.

É possível verificar em *Maus* um pouco do que se encontra nas obras de Primo Levi, em Anne Frank, em Elie Wiesel. Uma linguagem, que por mais diferente que seja, mostra-se pesada e obscura, pois, ainda que Spiegelman nos apresente memórias da *Shoah* por meio de quadrinhos, não é com a intenção de tornar o relato de memórias mais lúdico, mas, talvez, querendo estabelecer uma interconexão da imagem com a narrativa, numa espécie de álbum que mescla o horror de um período histórico com desenhos em preto e branco, com homens como animais, em que somente escrever não é suficiente para descrever tamanha catástrofe. Ao final da leitura de *Maus*, a pergunta que não se cala é a mesma que ecoa em Levi: “Isto é um homem?”.

Entendendo que as duas obras trabalham com tentativas de representação de eventos presenciados por seres humanos em processo de dessubjetivação, a pergunta que se instaurou foi : Qual a contribuição da proposta de *Maus* para o testemunho e para os quadrinhos em sua inter-relação com a literatura ? Trabalhamos com as hipóteses de que *Maus*: 1) Mostra a dificuldade de lidar com o testemunho e reafirma sua dificuldade histórica; 2) Reflete uma realidade e ao mesmo tempo a refrata, apresentando o discurso do Pai (atravessado pelo de seu filho – Discurso do sobrevivente, presa) em oposição ao discurso do Estado (Hitler-nazismo, predador) e acaba por humanizar judeus e alemães, colocando todos como animais: judeus como ratos e alemães como gatos, numa caça predatória.; 3) Mantém o passado e o presente em constante diálogo, uma vez que o quadrinho utiliza imagens justapostas e abre

novos caminhos para a composição dos testemunhos ligados à *Shoah*. 4) Traz uma obra ímpar frente aos limites da representação do testemunho, trabalhando com a linguagem para transpor as dificuldades do narrar e valendo-se do discurso para dar vazão, ainda que por meio de metáforas, à necessidade quase autobiográfica de relatar um testemunho.

Para tanto, no primeiro capítulo discutimos sobre os aspectos formais dos quadrinhos, para entender como linhas e traços podem realizar movimentos distintos, criando significados diferentes e ampliando as possibilidades de contar uma história, bem como entrar em contato com um pouco da história dos quadrinhos, desde os primeiros *comics* até chegarmos às *Graphic Novels*. No segundo capítulo seguimos com breves considerações sobre a *Shoah*, enquanto evento histórico e enquanto empreendimento estético, elencando algumas obras que tentaram dar conta do testemunho de alguma forma para que fosse possível contextualizar o enredo de *Maus* e, para que, desta forma pudéssemos realizar uma análise que tentasse dar conta da grandeza da obra. No terceiro capítulo nos debruçamos sobre a linguagem de *Maus*, as entrelinhas, a análise da cena enunciativa, desnudando as vozes do testemunho presentes na obra, bem como o trabalho realizado por Spiegelman com as imagens na *Graphic Novel* que se fundem com o texto, para que confirmássemos nossas hipóteses sobre a contribuição de *Maus* para o testemunho (literatura) e para os quadrinhos.

CAPÍTULO 1 - O ASPECTO FORMAL DOS QUADRINHOS

1.1 Em busca de uma definição

Popularmente conhecidos por misturarem texto e imagem, trançando um enredo para uma infinidade de narrativas, os quadrinhos podem receber vários nomes dependendo do lugar onde são produzidos. Nos Estados Unidos e na maior parte dos países de língua inglesa, eles são conhecidos como *comics*, na França: *bandes dessinées*, em Portugal: *bandas desenhadas*, no Japão: *mangás*, na Itália: *Fumetti* e no Brasil, *gibis*, *revistas em quadrinhos*, *histórias em quadrinhos*, *quadrinhos*, ou abreviadamente, *HQ*.

Para Cagnin (1975, p. 21), “história-em-quadrinhos é uma história em imagens”. Alegando que isso se deu a partir do momento em que a mistura das imagens com as palavras, em algum momento da história do homem, gerou uma narrativa, que difere do cinema, que também usa imagens em sequências, porém, com a aplicação de outros recursos. Porém, a definição de quadrinhos é bem mais abrangente.

Na tentativa de dar conta de um conceito que melhor se agregue à palavra, alguns estudiosos fizeram suas inserções. Will Eisner define-os como Arte Sequencial. Para ele a Arte Sequencial é “o ato de urdir um tecido” (1989, p.122). Pois que é preciso tecer imagem e texto, para que se tenha um todo coerente.

Já Scott McCloud em seu livro *Desvendando os Quadrinhos* (1995) faz uma viagem no tempo voltando desde um achado pré-colombiano, passando pelos hieróglifos egípcios e por nomes como Willian Hogarth e Rodolphe Topffer (o pai dos quadrinhos segundo McCloud, 1995, p. 17), chegando a seguinte definição: “*Histórias em Quadrinhos* s. pl., usado como um verbo. 1. Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador.” (MCCLLOUD, 1995, p. 9).

Entende-se que a expressão “outras” refere-se às palavras e que a junção destas com as imagens dialoga com o leitor, resultando numa apreensão de um todo coerente. McCloud diz ainda que o segredo reside no que a definição não nos diz e não no que ela diz (1995, p. 21), isso porque há muito a se discutir para que se chegue a uma exata conclusão do que realmente sejam os quadrinhos.

Com o passar do tempo, os quadrinhos ganharam uma nova roupagem, trazendo histórias para um público mais amadurecido, em formato de livros e com outra denominação. São as *graphic novels*, ou *romances gráficos*, que segundo GRAVETT (2005) foi o termo

usado por Richard Kyle em 1964, num manifesto ao *fanzine*, para descrever uma possível evolução dos quadrinhos rumo à autonomia de sua linguagem.

Em 1978 Will Eisner popularizou o termo, ao escrever na capa de uma de suas publicações a frase “Uma Graphic Novel de Will Eisner”. De lá para cá, o termo vem sendo usado para inúmeras histórias em quadrinhos, como uma espécie de engrandecimento do trabalho e uma maneira de retirar os quadrinhos do subsolo da academia.

É possível verificar que é um universo em constante modificação e que sua forma vem sendo lapidada ao longo do tempo. McCloud (1995, p.5) vai mais longe quando se fala em conceituar a nona arte e afirma que para se chegar a uma definição de histórias em quadrinhos é preciso uma separação entre forma e conteúdo, sendo a forma representada pela Arte sequencial e o conteúdo sendo algo diverso, norteado pelo desejo de quem escreve. Neste capítulo iremos nos ater a forma, ou seja, a Arte sequencial, trazendo também alguns apontamentos sobre o trabalho com o texto e o seu espaço no quadrinho, bem como traçando uma pequena trajetória histórica desta arte.

1.2 Breve história dos quadrinhos

É muito difícil não associar as Histórias em quadrinhos com uma forma de comunicação primitiva: os desenhos feitos nas cavernas por nossos ancestrais. Para Gaiarsa (1977, p. 115) “o desenho foi anterior à fala na história humana” e os hieróglifos do Egito foram “o segundo tipo de história em quadrinhos que a humanidade conheceu, quando as coisas ainda eram mais importantes do que seus nomes.” (GAIARSA 1977, p. 116)

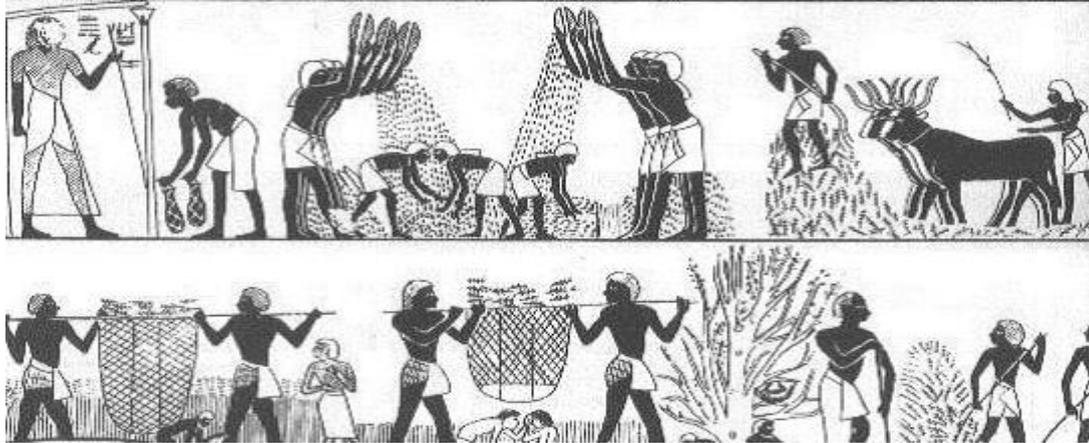
É sabido que desde muito tempo o homem tem a necessidade de registrar acontecimentos, seja através de desenhos, palavras ou misturando os dois. Porém, os quadrinhos nem sempre foram como os conhecemos hoje e é possível perceber uma evolução na maneira de narrar a vida que ao longo da história da humanidade tem se enviesado até chegar ao que conhecemos por quadrinhos.

McCloud em seu livro *Desvendando os Quadrinhos* (1995) nos conduz a uma viagem que começa em 1519 em um manuscrito feito apenas com imagens, pré-colombiano, que traz por meio de imagens algo sobre o herói militar e político *8-cervos* ou “*Garras de tigre*”, narrando suas conquistas e combates. Mais tarde, tem-se na França o *Bayeux Tapestry*, uma tapeçaria de 70 metros que traz a conquista da Inglaterra pelos Normandos, iniciada em 1066.

É possível verificar exemplos de narrativas sequenciais nas pinturas egípcias, como, por exemplo, uma cena pintada há vários séculos para a tumba de Menna, um antigo escriba

egípcio. Nela, pode-se ver operários colhendo o trigo e beneficiando-o sob a orientação de Menna.

Figura 1: Arte sequencial no Egito: a tumba de Menna



In: MCCLLOUD, 1995, p. 14

A história feita com imagens tem seu ápice com Willian Hogarth (10/11/1697 – 26/10/1764); suas histórias foram mostradas pela primeira vez como pinturas em sequência e posteriormente, vendidas em forma de portfólio de gravuras.

Figura 2: O progresso de uma prostituta, de William Hogarth



In: Wahooart.com²

Contudo, “o pai dos quadrinhos modernos” (MCCLLOUD, 1995, p.17) foi Rodolphe Töpffer, que em meados do século XIX empregou caricaturas e requadros e representou a

² Disponível em : <http://pt.wahooart.com/@/8BWM88-William-Hogarth-O-progresso-de-uma-prostituta,-placa-2-de-6>

primeira combinação interdependente de palavras e figuras na Europa. Em *Annonce de l'HiStorie de M. Jabot* de 1937 explica que se trata de um livro misto e que,

Ele se compõe de uma série de desenhos autografados em traço. Cada um destes desenhos é acompanhado de uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem este texto, teriam um significado obscuro, o texto sem o desenho, nada significaria. O todo, junto, forma uma espécie de romance, um livro que, falando diretamente aos olhos, se exprime pela representação, não pela narrativa. Aqui, como um conceito fácil, os tratamentos de observação, o cômico, o espírito, residem mais no esboço propriamente dito, do que na idéia que os *croquis* desenvolve. (MOYA, 1986, p.13)

É claro que após isso já foram confeccionadas histórias em quadrinhos que prezam apenas pela imagem e conseguem passar a mensagem a que se destinam, porém, a definição que Töpffer nos fornece vale como uma premissa para o que hoje se chama de *Romance Gráfico*. Suas obras obtiveram reconhecimento somente após a sua morte devido a um certo descrédito quanto à arte sequencial. A invenção da fotografia e do cinema somados a evolução da imprensa concorreram para que as narrativas gráficas se perpetuassem mundo afora.

Junto ao francês Christophe, Bush e Hogart é considerado um dos precursores dos quadrinhos. Na esteira de Moya (1986, p. 16): “Topffer, Colombo e Bush aliavam suas qualidades literárias ao excelente nível de desenho, ao senso de humor, à antevisão do que viria a ser um dos veículos de maior sucesso no mundo das comunicações: *os comics*.”

Entre os artistas pioneiros dos quadrinhos com importantes contribuições para o crescimento do gênero, temos nomes como Wilhelm Busch (*Max und Moritz*, de 1865), o ítalo-brasileiro Ângelo Agostini (*As cobranças*, de 1867), Richard Outcault (*Yellow Kid*, de 1895, e Buster Brown, de 1902), Rudolph Dirks (Katzenjammer Kids, de 1867), Gustave Verbeck (*Upside Downs*, de 1903), entre outros. As histórias se baseavam em cenas com animais humanizados e situações familiares e engraçadas.

Em 1929 duas histórias em quadrinhos foram publicadas, alterando de maneira notável o caminho dos *comics*: *Buck Rogers* e *Tarzan*. A partir daí os *comics*, antes voltados ao humor, passam a trazer heróis. Em histórias bem simples, sem preocupação com a condição humana (boa) do herói. Vieram *Dick Tracy*, *Flash Gordon* e com eles o nascimento das editoras Marvel Comics e DC Comics, sendo esta última a proprietária de personagens como *Superman*, *Wonder Woman* e *Batman*.

Os heróis foram se ampliando; segundo Moya (1986, p.124) o primeiro herói a figurar com máscara e uniforme foi *The Phantom* (O Fantasma), criado por Lee Falk e com ilustrações de Ray Moore no ano de 1936. Depois veio o primeiro herói com poderes, em

1938, o *Superman (Super-homem)*, criação de Jerry Siegel e Joe Shuster, personagem mais conhecido e aclamado. Após *Superman*, passamos por *Capitain America (Capitão-América)* de Joe Simon em 1938, a primeira super-heroína *Wonder-Woaman (Mulher- Maravilha)* de Willian Moulton marston em 1941, até chegar a *The Spirit (O Espírito)* de Will Eisner já em 1942.

Figura 3: Primeira revista de *Superman* 1938 *Action Comics*



In: DC Comics, site oficial ³

Mas, mesmo com a popularidade que obtiveram os quadrinhos passaram por períodos difíceis, durante grande parte do século XX, as histórias em quadrinhos não eram vistas como objetos sérios de análise por parte da academia, o que se deve em parte pela grande influência da Escola de Frankfurt e seus estudos sobre a indústria cultural. Iniciado na década de 1920 e liderada por figuras notórias como Theodor Adorno e Max Horkheimer, a escola propiciou um debate produtivo sobre as condições sociais, econômicas, políticas e culturais da época.

Em *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer⁴ (1944) sustentam a tese de que o fracasso do Iluminismo poderia ser atribuído à substituição de antigos mitos por novos

³ Disponível em: <http://www.dccomics.com/search?keyword=first%20superman>. Acessado em 29/06/2015.

mecanismos de dominação, sendo um destes o controle das massas, a que eles denominaram de indústria cultural, um sistema complexo de dominação que incluía cinema, música, rádio e revistas.

As ideias e textos de Adorno e Horkheimer tornaram-se cruciais para o debate acadêmico sobre a indústria cultural e o entretenimento de massa, tamanho escopo teórico e alcance teórico que elas alcançaram. No que tange aos quadrinhos, a influência da Escola de Frankfurt aliada à ideia de que os estas publicações eram lidas exclusivamente pelo público infantil culminou em trabalhos que davam ênfase a uma suposta influência nociva dos quadrinhos na formação de crianças e adolescentes.

Entre 1940 e 1950 os quadrinhos que traziam crimes e cenas de horror se expandiam, até que em 1954, o psiquiatra Frederic Wertham publica o livro *The Seduction of the Innocents* (*A sedução dos inocentes*) que “levanta o terror, a ameaça, com maior violência do que a contida nos *comic books*, a condenação do meio de expressão, através das exceções” (MOYA, 1977, p. 71). Exceções como as revistas de crimes de horror, que caíram no gosto popular com a queda no interesse da população pelos heróis. Neste mesmo ano, o senado americano redobrou a atenção à indústria criando um comitê oficial que convocava audiências com inúmeras personalidades envolvidas no para discutir a questão.

Com isso, veio o *Comic code*, uma espécie de Código de ética dos quadrinhos, impondo restrições aos meios narrativos da época. McCloud relata que:

Foram proibidas quaisquer descrições de sangue, sexo, ou comportamentos sádicos. [...] quaisquer desafios à autoridade estabelecida, os detalhes exclusivos de quaisquer crimes, quaisquer insinuações de “relações ilícitas” ou de aprovação ao divórcio, quaisquer referências a aflições ou deformidades físicas e quaisquer alusões a “perversões sexuais” de todo tipo.” (2006, p. 87)

Desta forma, era como se os quadrinhos representassem um perigo à sociedade da época, vistos como incentivadores de maus exemplos. Grupos compostos por pais e com o apoio das escolas queimaram publicações e houve até cidades em que sua circulação foi proibida.

O estilo maniqueísta voltado para a luta do bem contra o mal insurge no contexto da Guerra fria e da corrida atômica, vingaram aqueles heróis que não ofereciam “riscos” a sociedade e que possuíam uma espécie de selo(ver figura 4) que aprovava o conteúdo.

⁴ O ano em questão refere-se ao ano de lançamento da obra. A obra utilizada nesta pesquisa para título de consulta e citações é a versão publicada em 2006, conforme explicitado nas referências bibliográficas.

Figura 4- Selo de aprovação do CCA



In: *Washington Post*⁵

Passou-se a trabalhar com personagens mais familiares e histórias, menos carregadas de tensão. Os heróis agora combatiam alienígenas, bruxos, comunistas malvados e cientistas malucos, tendo em vista o contexto histórico em que se inseriram.

Adorno e Horkheimer entendem que estes espetáculos da indústria cultural demonstram de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas em que “Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa.” Pois que privam a leitura de certos quadrinhos em prol de um bem maior, tendo como álibi a razão, as pesquisas que ditam o que deve ser feito. (ADORNO E HORKHEIMER , 2006, P. 116)

A despeito de toda proibição, alguns artistas começam a criar produções independentes, com lojas especializadas em quadrinhos do Mercado Direto, surgido em meados da década de 70, pois as editoras queriam evitar rombos em suas finanças e resolveram imprimir tiragens específicas para cada título, que eram pré-determinadas pelos lojistas, de acordo com a procura dos clientes destes. (GUEDES, 2008, p.174). A partir de então, o mercado de consumidores de quadrinhos pôde participar mais, criando comunidades de fãs, prestigiando eventos, reuniões e encontros entre desenhistas e criadores, aproximando o público leitor.

⁵ Edição de 29 de setembro de 2009. Acessado em: 6 abr. 2015, disponível em: <http://www.washingtonpost.com/blogs/comic-riffs/post/5-hot-links-from-amazon-to-tunisia-heres-our-morning-menu/2011/09/29/gIQA7CEN7K_blog.html>.

Surgiram *O quarteto Fantástico*, de Stan Lee e Jack Kirby, *O invisível homem de Ferro* e *Homem-Aranha* ambos de Stan Lee, que trazem personagens com dilemas mais humanos e que enfrentam traficantes, vilões femininos, líderes de seita.

Abandonando o maniqueísmo, os heróis começam a combater terroristas, ninjas, cyborgues, crime organizado, serial killers e psicopatas em geral e já não se diferencia muito bem a figura do herói e do vilão, pois as duas se misturam. Heróis já consagrados, como *Batman*, passam a aparecer reconfigurados e aparecem heróis sem super-poderes como *Conan* e o *Motoqueiro Fantasma*.

Personagens como *Conan, the barbarian* (*Conan, o bárbaro*) de Robert Howard em 1970 e *Wolverine* de Lein Wein em 1974 põem em cheque a figura do herói. Segundo Guedes, “*Conan* diferia de todos os outros personagens de então, pois era amoral, ladrão, vingativo, assassino e dado a orgias e bebedeiras”(2008, p. 12). *Wolverine*, fugindo ao padrão clássico, traz um herói agressivo, gerando grande notoriedade, o que se pode chamar de anti-herói.⁶

A partir daí os quadrinhos vêm se modificando ao longo do tempo e aos poucos o uso de super-heróis fica sem referenciais, tendo em vista as novas questões da modernidade, desta forma os heróis passam a se assentar mais na realidade; há a criação de uma funcionalidade para este herói que não pode mais se contentar em lutar contra um mal indefinido e ultrapassado.

A melhoria na distribuição de revistas em quadrinhos após 1970, o surgimento de livrarias especializadas e a criação de revistas especiais traz quadrinhos mais complexos e muito mais caros ao leitor. A publicação de *Batman: The Dark Knight Returns* (1986) e *Watchman* (1986) alimentaram novamente o mercado dos quadrinhos, os temas amadureceram e ganharam outros fãs, mais adultos e exigentes. Apesar disso, a venda de quadrinhos caiu exigindo a criação de histórias cada vez mais estruturadas e com temáticas muitas vezes inusitadas.

É o caso de Art Spiegelman com *Maus; A survivor's Tale* (1980), ganhador prêmio Pulitzer na categoria Especial, *V for Vendetta* de David Lloyd (1982), *Neil Gaiman* com *The Sandman* (1988) vencedor do *World Fantasy Award* como “*Melhor conto*”, dentre tantos outros artistas que inovaram a perspectiva dos quadrinhos, saindo dos comics e ganhando

⁶ É importante demarcar que apesar de ter se popularizado nos quadrinhos, a figura do anti-herói surge no romance e o termo é emprestado para a arte sequencial.

novas roupagens, com ênfase para *Will Eisner com A Contract with God* (1978), inclusive trazendo novas denominações, como *Graphic Novel* ou *Romance Gráfico*.

Percebe-se uma volta ao passado, das primeiras histórias ilustradas, passando para a prevalência da escrita e ao século XXI, um retorno a esta forma tão antiga de contar histórias, hoje, é claro, de maneira mais elaborada e ágil, num diálogo com as outras artes, levando seus leitores a se expandirem tanto quanto suas produções.

1.3 O pioneirismo de Will Eisner

Antes que passemos adiante, para a questão estrutural dos quadrinhos, há que se abrir um parêntese para um autor que revolucionou a forma de fazer quadrinhos, o americano nascido em 6 de março de 1917 no Broklyn em Nova York, o quadrinhista Will Eisner.

Will Eisner foi pioneiro ao dar aos quadrinhos um tratamento de arte, dando a eles uma autonomia e uma segurança maior para o fazer quadrinhístico de uma maneira geral. Segundo McCloud,

Por volta de 1940, Will Eisner, criador de *The Spirit*, concedeu uma entrevista ao *Baltimore Sun*, na qual sugeriu que os quadrinhos eram uma legítima forma literária e artística. A turma nos bastidores certamente ganhou o dia com aquela. Falar de quadrinhos como “arte” ou “literatura” não dava muito certo nos velhos tempos. (2006, p. 26)

Em sua sugestão vê-se o que os leitores já aceitam há algum tempo as histórias em quadrinhos como um produto artístico e literário. Com *The Spirit*, Eisner trabalha com a arte sequencial de maneira bem elaborada, trazendo para o mundo dos quadrinhos equilíbrio e técnicas precisas de arte. Elevando o fazer quadrinhístico a categoria de arte, ele inaugura um novo cenário na história dos quadrinhos. No dizer de MOYA,

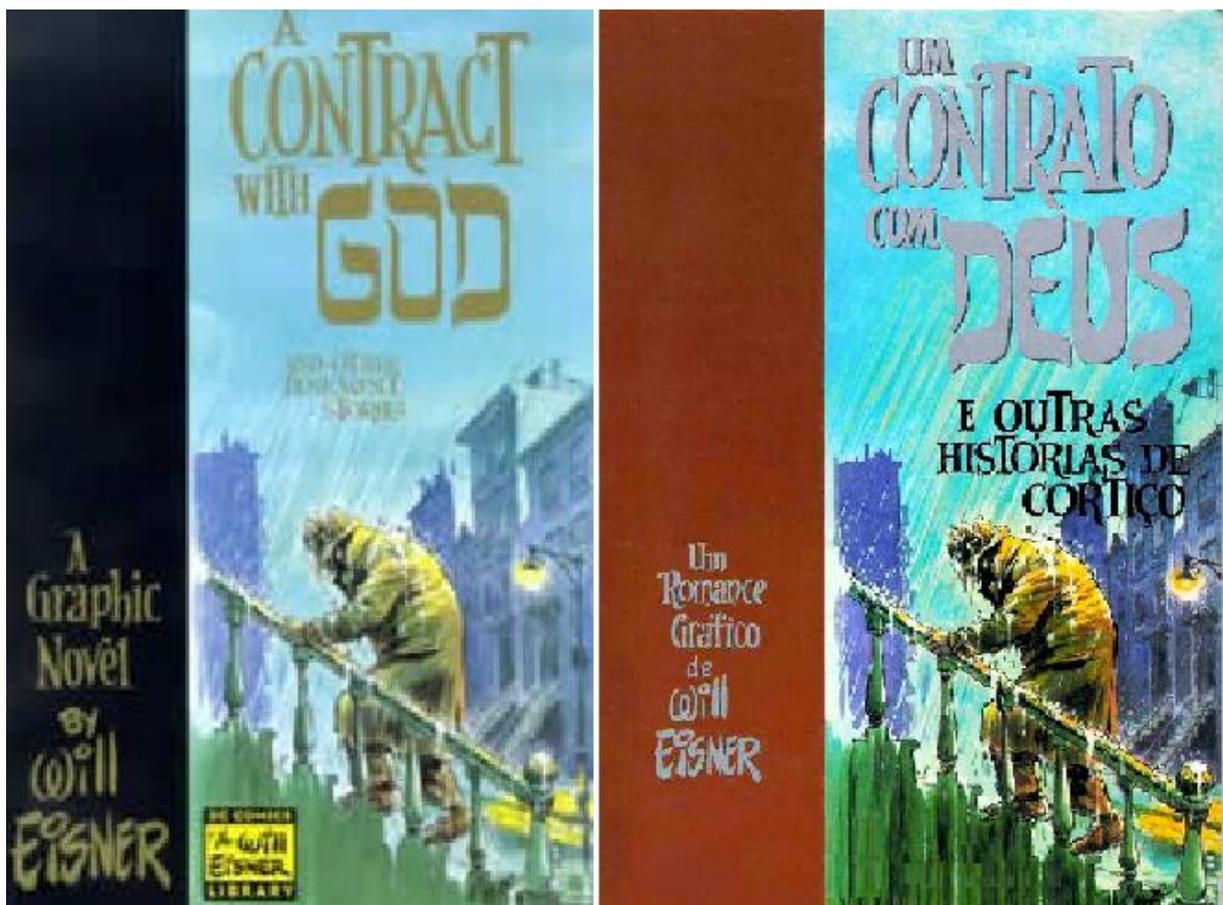
Seus textos eram visivelmente influenciados por Gogol e Tchecov em seu balanço típico de conto literário, amargo, irônico, sutil, humorístico, num traço que receberia os mesmos adjetivos. O equilíbrio perfeito, o paralelismo e simultaneidade de texto e uso da imagem em desenvolvimento idêntico fizeram desta experiência uma das mais bem logradas em arte.” (1977, p. 68)

Sua influência é perceptível até hoje no mundo dos quadrinhos, filho de judeus imigrantes advindos do Império Austro-Húngaro, desde cedo interessou-se pelos *comics*. Em 1936 participou da equipe da revista *WOW What a magazine!*, criando várias histórias. Mais tarde fundou com Iger o Eisner-Iger Studio, fazendo muitas séries como *Hawks of the Seas*.

Em *The Spirit*, traz a história de um detetive mascarado, Denny Colt, que foi dado como morto, mas com uso de superpoderes protege os habitantes da fictícia *Central City*, colaborando com a polícia em investigações criminais. Depois vieram *Um Contrato com Deus* (*A Contract With God*), *Life on Another Planet* (1978), *O Sonhador* (*The Dreamer*, 1986), dentre outras. Muito além de um simples quadrinista, Eisner lecionou Técnicas de Quadrinhos na Escola de Artes Visuais de Nova York, e escreveu obras fundamentais para a criação e análise de histórias em quadrinhos: *Os Quadrinhos e a Arte Sequencial* (*Comics and Sequential Art*) e *Narrativas Gráficas* (*Graphic Storytelling*).

O termo Graphic Novel (narrativa gráfica) tornou-se mundialmente difundido a partir da inserção em uma de suas histórias da inscrição “Um romance gráfico de Will Eisner”, conforme pode ser visualizado na figura abaixo:

Figura 5- : Capa de *A contract with God* e sua versão em português- Will Eisner



In: EISNER, 1978⁷

⁷ Fonte: <http://www.willeisner.com/library/a-contract-with-god.html>, acessado em 29/06/2015

Depois de Eisner, outros autores se inspiraram a escrever quadrinhos, utilizando de recursos antes utilizados por ele. Morreu em 2005 na Flórida, após complicações cardíacas, porém, como nos aconselha Álvaro de Moya em *Shazam!*, é melhor que “Não choremos por Will Eisner, melhor chorar pela humanidade inteira, pois ninguém notou que, naqueles anos, um gênio tinha escrito e desenhado *The Spirit* (1977, p.71).

1.4 Elementos constitutivos dos quadrinhos

Os elementos básicos de um quadrinho são o texto e a imagem. Cagnin (1975, p. 25) traduz estes elementos em duas partes: a primeira, que lida com a imagem como elemento figurativo, e a segunda, que aborda o texto como elemento linguístico integrado no sistema narrativo. É sobre essas duas nuances que devemos nos ater.

1.4.1 A questão da Imagem nos quadrinhos

Eisner (2005, p. 18) define imagem como “a memória de um objeto ou experiência gravada pelo narrador fazendo uso de um meio mecânico (fotografia) ou manual (desenho)”. Desta forma, uma imagem é facilmente reconhecível quando dela já se tem um conhecimento prévio, uma lembrança.

É preciso lembrar ainda que a figura humana, seus gestos, poses e postura corporal revelam sua ambientação social, caracterizando a personagem e dando mais credibilidade a HQ. De todas as partes do corpo, segundo Eisner (1989, p 109), a cabeça é a que mais desperta o envolvimento do leitor e sua atenção. É pelo desenho do rosto que se extrai a maior parte de informações sobre as emoções e é a mais perceptível e familiar ao leitor por ser a parte mais singular de uma pessoa: o rosto contém o olhar, o sorriso, a envergadura das sobrancelhas, o cabelo e os movimentos mais delicados e, talvez, mais representativos.

Cagnin (1975,p. 32) atenta para o fato de que a partir do momento que a imagem pode formar um código e gerar uma mensagem ela passa a ser um signo e desta forma pode ser encontrada com outros nomes, como: ícone, signo analógico e signo icônico ou iconográfico.

Neste sentido, MCCloud (1995) trabalha com o conceito de ícone como “qualquer imagem que represente uma pessoa, local, coisa ou ideia.” (p. 27). Ele lembra que as palavras são ícones abstratos e não se parecem com uma pessoa, porém, nas figuras, esta abstração tende a variar, podendo ser muito próximas da realidade, com traços e cores que chegam próximos da fotografia ou com um grau de abstração maior, em que há apenas vestígios de correlação humana, sendo que quanto mais abstrato for o rosto apresentado pelo quadrinho maior é a possibilidade do leitor enxergar-se na personagem.

A ligação entre texto e imagem precisa garantir as conexões que tornam a história perceptível, bem como o trabalho de escolha de determinadas imagens ou palavras torna-se crucial para o bom andamento da narrativa. Para Cagnin (1975, p. 30), entre imagem e texto há uma “função de complementaridade”, em que,

O elemento linguístico tem um amplo poder de representação no vasto campo dos conceitos universais, mas o elemento icônico só traz diante de nós o simulacro dos objetos físicos e, no máximo, sugestões de movimento e de sucessão. A imagem, no entanto está revestida da imensa riqueza da representação do real com características individuais.

Desta forma, apesar da importância das palavras nos quadrinhos, é através das imagens que o enredo se faz de maneira singular, pois enquanto a palavra sugere e permite abstrações variadas, o desenho mostra e assim, direciona a leitura.

Quanto à disposição das imagens na história, Eisner (1989, p. 127) observa que há uma diferença entre o uso da imagem como “visual” e como “ilustração”: “Defino “visual” como uma série ou sequência de imagens que substitui uma passagem que seria descrita apenas por palavras. A “ilustração” reforça (ou decora) uma passagem descritiva. Simplesmente repete o texto escrito.” O quadrinho trabalha com as duas possibilidades, a visual e a de ilustração. Em ambas, o trabalho com a imagem precisa ser criterioso, de modo que ela não seja algo dispensável, mas um recurso suplementar da narrativa.

1.4.2 A composição dos quadrinhos

Para que se possa compreender o funcionamento da linguagem visual nos quadrinhos, é preciso entender o funcionamento dos elementos de composição dos quadros e o processo de confecção do quadrinho.

Na construção quadrinhística, o artista começa escolhendo os elementos que usará na narração, a perspectiva visual destes elementos e a escolha da porção destes elementos que fará parte da história. Por exemplo, ao enquadrar uma figura isolada, pode-se optar por mostrar a figura inteira, que requer menos imaginação do leitor, um figura média, que, espera-se será completada pelo leitor, ou em *close-up*, limitada ao rosto dos personagens, em que o leitor terá de deduzir a postura e detalhes suprimidos valendo-se do que já conhece da história e dos quadrinhos. (Eisner, 1989, p. 42).

Iniciando pela página de apresentação, Eisner (1989, p. 62) diz que

A primeira página de uma história funciona como uma introdução. O que e quanto entra nela depende do número de páginas que vêm a seguir. Ela é um trampolim

para a narrativa, e, para a maior parte das histórias estabelece um quadro de referência. Se bem utilizada, ela prende a atenção do leitor e prepara a sua atitude para com os eventos que se seguem. Ela estabelece um “clima”.

Ou seja, uma simples apresentação pode levar o leitor a realizar inferências que lhe serão muito úteis, pois antecipam a tendência a ser seguida pela narrativa, guiando, de certo modo, a leitura que se seguirá.

A página dá ao artista/escritor a possibilidade de mudança temporal, de espaço, ela estabelece uma pausa, em que o leitor ao virar a página, se vê despido de controle da narrativa. Há uma hierarquia nisso, pois a página, por ser maior, demanda a primeira atenção do leitor, ao passo que o requadro é mais específico e sua leitura é conjunta ao que acontece na página como um todo. Portanto, o leitor de quadrinhos precisa estar atento e ler a página, os subquadros e a junção das duas coisas.

A perspectiva norteia o leitor e o leva para onde o autor deseja, ao mesmo tempo em que trabalha com a questão da emoção, de acordo com as reações ao que vê, o leitor faz uma leitura diferente do quadrinho. Segundo Eisner, “O formato do quadrinho em combinação com a perspectiva provoca essas reações porque somos receptivos ao ambiente” (1989, p.89). Por exemplo, se o quadrinho é largo ou pequeno, provoca reações no leitor.

Figura 6: A questão da perspectiva, trazendo ideia de distanciamento.



In: EISNER 1989, p. 90

A perspectiva ainda corrobora para trazer uma noção de realidade para a história, como é possível visualizar na figura acima em que a personagem parece estar realmente subindo com esforço uma ladeira e seu tamanho se aproxima das coisas ao seu redor, sendo que o foco é na personagem que pode ser vista mais detalhadamente.

Porém é preciso cautela, pois, uma vez que o trabalho de arte visual chega primeiro aos olhos do leitor que a história em si, o quadrinho já nasce subjugado à imagem e isso pode deixar a história um pouco deslocada do trabalho artístico.

Adentrando um pouco mais, temos o requadro, que possui papel importante na sequência, além de ser a moldura na qual se dispõem os elementos e ações, eles podem servir como complemento da linguagem da arte sequencial. Um requadro retangular com traçado reto, o mais comum, na maioria das vezes, traz ações no tempo presente, sendo que a mudança de tempo pode vir representada por um traçado diferente do requadro. A escolha do tipo dependerá dos rumos que se quer dar ao enredo. Quando são sinuosos ou ondulados, geralmente representam ações no passado. Há também a possibilidade de ausência do requadro, que sugere espaço ilimitado. Eisner frisa que apesar de não haver uma convenção universal para a expressão de tempo através do requadro, o tipo do traçado cria um hieróglifo, ou seja, um “sinal sagrado”. (Eisner 1989, p. 44)

O formato do requadro pode colaborar com o desenrolar da história, uma vez que aumenta o envolvimento do leitor com o que lê. Por exemplo, um requadro convencional, retangular, cria um distanciamento entre leitor e narrativa. Já um requadro com traçado denteado ou mais alongado faz do leitor um personagem, que consegue não só visualizar o que se passa, mas participar do que lê, envolvendo-se mais na trama. Já para dar ênfase a um objeto, ampliando-o ou trazendo mais a frente da cena narrativa, pode-se usar um quadrinho circular por exemplo.

Além de seu formato, o contorno do requadro pode trazer informações sobre espaço e tempo e pode aparecer de maneiras variadas, mais tremido, com traçado mais forte ou reto, porém, segundo Ramos (2009, p. 98), essas possibilidades “se limitam ao nível do estilo, não trazendo mudanças significativas de sentido”. O autor convencionou a usar determinado tipo de traçado, sem alterar o sentido geral de sua obra, sendo que podem haver casos em que os quadrinhos surgem sem contorno; em alguns desses casos outro signo icônico pode desempenhar este papel em outros, apenas há os desenhos e as falas dos personagens.

Conforme o contorno do quadrinho também é possível estabelecer marcações de tempo; utilizando um contorno tracejado, por exemplo, leva-se o leitor ao passado; já usando um contorno ondulado, pode-se indicar uma lembrança ou o sonho de um personagem. Um requadro mais longo dá a ideia de maior duração de tempo.

Olhando para dentro do requadro, a apresentação dos desenhos é fundamental para a construção do personagem. O desenhista então precisa realizar o enquadramento, que servirá de norte ao leitor para que possa nitidamente enxergar o que acontece. De acordo com Cagnin

(1975, p. 89-93), são os *planos pictóricos* que trazem informações mais abrangentes ao leitor, indo além dos desenhos e palavras. O *primeiro plano* traz a imagem da cabeça aos ombros, o *plano médio ou aproximado* representa o personagem até a cintura ou meio do peito, já o *plano americano* limita a imagem até os joelhos, enquanto que o *plano de conjunto* trabalha com imagem de corpo inteiro, o *plano geral* possibilita a observação não só dos personagens, mas também do ambiente, o *plano em perspectiva* mistura vários planos ao passo que o *plano em grande detalhe* focaliza parte de um rosto ou um detalhe de algum objeto. E, para finalizar, temos os planos *plongé* que enfatiza o personagem de cima e o *contra-plongé* que enfatiza o de baixo.

A escolha por um plano em detrimento de outro traz claramente a opção de cada autor por trabalhar da maneira que melhor convenha a história. Por exemplo, utilizando o *plano geral* ele opta por dar um número limitado de informação acerca da personalidade do personagem, ao passo que utilizando o *plano em grande detalhe* ele traz especificidades que permitem uma maior proximidade do leitor com o que lê e vê.

De plano a plano, há um fenômeno, que nos possibilita completar espaços vazios deixados pelos quadrinhos. McCloud (1995, p.63), chama isso de conclusão, que consiste em “observar as partes, mas perceber o todo” Por exemplo, quando se vê apenas o rosto do personagens no requadro, nossa mente completa a imagem, com o corpo por inteiro. É um recurso utilizado por diversas artes, a fotografia, o cinema, porém as histórias em quadrinhos são as que mais o utilizam.

É a conclusão que nos permite estabelecer a conexão entre momentos desenhados em separado para formar um todo com movimento, com sequência:

Figura 7: A Conclusão



In: MCCLOUD, 1995, p. 67

Ele chega a afirmar que “quadrinho é conclusão” (idem, p. 67), pois este recurso é uma espécie de gramática dos quadrinhos. Ela acontece na transição quadro a quadro, esta por sua vez pode vir, como descreveu McCloud (1995, p.70-72), em várias categorias distintas: primeiramente tem-se a *momento-a-momento*, que demanda menos conclusão, em que as

mudanças são muito tênues. Em seguida, *ação-para-ação*, que apresenta um único tema em progresso, a terceira categoria é *tema-para-tema*, que se fixa dentro de uma cena ou ideia e exige do leitor um enorme grau de envolvimento para compreender as transições; a quarta é *cena-a-cena*, que trabalha com um distanciamento entre tempo e espaço exigindo um raciocínio dedutivo do leitor; ainda tem-se um quinto tipo que é *aspecto-para-aspecto*, que brinca com uma variação de aspectos de um lugar, ideia ou atmosfera e por fim, a *non-sequitur*, que não traz sequência lógica entre os quadros, porém, de alguma forma os faz entendíveis aos olhos do leitor.

As transições mais comuns são as elencadas de dois a quatro, isto porque, segundo McCloud (1995, p.76) elas trazem as coisas acontecendo de um modo eficiente. Ele cita que as obras de Spiegelman trazem uma classe completa de transições.

São estas transições que dão uma ideia de continuidade, que “funda-se sobre o ato descontínuo gráfico-espacial. Os quadrinhos que compõem a história são responsáveis pela continuidade” Gomes (2012, p.21). É na leitura quadro a quadro que se obtém o sentido da história, que no cinema, por exemplo, é obtido através da sucessão de quadros, que dá a ideia de movimento.

Assim como a conclusão é importante, pois permite que o leitor faça inferências e deduções do que vê e lê, entendendo assim que precisa completar as lacunas entre um requadro e outro, a questão do tempo é fundamental para os quadrinhos.

A sequência de leitura, da esquerda para a direita e o uso da sarjeta, que são os espaços entre os requadros, permitem ao leitor perceber uma passagem de tempo ou a sequência das ações no tempo. Nisso a diferença entre os quadros é importante, pois ele também participa da história. A forma do quadro pode dar uma noção de tempo melhor. Por exemplo se inserido um quadro maior que os demais, a impressão é de que a ação que nele se desenrola é tem duração maior em relação aos demais. Um quadro que não tenha contorno ou quando o quadro é mudo, por exemplo, expõe o leitor a uma dedução atemporal da história, uma vez que ele permanece mais tempo na mente do leitor, que o carrega para os quadros seguintes. Isso acontece porque segundo McCloud (1995, p.107) “tempo e espaço estão intimamente ligados” e isso se reflete também com relação ao movimento que é possível pelo recurso da conclusão.

Resumindo, o tempo nos quadrinhos traz à tona a questão da representação sonora e do movimento. Sendo que o som basicamente se apresenta nos balões de palavras e onomatopeias e o movimento, nos momentos quadro-a-quadro ou dentro de cada quadro especificamente.

O quadrinhos pode apenas indicar um movimento, desenhando os personagens dançando por exemplo ou pode valer-se da utilização de *linhas cinéticas* (Acevedo *apud* Ramos, p. 116) que fazem o trabalho de traduzir um movimento em linhas, determinado assim a trajetória percorrida por um personagem ou objeto. Há ainda como utilizar o corpo para sugerir movimento, Ramos (2009, p.119) aponta que isso é possível desenhando-se repetidas vezes o corpo de um mesmo personagem, numa espécie de câmera lenta ou realizando um contorno do corpo ou de uma parte dele mais de uma vez, essa repetição causa uma impressão de que o personagem realiza algum movimento.

Cirne (1970) lembra que “ A estesia dos *comics* não se limita ao quadro bem desenhado, cujo plano seja capaz de revelar um perfeito enquadramento. É necessário que haja uma dinâmica estrutural entre todos os quadros, criando movimento e ação formais” (p. 43) . Afinal, além do uso dos recursos supracitados, a questão da mudança de quadros é crucial para desvelar o movimento que se quer sugerir.

Os quadrinhos ainda têm de lidar com a questão da emoção, que precisa ser transposta de maneira a permitir sua percepção pelo leitor. Segundo McCloud (1995, p.125), as emoções podem ser representadas da mesma maneira que o movimento, ou seja, entre ou dentro do quadrinho e que esta representação se dá pelo uso de traços e linhas, que podem vir finas, retas, grossas, curvilíneas, tortas, fracas:

Figura 8: Representação da emoção nos quadrinhos



In: MCCLLOUD, 1995, p.125

Um simples traço pode indicar várias coisas, porém no mundo real esses traços às vezes não existem de fato. Elas são incorporadas ao universo quadrinhístico e acabam por se tornarem familiares, como uma expressão de paixão, raiva ou dor, são facilmente reconhecíveis pelo leitor que já se acostumou a elas.

É preciso lembrar que linhas e traços podem também indicar movimentos. CAMPOS (1989, p.15) lembra que a representação do movimento se realiza através de recursos, como por exemplo linhas retas para sugerir velocidade ou imagens duplicadas para exprimir tremor.

Figura 9: “The Octopus is Back” O polvo está de volta⁸



In: EISNER 2005, p. 61

Nesta imagem, o autor traz o leitor mais para perto da narrativa, sentindo o movimento do metrô. Esse recurso estimula as percepções permitindo um mergulho no quadrinho.

⁸ Will Eisner aproxima o leitor da história, permitindo uma simulação dos movimentos do metrô.

Convida o leitor a entrar no metrô e sentir seu balanço. Segundo Eisner (1989, p.59), a função de transmitir uma emoção pode se dar pelo contorno do requadro ou sua ausência e dá ao leitor uma noção do que o personagem sente, o que cria segundo ele um “envolvimento emocional na narrativa”.

Contudo, a possibilidade de mudança dos traçados do requadro se limita ao que a narrativa exige e ao tamanho da página. Este traçado vem ao encontro do desenrolar da ação escolhida pelo artista/escritor.

1.4.3 A narrativa e os personagens da história

Apesar da leitura das imagens ser mais imediata e da impressão de que nos quadrinhos as palavras são secundárias, as duas instâncias se complementam e andam juntas, de forma que a imagem por si só não dá conta de dizer tudo. Afinal, não adianta ter apenas desenhos e palavras, é preciso que haja ação.

Para Eisner (1989), as histórias em quadrinhos trabalham com uma tecnologia singular e para escrever quadrinhos é necessária uma habilidade especial, mais próxima do texto teatral e bem pouco comum às outras formas de manifestação escrita:

Uma vez desenhada, a imagem torna-se um enunciado preciso que permite pouca ou nenhuma interpretação adicional. Quando a palavra e imagem se misturam, formam uma amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogos e tetos de ligação. (EISNER, 1989, p.122)

As palavras precisam contar a história, valendo-se do recurso estético da imagem, que fala por si só. Cagnin (1975, p.119) lembra que “toda imagem é polissêmica”, assim como a palavra o é, desta forma, gera questionamentos quanto ao seu significado, por assumir diversas possibilidades de entendimento. É somente na amarração com o texto que ela traz a dinamicidade da história em quadrinhos e realização do que se propõe. Por mais que nem sempre o quadrinho possua palavra e imagem, ele sugere e se utiliza de recursos que extrapolam os sentidos e acabam se fazendo entender. Em outras palavras, quando usa apenas palavras, o autor direciona a imaginação do leitor ao passo que nos quadrinhos “ imagina-se pelo leitor” (Eisner 1989, p. 122)

Os personagens, no dizer de Ramos (2009, p. 107), funcionam como “bússolas na trama”, afinal, são eles que nortearão o leitor, conduzindo-o para o curso da história. Ele lembra ainda que a encenação das ações dos personagens é realizada em parte pelo rosto e pelo movimento dos seres desenhos. (idem, p.107)

Neste sentido, para que se possa fazer história em quadrinhos, é preciso lidar com a questão da representação da figura humana com seus gestos e movimentos. Para Eisner (1989, p.100), “a forma humana e a linguagem dos seus movimentos corporais tornam-se os ingredientes essenciais dos quadrinhos”, isso porque ao ser vista uma imagem pode gerar um processo de rememoração no leitor que associa o que vê ao que já conhece e a partir daí, responde aos estímulos provocados pela imagem.

De acordo com Ramos (2012, p. 107), nas histórias em quadrinhos “parte dos elementos da ação é transmitida pelo rosto e pelo movimento dos seres desenhados.” É através do rosto que a maior parte das emoções podem ser representadas; um simples movimento na sobrancelha ou dos lábios, por exemplo, pode indicar de alegria a tristeza.

Eisner (1989, p.103) afirma que nos quadrinhos “a postura do corpo e o gesto têm primazia sobre o texto”, uma vez que o sentido que se pretende passar pode ser alterado pelo modo como são dispostas as imagens. Faz-se necessário atentar-se para a importância da linguagem corporal-gestual dos personagens, pois diz muito sobre a personalidade destes últimos.

De todas as imagens presentes numa história em quadrinhos, existe uma que sobressai, que é a figura humana. É ela que permite uma maior aproximação e identificação do leitor, através de suas memórias de imagem e de suas experiências.

Segundo Campos (1989, p.15), “No quadrinho, as expressões faciais e o modo de se comportar (modo de vestir, de andar, de falar, etc) definem o caráter da personagem”, é através dos gestos que o leitor cria seu universo de características que não são, na maioria das vezes expressas no texto; é preciso capturar especificidades da imagem para que se possa enxergar vida no personagem.

Embora o rosto transmita muito sobre o estado emocional dos personagens, Ramos (2012, p. 109) elucida que a utilização de sinais gráficos pode auxiliar neste processo. Eles podem dar realce às expressões com mais precisão. Gotas, por exemplo, podem indicar que o personagem está suando, ou chorando, da mesma forma que pequenos traços em formato de raio saindo da cabeça dão ao leitor a impressão de que o personagem está com raiva. O autor de quadrinhos pode utilizar também certos desenhos próximos ao personagem como raios, corações, notas musicais, letras, entre outras coisas, para descrever pensamentos ou ações representadas num dado momento.

Porém, ainda que inúmeros recursos estejam disponíveis para fazer a imagem dizer algo, a junção com a palavra faz-se imprescindível, em que uma complementa a outra tecendo diálogos que fazem o leitor deslizar pelas páginas de uma história em quadrinhos. Cagnin

(1975, p. 120) afirma: “Os diálogos não são mera representação mimética do ato da fala, mas fazem caminhar a ação, emprestando á imagem os significados que ela não pode ter”, ou seja, enquanto a imagem descreve, a palavra guia a narrativa de forma ágil e eficaz.

A disposição do texto é feita basicamente dentro do balão, que é a marca registrada das histórias em quadrinhos. O balão pode ser definido “uma forma de representação da fala ou do pensamento, geralmente indicado por um *signo de contorno* (linha que envolve o balão), que procura recriar um solilóquio, um monólogo ou uma situação conversacional.” (Ramos, 2012, p. 33). Esta definição é bem abrangente e engloba as variadas situações de uso do balão. Nas histórias em quadrinhos é perceptível o uso de balões contendo o pensamento do personagem, bem como momentos em que ele fala consigo mesmo, além da interação com os demais personagens.

Segundo Fresnault-Deruelle citado por Ramos, (2012, p. 34), são os balões que tornam as histórias em quadrinhos tão originais e fazem delas um gênero específico. É no balão que a linguagem acontece para o quadrinho.

O balão, muito além de trazer as falas dos personagens, pode trazer humor para o quadrinho e participar da história não sendo apenas mera ilustração. Os balões podem vir em diversas formas, de acordo com o rumo que o autor pretende dar a história. Por exemplo, um balão com linhas pontilhadas pode indicar que os personagens estão cochichando, ao passo que um balão com linhas trêmulas pode revelar medo e um balão duplo denota dois momentos de fala.

Dos balões se segue uma continuação que o liga ao personagem, chamada de rabicho (Acevedo, 1990), ou de apêndice (Cagnin, 1975) , sendo que um balão sem rabicho traz a fala de alguém que não está presente na cena ou uma fala que continua, saindo diretamente de outro balão.

Fresneault-Dereuelle citado por Ramos (2009, p. 46), considera que os apêndices realizam “ a intermediação entre as partes verbal e visual” dos quadrinhos. Eles podem ter formatos variados, parecer como uma seta, vários coraçõezinhos, dependendo da situação representada no quadro.

Outro recurso textual muito importante dos quadrinhos é a legenda, que segundo Cagnin (1975, p.135) pode aparecer de muitas formas, mas que frequentemente vem em uma pequena faixa na parte superior do quadrinho, onde se inicia a leitura e onde se pode estabelecer uma ligação com o quadrinho anterior e seu subsequente. Para Ramos (2009, p.50) , não é só o narrador onisciente que faz uso da legenda, mas o narrador-personagem também, em alguns casos até o rosto do personagem aparece e é possível saber quem está

narrando aquela parte. Ainda temos a nota de rodapé, que vem na parte inferior, fora dos quadros para fornecer alguma informação pertinente, geralmente inserida pelo editor.

Apesar do uso dos balões, com todas as suas possibilidades, e da existência da legenda, o quadrinho possui limitações e uma delas é a questão do trabalho com o som que pode ser resolvido através do tamanho diferenciado das letras e do uso de tipos de balões que expressam a intensidade da voz, além, é claro, do uso das onomatopeias que incluem palavras, desenhos, sinais e letras para tentar reproduzir sons específicos. Cirne (1970, p. 23) explica que “ O ruído, nos quadrinhos, mais do que sonoro, é visual”, ou seja, a onomatopeia seria o som do quadrinho.

Outro recurso que pode auxiliar no processo de representação da oralidade é a escolha do tipo de letra. Segundo Ramos (2012, p. 56-57), a letra mais usada é a de forma, de cor preta e sem negrito, o que presume neutralidade da fala. O uso de outros tipos de letra sugere alterações ao nível expressivo. O negrito carrega a intencionalidade de uma fala mais expressiva, em tom mais elevado, ou apenas enfatiza uma palavra específica. Já quando usadas em tamanho menor, elas indicam tonalidade mais baixa de voz.

Outro detalhe que chama a atenção do leitor é a disposição dos títulos das histórias em quadrinhos. Cagnin (1975, p. 136-137) revela que as formas de apresentação dos títulos podem variar entre uma *forma fixa* e *formas variadas*, sendo que aquelas são mais rígidas e denotam uma marcação que se repete em capítulos ou no início de cada nova história e estas últimas, mais informativas, contendo legendas para localizar o leitor na história.

O texto possui papel importante no quadrinho e sua colocação precisa ser exígua, porém pode ocorrer de diversas formas. Esta relação de combinação entre texto e imagem nos quadrinhos foi analisada por McCloud em *Desvendando os quadrinhos* e pode aparecer, segundo o autor, de sete maneiras distintas:

1. Combinação específica de palavras: as figuras ilustram, mas não acrescentam quase nada ao sentido do texto, permitindo uma grande liberdade ao desenho.
2. Combinação específica de imagem: As palavras só acrescentam uma “trilha sonora” a uma sequência visualmente falada, ou alguma fala irrelevante.
3. Combinação duo-específica: palavras e imagens transmitem a mesma mensagem.
4. Combinação interseccional: palavras e imagens ampliam ou elaboram seus sentidos uma sobre a outra.
5. Combinação Paralela: palavras e imagens seguem cursos diferentes.
6. Combinação por montagem: palavra como parte integrante da figura.
7. Combinação por interdependência: palavras e imagens se unem para transmitir uma ideia que nenhuma das duas poderia exprimir sozinhas. (2005, p 152)

É necessário esclarecer que essa classificação de McCloud é feita a partir das relações possíveis entre texto e desenho em cada painel, denotando diferentes estratégias de construção

na interação entre palavra e imagem a cada momento da interação, que podem ser trabalhadas, intensificadas, atenuadas, relativizadas ou até desfeitas, dependendo do contexto em que estiverem inseridas. É preciso lembrar ainda que, existem histórias em quadrinhos sem texto, e estas se sustentam completamente na ideia de sequencialidade dos painéis, sendo esta uma das razões pelas quais McCloud dirige sua definição de HQ para a sequência.

Há ainda a questão dos elementos externos de produção. Em *Narrativas Gráficas*, Eisner acredita que “o processo ideal de escrita ocorre quando escritor e artista são a mesma pessoa” (2005, p. 115), isso porque a proximidade entre a ideia do autor e sua transposição para os desenhos é maior. Assim, quando são pessoas diferentes, o escritor delibera o conceito, defende o seu desejo e indica os personagens, a não ser pelo diálogo dos balões, todo o resto é endereçado ao tradutor gráfico que ficará responsável por dar vida a ideia do escritor.

1.4 Um contrato de leitura

Uma questão importante quando se fala de quadrinhos é a do contrato entre escritor e leitor. Will Eisner explica que nossa visão e apreensão da narrativa dependem do tipo de quadrinho que foi usado e de como as imagens aparecem e se relacionam: “A representação dos elementos dentro do quadrinho, a disposição das imagens dentro deles e a sua relação e associação com as outras imagens da sequência são a “gramática” básica a partir da qual se constrói a narrativa.” (1989, p. 39). No quadrinho, o artista precisa capturar a atenção do leitor e encaminhá-lo numa sequência pré-estabelecida. O leitor, por sua vez, tende a desviar o olhar, pular alguns quadrinhos e criar uma sequência própria para a narrativa. A divisão em páginas gera certo controle, porém não rígido. Eisner, no livro *Quadrinhos e arte sequencial* (1989), compara os quadrinhos com o cinema: neste há um absoluto controle das cenas, pois só se exhibe um quadro por vez. Na arte sequencial, o artista precisa contar com a cooperação do leitor. Uma cooperação que é “exclusiva das histórias em quadrinhos” (1989, p.40). E é aí que reside uma espécie de contrato entre artista e público.

Em *Narrativas gráficas*, Will Eisner incita que,

Na primeira etapa de se contar uma história, seja ela oral, escrita ou gráfica, há um entendimento entre o narrador e o ouvinte, ou leitor. O narrador espera que o público vá compreender, enquanto o público espera que o narrador vá transmitir algo que seja compreensível. Neste acordo, o fardo encontra-se sobre o ombro do narrador. Esta é a regra básica da comunicação. (2005, p. 53)

É evidente o jogo de dependência na relação autor-leitor, pois aquele que escreve precisa estabelecer uma espécie de acordo como aquele que o lê, algo que seja uma via de mão dupla, mas que ainda assim direciona maior responsabilidade para quem narra a história, pois a avaliação de entendimento só será feita após a publicação e não antes disso e o autor precisa contar com o conhecimento prévio do leitor para poder significar os elementos sonoros, o movimento, espaço, tempo e emoções.

Segundo Iser (1979, p. 89), “devem existir no texto complexos de controle, pois a comunicação entre texto e leitor só tem êxito quanto ela se submete a certas condições”. Estes mecanismos ocorrem também nos quadrinhos, pois que o autor precisa além de nortear seu leitor, encontrar uma forma de fazê-lo seguir uma trajetória, que apesar de não rígida, precisa ser pré-estabelecida.

Iser defende que “Estes meios de controle, no entanto, não podem ser tão precisos quanto numa situação de face a face, nem tão determinados como um código social que regula a interação diática” (ISER, 1979, p. 89). Neste sentido, nos quadrinhos, assim como em qualquer obra há o limite que separa escritor e leitor, todavia, quando se utiliza imagem e texto esta limite pode ser perigoso, a simbiose texto-imagem deve ser realizada com destreza e os mecanismos de controle do quadrinho devem ser o mais preciso possível para que para leitor abstraia o sentido do que lê.

1.5 Na Era dos Romances gráficos

Histórias em quadrinhos por muito tempo ficaram relegadas ao subsolo da academia, mas com as inovações que vêm com o século XX surgem os romances gráficos (graphic novels) que trazem a 9ª arte sobre nova roupagem, mais voltada ao público adulto, com enredos mais extensos e apresentação mais próxima de um livro que de uma história em quadrinhos.

O universo dos romances gráficos é complexo e aponta para o novo, para o híbrido. Misturando diversas formas de linguagem, ela propicia ao leitor uma experiência rica e que permite inúmeras possibilidades de leitura. Barbieri apud Ramos (2012) sustenta a ideia de que “várias formas de linguagem não estão separadas, mas, sim, interconectadas”. Ela enxerga a linguagem como “um grande ecossistema” e que dentro dele estão vários ambientes com suas características próprias, o que as torna autônomos, porém isso não as exime de compartilharem pontos em comum.

Observa-se que é um campo vasto para pesquisa e que precisa ser levado em consideração e aproveitado nos estudos acadêmicos, no que tange principalmente à área das artes e literatura. Segundo afirma Will Eisner,

Por motivos que têm muito a ver com o uso e a temática, a Arte sequencial tem sido geralmente ignorada como forma digna de discussão acadêmica. Embora cada um dos seus elementos mais importantes, tais como design, o desenho, o cartum e a criação escrita, tenham recebido um espaço bem pequeno (se é que tem recebido algum) no currículo literário artístico.(EISNER, 1989, p.5)

Ramos defende a ideia de que “o cinema, o teatro, a literatura, os quadrinhos e tantas outras formas de linguagem comporiam ambientes próprios e autônomos. Mas todos compartilhariam elementos de outras linguagens, cada um à sua maneira. (RAMOS, 2012, p 18).

É nesse compartilhamento que a história da humanidade ganha sentido. Na escrita de diferentes formas de leitura de mundo, está inscrita a memória, a dor, o silêncio e nenhuma destas formas deve ser descartada ou tomada como superior, uma complementa a outra em busca de um todo. Dentro deste contexto, faz-se necessária a apresentação de algumas obras que demarcaram uma reviravolta no universo dos quadrinhos e que passaram a atrair críticos, que antes se voltavam apenas para as obras denominadas literárias, de acordo com a tradição, e que agora se debruçam sobre esta nova realidade, de obras que ganham prêmios antes dedicados exclusivamente à literatura de cânone e que passam a ter credibilidade enquanto literatura séria, como uma espécie de manifestação artístico- literária contemporânea.

Dentre estas obras destaca-se a obra de Keiji Nazazawa, *Gen- Pés descalços: Uma História de Hiroshima*, 1976, cujo prefácio é de Art Spiegelman. Considerado por alguns críticos como um romance gráfico autobiográfico, *Gen* um quadrinho com poucas palavras para um gibi, exigindo do leitor uma interpretação baseada em maior parte pela imagem que lhe é dada. Segundo Spiegelman, no prefácio, “a maior virtude dos quadrinhos de Nakazawa é a sua sinceridade direta, quase rude. Sua convicção e honestidade nos permitem acreditar no inacreditável e nas coisas impossíveis que, de fato, aconteceram em Hiroshima.” (NAKAZAWA, p. XI, vol I, 2002). Spiegelman chama essa capacidade de “A inexorável arte do testemunho”. Já nos primeiros quadrinhos, temos uma lição sobre o trigo em analogia à raça humana que irá conduzir as histórias: “O trigo mais pisoteado, cresce mais forte.” (NAKAZAWA, p. 1, vol I, 2002). *Gen* tem um pouco da experiência de seu autor, que foi sobrevivente da bomba lançada em Hiroshima.

Em 1988 temos *Sandman*, criada por Neil Gaiman. *Sandman* adentra o mundo mágico de Sonho, também conhecido como Morpheus; ele possui seis irmãos e irmãs que vivem por aqui desde o início dos tempos; são eles: Morte, desejo, destino, destruição, desespero e Delírio. Em suas histórias Neil contempla algumas figuras históricas, como Marco Polo e Shakespeare. A HQ foi premiada com o *World Fantasy Awards*, prêmio literário considerado um dos mais importantes mundialmente. Nela, o diálogo com a mitologia é inegável, a começar pelo protagonista Morfeu, passando pela narração de acontecimentos do século XX, como a I Guerra Mundial, Movimento Hippie e o assassinato do candidato a presidente Robert F. Kennedy. *Sandman* ainda conversa com autores como Dante Alighieri e Geoffrey Chaucer. Uma obra que exige leitura atenciosa e que joga com a literatura, atualizando-a e ao mesmo tempo se consagrando como diferente dela.

Na sequência, podemos elencar Alan Moore e David Lloyd com seu *V de Vingança*, 1982, uma história sobre liberdades individuais que são suprimidas pelo totalitarismo, numa futura Inglaterra. Inspirada na história de Guy Fawkes, que foi condenado a morte após tentar explodir as Casas do Parlamento e tomar o poder na Inglaterra, o romance gráfico aborda temas como opressão, terrorismo, fascismo e heroísmo, numa história em que um herói libertário resolve dar fim às impunidades que presencia. “V”, criado pelo desenhista David Lloyd, é um homem que escapou dos campos de concentração onde fora submetido a experimentos médicos e utiliza-se da máscara de Guy Fawkes para dar vida ao seu herói. O livro virou filme em 2006 dirigido por Joel Silver e pelos irmãos Wachowski.

Também de Alan Moore, com a colaboração de David Gibbons, temos *Watchman*, 1986, que traz como pano de fundo a iminência de uma guerra nuclear e o conflito soviético no Afeganistão, ambos acontecimentos contemporâneos à publicação do romance gráfico. *Watchman* trouxe os heróis sob uma interpretação política, relacionado-os com a sociedade, suas motivações reais, questões sexuais são trazidas à tona e nada parece passar despercebido por Moore e Gibbons, que numa mescla de humor e ironia lapidam um texto inteligente e ágil, que foge dos padrões estabelecidos das histórias em quadrinhos mais publicadas até então. A obra traz uma espécie de investigação dos “super-heróis”, indo em suas origens, desconstruindo a figura do herói e levantando temas polêmicos, como por exemplo, se eles são realmente necessários, se nossa vida não seria melhor sem os heróis e se uma história sem vilão possui validade.

Iniciando o século XXI, no ano de 2001, Marjane Satrapi lança *Persépolis*, publicado na França por uma editora independente em quatro volumes. Aos poucos a obra tornou-se um fenômeno de público e passou a ser alvo recente da crítica especializada. No mesmo ano de

lançamento, o volume foi agraciado com o prêmio do salão de Angoulême e em 2004 foi considerada como a melhor história em quadrinhos na Feira do Livro de Frankfurt. O livro foi adaptado para o cinema em 2007, vencendo o festival de Cannes e obtendo indicação ao Oscar de melhor animação em 2008. Persépolis popularizou-se e teve seus direitos de publicação vendidos para diversos países, como Noruega, Hong Kong e Portugal. O Romance Gráfico apresenta um caráter autobiográfico, tendo em vista que Marjane Satrapi nos conta algo de suas vivências e a personagem confunde-se com a autora, mesclando ficção e realidade numa obra inovadora e destemida. Os dois primeiros volumes apresentam Marjane na infância, durante a revolução Islâmica e a Guerra entre Irã e Iraque; o terceiro volume conta a fase de sua vida em que ela é enviada para a Áustria por seus pais e o último narra seu retorno ao Irã e a situação de seu país naquela época. Marjane foge ao estereótipo islâmico e se eleva como a autora do primeiro álbum em quadrinhos do Irã. (REZENDE, 2009, p.23)

No Brasil, destaca-se a obra *Cachalote*, de Daniel Galera e Rafael Coutinho, 2010, que traz seis histórias que não objetivam a um final feliz. A obra reúne o romance com a HQ, questionando a representação de tipos humanos para além do comum. Ao ler, conhecemos as histórias de um escultor convidado a protagonizar a própria vida, um jovem vendedor que vive os percalços de uma vida sexual atormentada, um astro decadente do cinema chinês que se torna suspeito de um assassinato, um playboy mimado que precisará aprender a abandonar a vida de mordomias, um escritor deprimido, que com sua ex-esposa mantém encontros para manter o vínculo com sua filha e uma mulher mais velha que encara uma gravidez em plena solidão que sustenta à base de encontros com uma baleia cachalote na piscina de casa. Temas como o amor, a solidão, o drama humano da existência, a coexistência entre vida e arte, são abordados e tratados de maneira clara e sem rodeios.

Os autores flexibilizam as possibilidades dos quadrinhos e mesclando o verbal e o não-verbal tocam em temas antes tratados em maior grau pela literatura, temas fortes, de teor filosófico, político, econômico, social e desvelam a problemática do herói com seus dramas psicológicos, éticos e morais. Além dos romances gráficos aqui citados, há inúmeros que vem a corroborar como o entrelaçamento de linguagens literárias com a justaposição da arte quadrinhística, contudo estas são mais simbólicas por serem mais próximas do que é realizado em *Maus*, no entrelaçamento entre os quadrinhos e a literatura.

1.6 Entre quadrinhos e literatura: o testemunho

Para além de apresentar exemplos, é preciso compreender a conexão existente entre as duas artes, o que faz com que *Maus* seja objeto de estudo dentro da historiografia literária.

Como afirmado anteriormente, o objetivo não é enaltecer uma arte em detrimento de outra, mas tentar enxergar as pontes entre elas, o que uma pode oferecer à outra, a saber, a contribuição de *Maus* para a literatura de testemunho e para os quadrinhos.

Para Seligmann-Silva a literatura de testemunho ultrapassa a questão de gênero, apresentando-se como uma face da literatura que surge em nossa época de catástrofes e faz com que a história da literatura seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p.373) ⁹.

É presente na literatura a tentativa de dar conta do real através da ficção e em *Maus* esta questão não deixou de se inscrever. Art Spiegelman, ao ver seu livro enquadrado na lista de livros de ficção mais vendidos na coluna de ficção do The New York Times, escreve uma carta à redação do jornal, reconhecendo o teor literário de sua obra, porém, por considerar sua obra como testemunhal, uma construção do “real”, não concorda com a categoria ficção, solicitando ao jornal uma nova coluna que junte ficção com testemunho. Esta visão foi compartilhada por críticos da obra de Spiegelman como Joshua Brown¹⁰, que definiu a obra como uma história não-fictícia, como uma importante obra histórica com uma abordagem única para a construção narrativa.

Spiegelman está em busca deste comprometimento com o “real”, pois,

Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. [...] a passagem para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo “real” que resiste à simbolização. ”(SELIGMANN-SILVA, 2013, p.382- grifos do autor)

É dentro desta resistência à simbolização do trauma que se pode compreender a exigência do autor para com a classificação de sua obra. O esforço de estilo foi para dar conta de retratar o “real” e não para criar uma história de ficção. Muito além de imitar o que está em jogo na literatura de testemunho é a manifestação, que em *Maus* nos é dada ou pelo menos sugerida pelas imagens, pelo que a obra nos mostra.

Diante desta dificuldade de categorização, de colocação da obra em suas apresentações à sociedade, a teoria literária não pode ficar alheia aos acontecimentos, a este desabrochar

⁹ Entendendo o conceito de “real” na esteira freudiana, não sendo confundido com a realidade tal como pensada no romance realista e naturalista, mas pensado como um evento que resiste à representação, o impossível.

¹⁰ Jornalista do Journal of American History. Publicou críticas de *Maus* no artigo *Oral History Review*, nº16, 1988, p.91)

para o novo; em *Maus* temos uma apresentação de eventos traumáticos de uma forma pioneira e audaciosa. Segundo Postal (sem ano),

A teoria da literatura e a narratologia em especial, precisam compreender que tudo que está sendo narrado, filmicamente, fotograficamente, em formato de histórias em quadrinhos, é relevante para se pensar o atual estado da ficção e da narração, para além das bordas que a academia considera a “alta literatura” (p. 02)

Para o autor, o objetivo não é impor os quadrinhos como constituintes da literatura, mas levá-los em conta “nas suas especificidades, dentro de um campo de ação narrativa com uma poética própria que tange o literário não só em seu aspecto textual, mas de arranjo e montagem da história” (POSTAL, s/ano, p.2). E é dentro destes limites que propõe pensar os quadrinhos em diálogo com a literatura, para além da borda delineada, como o que é ou não literatura, uma discussão que não se finda, mas que só por sua existência demanda olhares por parte da crítica. Afinal, a teoria literária só tem a ganhar quando tenta compreender as novas formas de apresentação dos fenômenos narrativos.

Uma HQ carrega características de uma narrativa, que segundo Walter Benjamin se caracteriza pela possibilidade de uma continuação e não um fim em si. Para este autor, os seres humanos estão se eximindo nos dias de hoje da “faculdade de intercambiar experiências”, uma vez que “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça” (BENJAMIN, 1985, p. 197)

Para Benjamin, as melhores narrativas escritas são as que não se distinguem das narrativas orais contadas, que só foram realizáveis pelas experiências daquele que vai, o viajante, comerciante, e a de quem fica, o camponês. Desta forma, para ele, a narrativa é uma comunicação artesanal que traz uma dimensão prática, como a de um conselho, ensinamento moral. Benjamin entende que “Se dar conselhos parece hoje antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis [...] Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1985, p. 200). Contudo, ao mesmo tempo em que há essa decadência do narrar a experiência, esta mesma força permite surgir “uma nova beleza ao que está desaparecendo”, referindo-se ao romance moderno, em que o narrador já não fala de modo a dar exemplo, mas traz a vida humana tolhida numa riqueza recheada de toda a perplexidade de quem vive. (BENJAMIN, 1985, p. 201).

É possível então traçar um paralelo entre os quadrinhos e a literatura, visto que tratam da perplexidade da vida, da falta de sentido, não visam a passar ensinamentos, está longe

disso porque “Literatura não transmite nada. Cria. Dá existência plena ao que, sem ela, ficaria no caos do inomeado e, conseqüentemente, do não existente para cada um.”(LAJOLO, 1988, p.43).

Assim como na literatura, o romance vai perdendo certas características embrionárias, tomando novos contornos; nos quadrinhos, a narrativa toma novas formas e ganha uma dimensão nunca antes vista. Não que a HQ tenha a pretensão de denominar-se literatura, mas apresenta características que só faziam parte de narrativas consideradas literárias.

Quanto à questão da narrativa, tanto a HQ quanto a literatura contam uma história, sendo que esta última recorre à descrição e localizadores para dar conta do espaço e a HQ tem o recurso de mostrar o que acontece sem, muitas vezes, precisar contar detalhadamente, pode inserir desenhos, mapas, fotografias, que visam não só dar um sentido mais real à obra mas também a situar o leitor dentro do contexto. Na literatura, o poema trabalha com vazios para plurissignificar as palavras, na HQ o vazio pode ser conquistado pelo espaço que há entre um quadrinho e outro, basta um espaço entre os quadros para mudar toda a cena enunciativa, como uma estrofe no poema.

É dentro destes paralelos que se torna potencial o estudo destas narrativas concernentes à historiografia literária, uma vez que ela se preocupa com a escrita literária no curso da história e que os quadrinhos passam a ter outra nuance com as *Graphic Novels*, pode-se, claramente buscar compreender este universo que por muito tempo dedicou-se ao entretenimento e ao consumo rápido de seu conteúdo. Hans Robert Jauss nos diz que a história da literatura se dá num processo de recepção e de produção estética realizado pela atualização dos textos literários: pelo leitor, que os recebe; pelo escritor, e pelo crítico que sobre eles reflete (JAUSS, 1994, p.24). Este é o caminho histórico que a literatura percorre, que se faz não só pelo que a teoria nos diz, ou pelo que o autor apresenta, mas pelo que o leitor que recebe à obra, por este crítico que a toma como objeto de estudo.

Trabalhando com a dificuldade de representação do real e com a tarefa árdua de trazer esta representação em quadrinhos *Maus* traz um relato de sobrevivente, um testemunho, que poderia ser escrito de outra forma, porém, não teria o alcance que obteve após seu lançamento. Sua existência fez pulular não só os criadores de quadrinhos, mas também os críticos de literatura, e isso, por si só já merece um olhar especial sobre a obra.

CAPÍTULO 2 - CONSIDERAÇÕES SOBRE A SHOAH

Contar o que aconteceu e como aconteceu não é tarefa das mais simples, há que se tomar o devido cuidado para não menosprezar os eventos em si e para não cair em reducionismos. Segundo Lenharo,

Para uma abordagem histórica do fenômeno nazista, faz-se primordial desvendá-lo não como uma obra de meia dúzia de endemoniados; é preciso alcançar a dimensão social de uma experiência originária de sérios embates, fruto da crise por que passava o mundo capitalista.” (1998, p. 11)

Ou seja, apontar os culpados e mostrar o resultado da levada nazista não trata o assunto com a relevância que merece. É na Alemanha que a crise explode e faz problemas antigos tomarem proporções nunca antes imaginadas, faz-se necessário, então, entender o que levou o país a esta situação e como se deu a passagem para regime nazista, bem como os resultados desta mudança. Vejamos então como se deu a passagem de um mundo entre-guerras para uma ideologia de cunho nazista.

2.1 O pós-guerra e a iminência do nazismo

Um país em ruínas, um forte ódio aos judeus, os conflitos do pós-primeira-guerra somam-se para formar um todo incoerente de massacres e delinear a imagem do século XX. As guerras de um lado favoreciam a economia de dos EUA, por estarem distantes da guerra e funcionarem como fornecedores de arsenal bélico a seus aliados e da capacidade de expansão de sua produção, de outro lado, a Rússia saiu bastante prejudicada, indústria e agricultura quebraram e o povo, em sua maioria, perecia em miséria e caos. Os outros países se situaram entre os dois acima citados. Um período marcado por desolação, violências, regimes totalitários, denominado por Eric Hobsbawn de “era dos extremos” (1995, p.17).

Os olhos do mundo estavam voltados para a Alemanha. Segundo a historiadora Angela Almeida “O peso social e político da classe operária com suas poderosas organizações sindicais, seus partidos, a tradição marxista disseminada pelo trabalho de educação desenvolvido pela social-democracia durante décadas de paz social...” fez com que os olhos do mundo se voltassem para a Alemanha. (1982, p. 19-20). A social-democracia via neste cenário a possibilidade de obtenção de conquistas pela classe operária, numa lenta progressão rumo ao socialismo.

Porém, vivia-se um momento em que a Alemanha, perdedora da Guerra, via seu povo passando por grandes privações e o país afundava nas dívidas e aprisionado a acordos a que fora obrigado a assumir frente às nações vencedoras do conflito. A França foi inflexível e pelo

Tratado de Versalhes exigiu, dentre outras medidas, que os alemães “entregassem grandes territórios, reconhecessem responsabilidade única pela guerra e pagassem 269 bilhões de marcos-ouro” (DWORK E PELT, 2004, p. 75). Esta imposição era como uma continuidade da guerra, num momento em que a Alemanha não possuía condições de resistir, este tratado desmantelou o país e dificultou sua reorganização econômica e política, era como se a Alemanha fosse apagada do mapa.

O período entre-guerras trouxe consigo uma enorme crise para a sociedade liberal europeia, uma sociedade forjada no século XIX, confiante de que o sistema capitalista era perfeito e daria conta de solucionar os problemas sociais da época. A Europa Ocidental possuía a hegemonia mundial e ditava regras aos demais países política e economicamente. Após a primeira guerra mundial, a população percebeu que as promessas otimistas que lhes eram feitas não foram cumpridas, o que abriu vasto campo para a aceitação dos ideais fascistas, o nacionalismo tornou-se agressivo, a aversão ao parlamentarismo se insurgiu e de certo modo as propostas totalitárias pareciam ser as mais cabíveis para o cenário em questão.

Os governos democráticos não davam conta de apaziguar os ânimos e oferecer propostas que dessem conta de alavancar o crescimento econômico dos países europeus após a crise de 29. Diante desta falta, as doutrinas autoritárias passam a ter voz. Os ideais autoritários, nacionalistas e militaristas entraram em voga, características de regimes totalitários que exigiam a total subordinação do cidadão ao Estado e com uma lealdade incondicional ao líder.

Dentre os regimes totalitários, o nazismo e o fascismo, apesar da diferenciação na nomenclatura foram, em princípio, um mesmo fenômeno. Sendo que suas diferenças se dão devido às questões históricas de cada país em que foram empregados.

Saindo um pouco do cenário Alemão, é preciso viajar e chegar à Itália de 1920. Com sua liderança política, Benito Mussolini ofereceu uma alternativa aparentemente democrática aos europeus: o fascismo. Pregando os princípios de responsabilidade, hierarquia e disciplina, prometia aos italianos um caminho para a eterna juventude e futura grandeza (MOSSE apud DWORK E PELT, 2004. P 80).

O fascismo origina-se na Itália, o termo fascismo vem do latim “fascis” que era o nome dado a um feixe de varas amarrado a um machado, que era símbolo da autoridade na época do Império Romano. Foi através de Mussolini que a palavra toma vida e torna-se a ordem do Estado que ele pretendia erguer. Desde então, o termo passou a designar vários

movimentos totalitários no período entre-guerras, sendo que o exemplo mais extremo de desenvolvimento do fascismo ocorreu na Alemanha, o nazismo.

Mussolini conquistou Roma com um golpe de Estado em 1922, através de uma marcha assumiu o posto de primeiro-ministro. Os fascistas pregavam uma “nova ordem”, uma ordem totalitária, em que cada indivíduo seria parte do todo, sem distinções entre público e privado, sem eleições propondo um modelo orgânico de líder que aparecia como que naturalmente da nação (DWORK E PELT, 2004. P85).

A dominação fascista marca uma ruptura com as antigas formas de governo moderno, hostilizando a democracia liberal, o socialismo e o comunismo, onde surge a devoção a um líder (*il Dulce*- “o condutor”), um sentimento ultranacionalista e a crença de que as raças superiores precisam ter espaço deslocando ou eliminando aquelas consideradas mais inferiores. De inspiração romana, o fascismo não almejava o ressurgimento do Império Romano e queria oferecer ao mundo o Homem e a Mulher do Futuro, diziam olhar para frente, para o novo. Porém, assim como na Itália, houve Mussolini, a Alemanha precisava ter seu próprio líder, sua identidade.

2.2 Hitler e a ideologia nazista: *ein Reich, ein Volk, ein Führer*

“Nós, os alemães, os únicos no mundo que temos uma atitude decente frente aos animais, adotaremos ante os animais humanos a devida atitude. Mas é um crime contra nosso sangue preocuparmos-nos com sua sorte e inculcar-lhes ideais, para que nossos filhos e netos tenham maiores dificuldades. Se alguém chega a mim e me diz: “Com crianças e mulheres não posso construir uma trincheira antitanques; é inumano, porque morrerão”, eu lhe responderei: “ És um assassino do teu próprio sangue, porque se não se constrói a trincheira, soldados alemães morrerão, filhos de mães alemãs. São nosso sangue.” (HIMMLER *apud* LENHARO, 1998, p. 11)

A epígrafe acima é um fragmento do discurso de Heinrich Himmler, um dos comandantes do exército nazista, direcionado aos altos escalões das SS em outubro de 1943. É possível evidenciar como era o tratamento dado pelos nazistas àqueles que não tinham “sangue” alemão, era preciso fazer algo contra os “animais humanos”, os judeus, era preciso

sacrificá-los ao máximo em nome da proteção e da sobrevivência da raça ariana, “nosso sangue”, e suas gerações futuras.

Os que comungaram da mesma ideologia foram liderados por um líder, *Führer* em alemão, um homem com a promessa de trazer à Alemanha para a melhor época de toda a sua existência. Este homem foi Adolf Hitler, um austríaco, militar, ativista e anti-semita. Nascido em Braunau, na Áustria em 20 de Abril de 1889, ficou órfão muito cedo. Quando criança queria ser “artista, pintor”, interessou-se por arquitetura e enxergava-se com maior talento para as construções que para a pintura propriamente dita. Por duas vezes tentou entrar para a Academia de Belas Artes de Viena, sem sucesso. O próprio diretor da Academia segredou-lhe que seu maior talento era para a arquitetura (HITLER, 1925, p. 10).

Em 1913 muda-se para Munique e alista-se no Regimento de Infantaria, em 1919 filia-se ao partido Trabalhista Alemão e em 1920 muda o nome do partido para Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP, sigla em alemão). Hitler extraiu do fascismo o valor dos símbolos, lemas rituais, bandeiras e uniformes como sinais de aceitação e integração sociais, bem como a importância das cerimônias e reuniões de massa para impressionar o povo. (DWORK E PELT, 2004. P 85). Deste modo, segundo os ideais do fascismo, o país passaria do caos a ordem.

Dado um ano da marcha realizada por Mussolini em Roma, no dia 9 de novembro de 1923, Hitler resolve fazer a sua marcha sobre Berlim, com o objetivo de derrubar o governo da Baviera e depois avançar sobre o governo nacional em Berlim (DWORK E PELT, 2004. P 87). As autoridades são sequestradas e junto a Ludendorff, herói de guerra, o *Führer* proclama-se chefe do novo governo. Porém, ao contrário dele, Mussolini tinha sido convidado pelo rei Victor Emmanuel III a ir para Roma, portanto, a sua inserção em Roma não se deu por mero acaso. Já Hitler, não contava com nenhum convite e sua marcha foi barrada por uma batalha em que foram mortos dezesseis nacional-socialistas, Hitler foi responsabilizado e condenado a cinco anos de confinamento, isto porque o tribunal alemão o considerava um patriota, do contrário, levaria prisão perpétua. (DWORK E PELT, 2004. P 89)

Os anos na prisão lhe renderam a escrita de *Mein Kampf*, livro em que Hitler trata de elaborar sua estratégia político-ideológica nazista. Já no início de seu livro, deixa clara sua posição sobre a necessidade de unicidade da nação: “Ao povo alemão não assistem razões morais para uma política ativa de colonização, enquanto não conseguir reunir os seus próprios filhos em uma pátria única” (HITLER, 1925, P. 5). Suas ideias puderam ser postas em prática

devido a grande instabilidade do país, porém, ele teve de esperar um tempo antes de retornar à cena política.

Enquanto Hitler amadurecia suas ideias na prisão, a situação da Alemanha melhorava sob o governo de Weimar, que sucedeu o Kaiser e os nacional-socialistas tiveram que recuar, a grande maioria dos partidos aprovava a República de Weimar e um partido com ideias tão extremistas não teria muito futuro neste momento. Apesar dos sucessos políticos desta república, a crise de 1929 afetou profundamente as bases financeiras da Alemanha, sua produção industrial despencou, as exportações caíram, o desemprego aumentou assustadoramente. (DWORK E PELT, 2004. P 89). O país vivia um verdadeiro caos e precisavam de uma alternativa viável que os levasse da derrocada ao êxito.

Os indícios eram de que a democracia havia fracassado e o nacional-socialismo mostrava-se, agora, como uma alternativa plausível. Erguendo a bandeira de um partido de luta e transformação, conquistaram os jovens através deste apelo.

Contudo, Hitler não pertencia à cena política, era um novato, ao mesmo tempo, isso representava para o povo uma nova forma de liderança. O nazismo trazia símbolo da suástica, que em sânscrito significa “condutora de bem-estar”, muito conhecida como um símbolo de sorte por grande parte de culturas, a suástica ornamentava moedas na Mesopotâmia e pode ser encontrada também na arte de povos bizantinos. Além de trazer também os uniformes e saudações advindas do fascismo, o que dava aos alemães uma ideia de unidade, de ordem, não havia nenhum outro partido com tanto apelo popular como o pregado pelos nazistas.

Segundo Hitler, uma campanha bem-sucedida tinha de ser dirigida contra dois objetivos: uma pessoa e uma coisa. Portanto, os nazistas deviam lutar “contra o judeu como pessoa e o marxismo como coisa” (HITLER *apud* DWORK E PELT, 2004. P 90). As pessoas que deveriam viver na Alemanha eram os “arianos”, (do sânscrito *arya*, "nobre"). A suposição de existência de uma desta “raça” foi usada em larga escala para designar os seres humanos superiores, ou seja, que não fossem judeus, homossexuais, negros ou deficientes.

A palavra nazismo vem de Nazi, que é a abreviação de Partido Nacional- Socialista, partido que tinha como premissa básica a superioridade racial alemã, seu lema era “*Eins Reich, ein Volk, ein Führer*” (Uma Nação, um Povo, um Líder) . Sob um viés ideológico destituído de razão prática e com enorme desprezo pelos direitos de outros Estados, Hitler planejava uma revolução, que desse conta de purificar o espaço alemão. Hitler daria aos

alemães não um segundo *Reich* reestruturado, mas sim algo novo e muito mais forte: o *Terceiro Reich*, que, segundo ele duraria mil anos.

Contudo, Hitler precisava chegar ao poder pela via eleitoral e não por meio de ataques armados, afinal isso já não havia dado certo antes, por isso forçou alianças com a direita e com setores da burguesia. Nas eleições de 1930 os nazistas subiram notadamente em relação aos comunistas, foram de 12 para 107 cadeiras, o que mostrava uma aceitação maior. Segundo Lenharo, a propaganda eleitoral nazista sustentava um nacionalismo revanchista e ao mesmo tempo tomava o cuidado de dar trabalho aos desempregados, financiar agricultores e defender ideias moralistas de proteção à família, tolerância à religião e defesa de propriedade privada (1998, p. 25). Ou seja, apesar de aliar-se com a burguesia e de não ter efetivamente um plano de governo voltado para as minorias, Hitler era cuidadoso para que pudesse abarcar a maior quantidade de votos possível, ainda que ao custo da imolação das classes menos abastadas e, porque não ,dos judeus.

A crise se alastra e em 1932 o desemprego aumenta, os sindicatos perdem a força e as esquerdas enfrentam dificuldades frente aos nazistas. As esquerdas vinham em crescente divisão desde o término da guerra. Os socialdemocratas atacavam tanto nazistas como comunistas, pois representavam ameaça aos republicanos. Contudo, “não é na fraqueza da desunião das esquerdas e sim na força do movimento nazista que se pode entender sua ascensão (LENHARO, 1998, P. 26). Foi através de muita propaganda, atraindo a atenção dos jovens e das minorias que o partido conseguiu alastrar seus ideais e angariar seguidores.

As promessas de melhoria de vida se alargavam para todos os setores da sociedade, agricultores, camponeses, comerciantes, artesão, todos poderiam ter melhores condições de vida votando no partido nacional-socialista. Afinal, segundo Lenharo (1998) e Arendt (1989), o que dava poder ao movimento do partido era a força do movimento nazista com sua organização e a propaganda, utilizada largamente para convencimento das massas, e não a “inexpressividade” de seu adversários.

Em 1933 Hitler conquista a chancelaria de um governo de coalizão, ele pretendia o controle absoluto, aos poucos foi ganhando maioria no congresso, até que consegue suspender a constituição. A partir daí, os nazistas estão a frente do poder, ditando novas leis que nem precisavam estar de acordo com a constituição, começam então seu plano estético-político de limpeza.

Em *Mein Kampf* Hitler diz que leu muito para poder aprender a odiar os comunistas, os socialdemocratas e os judeus, agora este ódio poderia finalmente ser dirigido e colocado em prática até as últimas consequências. Logo após as eleições a ditadura nazista cresce a

todo vapor e a limpeza começa a ser feita, dissolução de sindicatos, expulsão de esquerdistas, judeus e democratas das repartições públicas. O destino dos expulsos são os *Lager*, campos de concentração, e aos poucos leis vão sendo aprovadas a fim de dar conta de limpar todo o *Reich*. Sem liberdade de expressão, a sociedade começa a viver sobre imposições e dificuldades financeiras, congelamento de salários e o desemprego assolando as famílias. (LENHARO, 1998, p. 29)

A expansão do nazismo traz ações extremas e de notável ódio às minorias. Há queima de livros, rearmamento da nação, violando o Tratado de Versalhes, aprovação das Leis de Nuremberg segundo as quais um judeu não poderia mais casar-se nem ter relações sexuais com alemão ou seus pares. Aos poucos começam as anexações de territórios, Áustria, Tchecoslováquia, Polônia e o regime vai ganhando mais alcance e maior notabilidade.

Era esperado que os trabalhadores aceitassem de bom grado sua participação na promoção do bem comum, porém, com salários desvalorizados e conseqüente condição de vida miserável, os operários não se entusiasmaram com a visada nazista, que propiciava momentos de lazer, com óperas, concertos, objetivando não apenas o trabalho em si, mas também o bem-estar do colaborador (*Gefolgschaft*). Eram propostas utópicas e centradas num ideal de beleza, pois ao desejar a organização das massas, o nazismo não respeitava os direitos do povo, queria apenas que “se expressassem”, seu líder acreditava ser a arte resultado da grandeza política nacional, arte e política deveriam andar juntas desenhando um cenário de perfeição a custo de milhões de vidas. (LENHARO, 1998, P. 36)

2.3 O nazismo enquanto empreendimento estético

Assim como a natureza concentra os seus maiores esforços não na conservação do que existe mas no cultivo do que cria, para continuação da espécie, assim também na vida humana trata-se menos de melhorar artificialmente o que há de mau – o que, pela natureza humana, em noventa e nove por cento dos casos é impossível – do que, desde o início, assegurar, por melhores métodos, a evolução das novas criações. (HITLER, 1925, p.29)

O dizer hitleriano vem ao encontro do que o filósofo Zigmunt Bauman sustenta, ou seja, a ideia de que o genocídio moderno é um genocídio com propósito, em que se desvencilhar do adversário não é o objetivo, é apenas um passo rumo ao fim almejado. É parte de uma construção social que tem como meta uma ordem social embasada num “projeto de

sociedade perfeita” e neste projeto, a dimensão estética é predominante, em que “o mundo ideal a ser criado conforma-se aos padrões de uma beleza superior” (1998, p. 114-115). O objetivo maior é chegar a esta superioridade, no caso da *Shoah*, chegar á “raça ariana”, fazer uma limpeza para que se chegue ao que é perfeito.

Desta forma, aquele que conduz a este genocídio é como um jardineiro, que, para concluir seu projeto de jardinagem eliminará as ervas daninhas e por mais que uns ajam emocionalmente e outros racionalmente, concordariam que elas devem ser exterminadas, não só por serem daninhas, mas porque a beleza e a organização do jardim o exige. O processo de eliminação e dizimação dos judeus foi sustentado muito mais como uma tarefa criativa que destrutiva, um processo de criação de um Estado novo, uma nova nação, assim, as vítimas da *Shoah* não morreram por ódio e por nenhuma outra emoção humana, eles foram dizimados porque não se ajustavam ao projeto de perfeição arquitetado pelo nazismo. (BAUMAN, 1998, p. 115-116).

A política nazista era amplamente estética e isso podia ser verificado à medida que os ideais hitlerianos eram colocados em voga. Ele queria construir prédios que passassem imunes à ação do tempo e contava com a ajuda de um arquiteto oficial, Albert Speer, autor da teoria do “Valor da ruína” sob a qual os novos edifícios deveriam ser construídos de maneira que com a passagem dos anos, pudessem ser esteticamente belos, mesmo sendo ruínas, pois que seriam como as ruínas gregas e romanas, construções que atestam a existência de um reinado bem-sucedido (LENHARO, 1998, P.49). Através das construções vê-se que o modelo adotado pelo nazismo foi o realismo clássico, sendo que a arte da época, moderna, trabalha com conceitos abstratos, movimentos como expressionismo e surrealismo estavam em voga naquele momento.

Afinal, as intenções do nacional-socialismo iam muito além de situações meramente políticas, ambicionava-se modificar a cultura do país, distanciando-se das influências judaicas, estrangeiras e degeneradas. Após Setembro de 1933 foi instaurada uma nova câmara de cultura do *Reich*, supervisionando e controlando as produções de filmes, teatro, literatura, rádio, imprensa e Belas artes (UNITED..., 2014).

O cinema foi largamente utilizado pela propaganda nazista e por isso merece uma atenção especial. Em 1992 o diretor Peter Cohen presenteia a humanidade com o documentário: *Arquitetura da destruição*, considerado uma das melhores pesquisas sobre o nazismo, mostra como as artes contribuíram para a realização do projeto político alemão encabeçado por Hitler nos anos 30. O nazismo “pregava que uma nova Alemanha surgiria,

mais forte e mais bonita, num sonho ao qual só os artistas podiam dar forma” (COHEN, 1989).

O documentário destaca a importância da arte nas propagandas nazistas, de acordo com COHEN (1989) a arte moderna foi considerada como arte degenerada, por estar muito ligada aos judeus e para os nazistas as obras deste tempo distorciam os valores humanos e representavam degenerações genéticas sociais. Opondo-se a isso, o arquiteto da destruição propõe um ideal de beleza que para se concretizar precisaria exterminar milhões de pessoas, pois só através de uma limpeza espacial e laboral é que o trabalhador se tornaria digno de ser burguês, o que extirparia a luta de classes.

A Guerra figura como uma grande obra de arte, através de cenas oficiais da época, o documentário mostra a visita do *Führer* a Paris logo depois da ocupação: Hitler chega de avião na madrugada, visita a ópera, alguns prédios mais imponentes, e o arco do triunfo, retornando a Alemanha no mesmo dia. (COHEN, 1989). Através do domínio sobre a Bélgica, Holanda e França os nazistas apossaram-se de inúmeras obras de arte.

No ano de 1941 Hitler viaja a Grécia, recém conquistada pelo nazismo, de onde via toda a beleza pela qual aspirava, uma beleza antiga. Segundo Lenharo, aos nazistas, a arte grega era “inseparável de uma certa glorificação da crueldade – da escravatura, do militarismo e da afirmação da supremacia da raça ariana sobre os bárbaros” (1998, p. 51). Através das grandes construções Hitler pretendia despertar o sentimento nacional, afirmar uma unidade política e fazer do povo alemão uma raça orgulhosa de suas obras e de seu líder.

O filme ainda traz detalhes sobre a perseguição aos judeus e sua eliminação como parte do processo de limpeza e purificação racial e cultural. E mesmo próximos da derrota os projetos arquitetônicos do terceiro Reich continuavam a todo vapor com o intuito de edificar uma nova Berlim, aquela que seria a capital do mundo. Segundo o documentário, Hitler possuía três fixações, em Wagner, em Linz e na Antiguidade (Era clássica) (COHEN, 1989). Se a raça ariana era a raça pura, era preciso ter uma arte pura, que claramente, para Hitler tratava-se da arte clássica, somente.

Em 1935 é encenado *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*) com a direção de Leni Riefenstahl, sobre um dos Congressos do Partido de Hitler, ela teve a maior parte de seu trabalho “identificada como propaganda nazista. Segundo Sontag (1986, p. 63) é um filme “cuja própria concepção nega a possibilidade de o autor do filme ter uma concepção estética independente da propaganda” e em seu livro sobre a produção de *O triunfo da Vontade*, Riefenstahl relata que tinha conhecimento sobre o planejamento do comício, que, segundo sua

diretora “foi desde o início concebido como cenário de um espetáculo cinematográfico” (RIEFENSTAHL *apud* SONTAG 1986, p. 64)

Antes já havia produzido *Vitória da Fé* (*Sieg des Glaubens*) em 1933 que celebrava o primeiro congresso do Partido nacional Socialista após a tomada de poder por Hitler e também em 1935 ewla faz uma curta chamado *Dia da Liberdade. Nosso Exército* (*Tag der Freiheit. Unsere Wehrmacht*) trazendo detalhes sobre a beleza do exército e soldados de Hitler.

Ainda para Sontag em *O triunfo da Vontade*, “o documento (a imagem) não é apenas o registro da realidade, mas é uma razão para a qual a realidade foi construída, e deve, eventualmente, suplantá-la” (1986, p. 66). Ou seja, fica claro o empreendimento estético do nazismo, de transformar a realidade numa imagem pura, perfeita, ensaiada.

Leni Riefenstahl era aficionada pela questão da forma. Em uma entrevista para a revista *Cahiers du Cinéma*, ao ser questionada sobre isso, ela responde:

Eu posso simplesmente dizer que me sinto espontaneamente atraída por tudo que é belo. É, a beleza, a harmonia. E talvez esse cuidado com a composição, esta aspiração pela forma, seja efetivamente uma coisa muito alemã.[...] Sou fascinada pelo que é belo, forte, saudável, que é vivo. Busco a harmonia. Quando a harmonia se produz, eu sou feliz.” (*apud* SONTAG, p. 67)

Hitler referia-se a ela como “minha mulher alemã perfeita”, ora se ela era fanática por beleza, teria de ser considerada perfeita aos olhos do Fuhrer. Os dois eram guiados pela forma, pela estética, só assim se chegaria a uma harmonia.

Segundo Sontag: “A Arte fascista glorifica a capitulação, exalta a irracionalidade e torna a morte fascinante” (1986, p72), é uma arte que despreza o realismo em nome do idealismo. A relação entre política e arte sob o domínio do NSDAP não se dava pelo fato de a arte estar a mercê das necessidades políticas, mas sim na questão desta arte oferecer uma “estética utópica”- a da perfeição física.

É sabido que as manifestações artísticas de um povo dizem muito sobre a sociedade em que os sujeitos se inserem, sobre seus valores e ideais. Motivo de estudos históricos filosóficos, o belo sempre inquietou e fez surgir proposições sobre sua definição, delimitação e efeito. Para Platão, o belo é o bem, a verdade, a perfeição, existe em si mesma, apartada do mundo sensível, porém residindo no mundo das ideias e por isso criticava a arte que apenas “copiava” a natureza afastando o homem do mundo das ideias.

Durante o século XX as artes passam por delicadas mudanças em seu entendimento conceitual. A Europa sob o fantasma da guerra tentando se reconstruir, não aceitando as formas anteriores de governo, países praticamente sem identidade.

A arte influenciou o pensamento e a razão da época. A partir da afirmação de Hitler de que “Só entende o nazismo quem conhece Wagner” (COHEN, 1989) percebe-se o quanto a arte influenciou o projeto do *Führer*. Wagner escreveu alguns ensaios anti-semitas e por isso sua imagem foi associada ao nazismo. Hitler era fissurado na ópera *Rienzi*, (a terceira ópera de Wagner, feita em três atos, cujo manuscrito fora encontrado na biblioteca particular de Adolf Hitler) e tendo Wagner como seu ídolo desejava elaborar óperas melhores que as dele e unir o belo ao Estado numa simbiose. Podia-se prever que Hitler não compôs ópera propriamente dita, mas arquitetou aquele que seria o espetáculo mais monstruoso de todos os tempos.

Só o que era tido como “puro” poderia existir, a arte moderna sofreu retaliações, movimentos como o cubismo e o dadaísmo eram tidos como arte degenerada. Em 1938 é aprovada uma lei que permitia ao governo confiscar obras de arte “degeneradas” e que continua em vigor na Alemanha até hoje (ARAÚJO, 2014). Os estilos de arte permitidos eram os ligados a um estilo estritamente formal exaltando valores nacionalistas, de pureza racial e que viessem ao encontro da ideologia nazista. De acordo com Couto foi Max Nordaus, que tomou o conceito emprestado da biologia “para desqualificar as manifestações artísticas que se opunham à tradição cultural germânica e, em especial à sua escola de pintura realista, considerada, a um só tempo, exemplo de arte “sadia” e evidencia da superioridade étnica dos arianos.” (COUTO, 1989),

Em 1927 o ideólogo do partido nazista Alfred Rosenberg publicou alguns artigos na imprensa alemã referindo-se a arte moderna como criação de mentes doentias ligada ao avanço capitalista a ao bolchevismo. Essa ideia de uma arte degenerada estava intimamente ligada aos expressionistas alemães, que durante a república de Weimar trataram de expor a realidade social do país por meio de imagens distorcidas. Os nazistas entenderam isso como uma espécie de provocação.

Em 1933, com os nazistas já no poder, Hitler ordena o fechamento de Bauhaus, escola de Arquitetura e artes plásticas fundada por Walter Gropius, uma escola referência à estética pós primeira Guerra. O regime imposto por Hitler seguiu com a perseguição de professores, diretores de museus e artistas ligados a arte moderna, sendo que muitos tiveram de emigrar.

Em julho de 1937 é realizada a Exposição de Arte Degenerada em Munique, tendo como organizador Adolf Ziegler a exposição procura conceituar a arte moderna como fruto de mentes degeneradas que teriam sido erradicadas da sociedade graças ao regime nazista.

Figura 10: *A Santa da Luz Interior* (1921), litografia de Paul Klee sobre papel, 38,9 cm x 26,7 cm



In: Exposições permanentes do MAC¹¹

Mostrar obras com imperfeição física estava terminantemente proibido. Tudo tinha de ser perfeito, arquitetado. O nazismo não propunha somente ideias que modificassem o cenário político-econômico alemão, era um regime que primava pela grandeza, superioridade e beleza, seja espacial ou humana, uma filosofia que não seria capaz de aceitar como parte de seu povo aqueles que se distanciavam destes ideais, que tinham uma identidade própria, ou que representassem a diferença frente ao mundo “igualitário” que estava em construção.

¹¹ Disponível em:

http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_permanente_obras/exposicao_permanente_obras_klee.asp

2.4 Shoah: fatos geradores

A discussão voltou-se primeiro para ‘as complicadas questões legais’, como o tratamento a ser dispensado aos que eram meio ou um quarto judeus: eles deveriam ser mortos ou apenas esterilizados? Em seguida, houve uma discussão franca sobre os “vários tipos de solução possível para o problema”, o que queria dizer os vários métodos de matar, e aqui também houve mais que ‘alegre concordância entre os participantes’; a Solução Final foi recebida com ‘extraordinário entusiasmo’ por todos os presentes (...). (ARENDR, 2000, p.129)

O excerto acima é do livro de Hannah Arendt, *Eichman em Jerusalém*. Eichman fora levado ao tribunal para ser julgado por crimes de assassinato levados a cabo pelo nazismo, deveria ser o ápice da justiça democrática em ação, porém, o que se viu não foi um monstro, mas sim um mero funcionário que tinha de cumprir com suas obrigações burocráticas, para o estado era como ele era visto. Esta capacidade do Estado de atenuar os feitos de um ser humano atrelando-os à necessidade que a ocupação da pessoa lhe impõe Hannah denominou *banalidade do mal*.

Para Gordon (1984) *apud* Bauman (1998, p.118) entre os fatores que corroboraram para a produção da *Shoah* estavam: um anti-semitismo radical de tipo nazista, sua transformação em politicagem do Estado centralizado, a burocracia no comando, situação de “estado de emergência” e a não-interferência da população, que se manteve predominantemente passiva aos eventos. Além destes fatores, para Adorno e Horkheimer (2006) o ódio teve participação fundamental no desenlace das relações com os judeus somado a um fascismo enquanto delírio patológico, liderado por um indivíduo paranóico.

O anti-semitismo vem de longa data, porém, como afirma Hannah Arendt os judeus antes de serem vítimas, eram o alvo da ideologia nazista, pois se esta ideologia pretende “persuadir e mobilizar as massas não pode escolher sua vítima arbitrariamente” (ARENDR, 1989, p. 20-21). O estabelecimento de regime totalitário requer a adesão das massas e se dá pela utilização do terror enquanto instrumento de sua construção.

Ainda para Arendt o moderno anti-semitismo pouco tem a ver com o antigo ódio religioso aos judeus (ARENDR, 1989, p. 27). Àquele está atrelado à relação entre os judeus, estabelecida pós-feudalismo, em que aos judeus eram concedidos certos privilégios para que continuassem fora do estado, que não admitiria sua assimilação na sociedade europeia. A

emancipação que foi permitida aos judeus no século XIX entregava-lhes ao mesmo tempo igualdade e privilégios, pois “o processo coincidia com o nascimento de uma sociedade de classes, as quais novamente separavam os cidadãos, econômica e socialmente, de modo tão eficaz quanto o antigo regime” (ARENDR, 1989, p. 32).

Neste sentido, é importante elucidar a questão trazida por Adorno & Horkheimer acerca do caráter paranóico imbuído no Antissemitismo. Segundo os autores, este baseia-se numa falsa projeção em que os impulsos que o sujeito não aceita como seus são atribuídos ao objeto: a vítima em potencial. No fascismo, “o indivíduo obcecado pelo desejo de matar sempre viu na vítima o perseguidor que o forçava a uma desesperada e legítima defesa, e os mais poderosos impérios sempre consideraram o vizinho mais fraco como uma ameaça insuportável, a antes de cair sobre eles.” (ADORNO & HORKHEIMER, 2002, p. 154).

Assim, o sujeito não consegue separar em sua projeção, o que lhe pertence e o que é do outro, não reflete sobre o que projeta, no que os autores identificam como uma projeção patológica em que o sujeito transfere para o objeto os impulsos socialmente condenados em si. Desta forma poder-se-ia dizer que o fascismo trata-se de um delírio paranóico. (ADORNO & HORKHEIMER, 2002, p. 158).

Aos nazistas não importava saber como eram realmente os judeus, pois, “sua imagem na medida em que é a imagem do que já foi superado, exhibe os traços aos quais a dominação totalitária só pode ser hostil: os traços de felicidade sem poder, da remuneração sem trabalho, da pátria sem fronteira, da religião sem mito.” São estas características que o dominador condena, porque são ou virão a ser conquistas dos dominados e a dominação só permanece se os dominados transformarem sua dominação em motivo de ódio. (ADORNO & HORKHEIMER, 2002p. 164).

Não haveria reconciliação possível para uma imagem criada, não havia espaço para um novo olhar ao judeu nem para qualquer reflexão, estava posto, os judeus precisavam ser exterminados como forma de extinguir o delírio dos antissemitas. Desta forma o ódio leva a uma espécie de união ao objeto odiado que se dá em sua destruição. A única forma de colocar o judeu como um ser humano seria através de uma liberação de pensamento acerca da dominação e da eliminação da violência, o que não ocorreu, levando estes indivíduos paranóicos a trabalharem sem cessar “transformando o mundo no inferno que sempre viram nele”. (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p.164).

Os judeus não faziam parte de nenhuma classe, eram apartados socialmente, amparavam-se por um status de classe média, porém não se integravam ao crescimento capitalista. Resumindo, os judeus mesmo trabalhando em indústrias e em setores burocráticos,

conservavam-se como grupo isolado, com identidade própria. Não cedendo às pressões do Estado eles “se situavam, socialmente falando, no vácuo. Sua desigualdade social era bem diferente da desigualdade decorrente do sistema de classes; [...] de modo, que, na sociedade, o próprio fato de o indivíduo ter nascido judeu significava que ou era superprivilegiado – por receber proteção especial do governo – ou subprivilegiado, privado de certos direitos e oportunidades, negados aos judeus para impedir sua assimilação.” (ARENDDT, 1989, p.34). Esta posição privilegiada foi caindo ao longo do tempo, com as transformações sofridas na Europa e os judeus antes, confiantes num Estado protetor, passam a temer seu futuro e num Estado cada vez mais nacionalista e centralizado, eles estavam representando um lugar de poder, de resistência ao no Estado que insurgiria através da ideologia nazista.

Como se pode perceber Hanna Arendt tira o judeu do papel de vítima pura e o traz para o cenário social como um povo sem pátria que tenta, através de privilégios concedidos pelo Estado, viver e continuar a ser um grupo com a identidade preservada, sem se fundir com o restante da população e segundo ela, o desconhecimento sobre política fez dos judeus uma presa fácil para um movimento que visava uma unidade, uma sociedade perfeita, de uma única raça, um único líder e um só povo. Os judeus podiam até conhecer de política, mas o desconhecimento se deu no sentido de falta de reflexão sobre sua situação, no dizer de Adorno e Horkheimer “Os judeus não foram os únicos a ocupar o setor da circulação, mas ficaram encerrados nele tempo demais para não refletir em sua maneira de ser o ódio que sempre suportaram.” (2006, p.144). Eles representavam um “espinho” para artesãos e camponeses, pois traziam o modo de vida capitalista arraigado em sua cultura.

Zigmunt Bauman diz que para ser eficiente, o moderno anti-semitismo de extermínio precisava estar em sintonia com a moderna burocracia e que até o momento as teorias apresentadas que tentam provar que o anti-semitismo é indispensável para a ascensão de um regime totalitário não são satisfatórias. (BAUMAN, 1998, p. 99 - 100). Ainda, para o filósofo, a heterofobia, o medo do que é diferente, teve apenas um papel auxiliar e não primordial para que se desse a *Shoah*.

Para ele, razões maiores motivaram ou ajudaram no genocídio, a modernidade pode não ter causado o evento em questão, mas contribuiu de forma direta e ativa em sua execução (BAUMAN, 1998, p. 112). Primeiramente, a eficiência dos meios de coerção utilizados na *Shoah* deve-se à submissão de seu uso como algo burocrático e técnico. Deste modo, por seu caráter técnico, está livre de emoções e opera unicamente pela razão. Neste sentido, quando não há avaliação moral, o uso de violência se atrela a racionalidade e a instrumentalização dos meios. Os caminhos para ascender na hierarquia são diversos e não condizem com modelos

pré-modernos, em que o conhecimento prático das atividades operacionais são comuns a todos os participantes da escala hierárquica. Um chefe burocrático pode, deste modo, dar ordens, sem ter um conhecimento efetivo de seus efeitos. (BAUMAN, 1998, p. 123)

Assim, com a separação das tarefas, é possível não se ter noção do todo que o processo desencadeará. A responsabilidade que se tem pelo trabalho é técnica, e não moral, deve-se desempenhar a tarefa de modo racional e eficiente, sem se preocupar, por exemplo, no destino que será dado a uma bomba. O trabalhador apenas a finaliza, mas se desresponsabiliza moralmente se de seu uso milhões de mortes vierem a resultar. Sua responsabilidade aparecia apenas no caso de a bomba falhar. O ato burocrático passa a ser “um fim em si mesmo” (BAUMAN, 1998, 1998, p. 125). Apesar disso, esta obediência a um sistema burocrático pode funcionar apenas como uma repressão ao ódio ora sentido pelos judeus, que não mais podendo se manifestar de maneira clara utiliza-se de subterfúgios para poder se amplificar e eliminar um povo que por muito tempo causou estranheza por sua cultura díspar. Podemos entender que o ódio pode vir travestido de burocracia, pois desta forma não alardeia, mata o dominado aos poucos.

Desta forma, vivencia-se um processo em que o sujeito é des-subjetivado, despido de seu valor moral, ele é um número, deve focar em seu objetivo, sem se preocupar com os efeitos, com suas necessidades, deve ocupar-se apenas com o fazer, com os produtos de seu empenho, o senso de dever cumprido, a custos baixos, independente das noções de humano, desumano, apenas uma tarefa burocrática ser executada por um ser quase máquina. A proposta nazista não se distancia do capitalismo totalitário, que torna impossível a satisfação de necessidades e impele ao extermínio dos homens. E assim, devem ser sacrificados “aqueles que jamais puderam gozar tranquilamente dos direitos civis e políticos, que deviam lhes conferir a qualidade da humanidade, são de novo indistintamente designados como “o judeu”. (ADORNO & HORKHEIMER, 2002, p. 145)

Karl Fritsch realizou a primeira execução em massa com Zyklon B¹² e descreveu seu papel como puramente técnico e desprovido de culpa ou reflexão, como se pode perceber no trecho a seguir: “Eu realmente não perdia tempo pensando na matança dos prisioneiros de guerra russos... eram ordens; eu tinha de cumpri-las” (HOSS *apud* DWORK E PELT, 2004, P. 355).

¹² O Zyklon B foi desenvolvido em 1924 como um pesticida a base de ácido cianídrico, cloro e nitrogênio que foi utilizado pelos nazistas como veneno no assassinato em massa por sufocamento nas câmaras de gás; era ativado em contato com o ar. Foi originalmente criado para a eliminação de piolhos e pulgas.

Portanto, os elementos necessários para que se execute um genocídio estão presentes neste modo burocrático, que é programado para conquistar a solução mais propícia, onde o que importa não é a separação entre o que é o não humano, mais a otimização dos resultados, sua validade e diminuição de custos para que seja realizada. Afinal,

[...] por mais fértil que fosse a imaginação de Hitler, ele teria concretizado pouco dos seus desígnios se não fosse assumida por um vasto e racional aparelho burocrático e traduzida em termos de processo e rotina para solução de problemas.” (BAUMAN ,p. 130)

O que a burocracia necessitava era que lhe fosse dada uma tarefa e a partir do momento que a tem, executá-la-ia de maneira eficiente e racional. Somando-se o genocídio a um projeto de sociedade melhor, mais racional e sem classes, bastou à burocracia utilizar de sua diretiva, tornar realidade um projeto de forma sistemática e eficaz.

Em seu diário, Joseph Goebbels registra que: “Não há esperança de reconduzir os judeus ao rebanho da humanidade civilizada através de castigos excepcionais. Serão sempre judeus, assim como somos para sempre integrantes da raça ariana.” (GOEBBELS apud BAUMAN, 1998, p. 95). A separação que ele estabelece é bem clara, de um lado, os judeus e de outro os arianos, “raças” distintas e que jamais se misturariam, ainda que com castigos e conversão, seriam eternamente judeus e precisariam ser destruídos.

Para Adorno & Horkheimer (2006, p. 170-171) num tempo em que o senso de realidade não resulta mais de uma dialética que envolve o sujeito, mas é produzido pela engrenagem industrial, não há reflexão e o Estado totalitário segue como uma espécie de “carrasco” que executa medidas econômicas, assim, o antissemitismo tem que “inventar seu objeto” dirigindo a ele toda sua ferocidade, porque vê na diferença uma ameaça, sem admitir qualquer verdade que o possa confrontar.

Faz-se necessário reiterar que a *Shoah* não se deu sem a colaboração ainda que indireta da população, que na época vivia um ambiente de crise, desemprego, doenças, um cenário econômico desfavorável em que cada indivíduo estava mais preocupado em salvar sua própria vida. Se os judeus eram os culpados desta situação, por que não eliminá-los? A insegurança ante ao processo pelo qual a Alemanha vinha passando deste o Tratado de Versalhes fez acender nos alemães o desejo de juntar-se a Hitler, por uma ideologia. Ele oferecia um

reinado que duraria mil anos, conforme já explicitado anteriormente.¹³ Além disso ele estava amparado por um ódio disfarçado de ciência, ciência esta que exterminaria milhões de vidas.

Um líder atormentado e lapidado ao logo do tempo, anti-humano, legitimado pelo é o espírito da “superioridade bem informada”, que fez os judeus negarem qualquer chance de que Hitler chegasse ao poder através de argumentos com fundamento sólidos, desta forma “os inteligentes sempre facilitaram as coisas para os bárbaros” numa inteligência que se transforma em estupidez levando a uma crença em prognósticos que são falsos. (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, P.173).

2.5 A solução final

Segundo Bauman para os que estavam no comando do assassinato dos judeus, eles precisavam morrer:

[...] não porque houvesse ressentimento contra eles (ou pelo menos não basicamente por essa razão): eles mereciam a morte (e por isso havia ressentimento contra eles) porque se colocavam entre esta realidade imperfeita dominada pelas tensões e o ansiado mundo de tranquila felicidade. (1998, p. 99)

Ou seja, o modo de vida dos judeus representava um atentado ao mundo que estava sendo proposto e por isso, deveria ser extinguido. O ressentimento alemão direcionado aos judeus era pelo simples fato de que mereciam morrer pois representavam um risco à sociedade e sua nova forma de pertencimento ao mundo, pautada no nivelamento racial.

Afinal, “Um crime é punido; um vício só pode ser eliminado” (ARENDDT, 1989, p.87), os judeus eram tidos como um vício, uma praga a ser retirada de campo, não era o que eles haviam feito, mas o simples fato de existirem que incomodava os nazistas. Alcir Lenharo afirma que a “solução final” tem raízes que se fundam muito antes da guerra, mais especificamente durante a expansão do movimento nazista, pois, segundo ele,

Antes do nazismo a manipulação política do anti-semitismo era exercida por grupos conservadores que preferiram eleger como inimigo número 1 o socialismo, e não o anti-semitismo. O movimento nazista viria a alterar a ordem das prioridades. (1998, p. 82)

Hannah Arendt também compactua desta afirmação ao identificar que a propaganda nazista trouxe à tona elementos que há algum tempo já rondavam a Alemanha, preconceitos

¹³ No início do capítulo 2 a discussão se pauta pela situação político-econômica da Alemanha, que levou seus cidadãos ao desespero e ao desejo de unir-se ao Fuher. Situação econômica desfavorável, desemprego e instabilidade pairavam sobre a Alemanha.

acerca do povo judeu, sobre seu poder e independência, sua avareza e até mesmo a imagem que Hitler propagou de que o judeu era o comerciante explorador de trabalhadores e, quando operário, era linha de frente em greves e manifestações, são exemplos que já faziam parte do cotidiano alemão, não representa algo excepcionalmente novo. O que representa alguma diferença neste cenário, segundo Arendt foi o deslocamento do anti-semitismo de um lugar de simples opinião sobre “um povo diferente da maioria” para o lugar de uma “preocupação íntima de todo indivíduo em sua existência pessoal”(1989, p.405).

Hitler já estava no poder e precisava colocar seu plano em prática, ou seja, limpar a Alemanha de todos os seres indesejáveis, de sua “doença incurável”, agindo, para isso, à sua maneira, que denominou de “o mais humano ato da humanidade” (HITLER,1925 p. 255). Então, decretou a Lei de Prevenção de Progenie com Doenças Hereditárias e a Lei contra Criminosos perigosos Contumazes, que levariam a castração ou esterilização de cerca de 400 mil pessoas, porém isso era pouco ainda. Veio então a Lei para Preservar a Sanidade hereditária do Povo Alemão que proibia casamento entre pessoas com diagnóstico de doença contagiosa, hereditária ou qualquer tipo de perturbação mental, promulgada em 1935. Aos poucos são postos em prática programas de eutanásia, bem como medidas de higiene racial se espalharam pelo Reich.

O primeiro gaseamento foi realizado em 4 de janeiro de 1940 numa prisão de maneira experimental utilizando-se o monóxido de carbono e seguiu-se a isto uma operação denominada T4, destinada a aniquilar oriundos de asilos portadores de doenças tidas como contagiosas, aos parentes era dito que o ente havia sido transferido para outro asilo e acabara por adoecer sem chances de qualquer intervenção médica. Ao final de sua operação em 1941 a T4 havia aniquilado 74.273 pessoas. (DWORK E PELT, 2004, p. 320).

A tecnologia avançou para os campos de concentração como maneira de exterminar os doentes e inválidos ao trabalho nos campos. Os alemães invadiram a Iugoslávia, a Grécia e União Soviética em 1941, comunidades judias inteiras foram fuziladas e massacradas por pogroms e o genocídio se alastrou por todo o Leste europeu, os judeus viviam em guetos, o que facilitava encontra-los e assim, acabar com eles.

Em 15 de novembro de 1941, os Estados Unidos declararam guerra ao Japão e Hitler declarou guerra aos Estados Unidos, abrindo-se então, uma guerra mundial, em que o *Führer*, no que concerne ao “problema judeu”, estava decidido a “varrer tudo” e anunciou: “ Está claro para nós que esta guerra só pode terminar com o extermínio do povo germânico ou o desaparecimento da judiaria da Europa” (DWORK E PELT, 2004, p. 343). Obviamente que a solução mais acertada para o *Führer* era a segunda, uma vez que os judeus eram o problema.

Após muitos extermínios, a pergunta que os líderes da SS se faziam era “como resolver o Problema Judeu de maneira civilizada?”. Era preciso organização e principalmente, evitar sujar as mãos, tornar o genocídio um ato fragmentado e desprovido de uma unidade. Porém, aqueles que matassem por prazer deveriam ser punidos, era preciso obedecer às ordens, o judeicídio precisava ser guiado, justificado.

Objeto sensível do ódio Hitleriano ¹⁴, a morte dos judeus era realizada em vários campos de concentração em crematórios abertos, os judeus eram antes fuzilados. Em 1942 aproximadamente 550 mil judeus foram mortos em Belzec e Sobibór, porém o ápice do genocídio em massa foi Treblinka, com uso da T4, monóxido de carbono, que levou a vida de ao menos 750 mil pessoas. Ao contrário de Belzec, Treblinka e Sóbibor, construídas para matar judeus, Auschwitz que entrou em operação em 1940 foi pensado como um campo de concentração para resistentes e intelectuais poloneses, aos poucos sua utilidade foi ganhando outros rumos. Médicos iniciam experiências de extermínio com fenol e outras substâncias, porém dava muito trabalho ter de aplicar as injeções e era preciso pensar em um novo método.

As câmaras de gás T4 eram muito complexas de operar e o gás era muito caro, iniciam-se então execuções por meio o uso do Zyklon B, um pesticida a base de ácido cianídrico, cloro e nitrogênio para acabar com piolhos, a primeira execução em massa com o pesticida foi em 3 de setembro de 1941 comandada por Karl Fritsch num porão. Contudo, ainda não era o suficiente, alguns sobreviviam e o processo era lento, havia a necessidade de retirar os cadáveres para um crematório, era preciso mudar a ambiente de execução e a melhor maneira de fazer isso era utilizar o próprio crematório com algumas reformas para torná-lo mais eficiente, em 16 de setembro 900 soviéticos foram assassinados, estabelecendo assim a eficiência das máquinas genocidas de Auschwitz-Birkenau” (DWORK E PELT, 2004, p. 354-355).

Hitler comemorava o encaminhamento de sua “Solução Final” porém, seus exércitos iam a cabo em Stalingrado, aos poucos a execução de seu plano ficava mais difícil e a solução foi atacar os judeus da Hungria, tomada em 1944. Em 1943 Auschwitz tornara-se uma “gigantesca fábrica de mortes”, em 1944 havia quatro crematórios, com oito câmaras de gás e 46 fornos numa autonomia de 4.416 cadáveres/dia. Auschwitz ficou em operação por dois anos e oito meses e estima-se que 1,1 milhão de pessoas foram mortas. (DWORK E PELT, 2004, p. 376).

¹⁴ Hitler declara em *Mein Kampf* em várias passagens seu ódio aos judeus.

Em 1945 a Alemanha estava declaradamente derrotada, perdera a guerra e seu *Führer* suicidara-se com sua mulher em 30 de Abril. Os campos foram libertados pelo exército soviético em 27 de janeiro deste ano e o dia ficou conhecido como o *Dia Internacional da Lembrança da Shoah*, denominado pela *Assembleia Geral das Nações Unidas*, em sua resolução 60/7, a 1º de novembro de 2005, durante a 42º sessão plenária da Organização. (THE HOLOCAUST ...,2013, online)

2.6 A representação da *Shoah* nas artes

Um dos eventos mais catastróficos de que se tem notícia é a *Shoah*. A tentativa de colocar no papel os acontecimentos experienciados durante este período advém do desejo e da necessidade de contar histórias que acompanha o homem desde os primórdios, seja nas pinturas feitas em parede, ou em forma de narrativa. A memória fica coletivizada quando é inscrita no papel e o que é pessoal passa a ser de propriedade daquele que o lê e se reconhece no que lê.

Maurice Halbwachs (2004) frisa em sua obra que a memória individual existe sempre em função de uma memória coletiva. As lembranças são geradas dentro de um grupo, o sujeito carrega então a lembrança, mas interage com o grupo, numa realimentação grupo-indivíduo numa “comunidade afetiva”.

Diante disso, verifica-se que a produção de textos que trazem arraigados em sua tessitura memórias da *Shoah* são inúmeras. Como um dos principais representantes da literatura memorialística sobre a *Shoah*, temos Primo Lévi, que foi prisioneiro em Auschwitz-Birkenau. Seu livro *É isto um Homem?* (1947) é considerado um dos mais importantes trabalhos memorialísticos do século XX. Lévi narra os momentos que passou em Auschwitz como prisioneiro judeu. Nos campos, os prisioneiros haviam sido destituídos de sua humanidade e respeito para com o outro, na medida em que lhes eram introduzidas algumas idéias de cunho nazista. A rotina de fome, maus-tratos, humilhações é narrada com destreza pelo escritor, questionando sua humanidade e de seus companheiros.

A linguagem utilizada é bastante seca, numa aproximação constante do leitor com o real, a rigidez dos campos e a luta pela sobrevivência daqueles que se viam como animais sem nenhuma humanidade. O livro promove uma profunda reflexão sobre a natureza do homem, tão delicada e contraditória, como fica aparente no trecho abaixo, do livro *É isto um homem?*, que representa a dificuldade em reconhecer-se humano:

Aqui estou no fundo do poço (...). Empurro vagões, trabalho com a pá, desfaleço na chuva, tremo no vento; membros ressequidos, meu rosto túmido de manhã e

chupado à noite; alguns de nós têm a pele amarela, outros cinzenta; quando não nos vemos durante três ou quatro dias, costumamos a reconhecer-nos" (Levi, 1988 p. 35).

Levi ainda escreveu outras obras como *Momentos de Reparação*, *O Sistema Periódico*, *A trégua* e *Os Afogados e os Sobreviventes*, todos com a presença do fantasma da Shoah.

Outra obra de relevância para o tema é *O diário de Anne Frank* (1947), escrito por uma garotinha de treze anos de idade escondida com sua família em Amsterdã durante a ocupação nazista nos Países Baixos. Em seu diário, ela conta como era a vivência neste período. Anne tem a necessidade de escrever como uma forma de catarse: "Apetece-me escrever e quero aliviar o meu coração de todos os pesos. - O papel é mais paciente do que os homens -." (FRANK 2013, p. 7). É nesse ambiente de clausura e medo que ela tenta dar um rumo a sua vida, deixando claro como se sente, como é estar presa:

[...] apetecia-me enterrar a cabeça nos cobertores para não pensar sempre no mesmo: "Quando é que poderemos ir lá para fora e respirar o ar e a liberdade?!" Mas não me posso esconder, pelo contrário, tenho de me mostrar direitinha e corajosa e, contudo, os pensamentos não se deixam dominar, vêm e tornam a vir. Acredita, quando se está fechada há ano e meio, chegam momentos em que se julga não se poder suportar mais. Ainda que eu seja injusta e ingrata, não sou capaz de negar o que sinto! Apetecia-me dançar, assobiar, andar de bicicleta, ver o Mundo, gozar a minha juventude, ser livre. Digo-te isto a ti, mas não o posso dizer a mais ninguém porque se todas as oito pessoas cá no anexo se lamentassem e mostrassem caras infelizes, aonde iríamos então parar? (FRANK 2013 , P. 82-83)

Ela morreu em um campo de concentração e a publicação da obra ficou a cargo de seu pai, único sobrevivente. Uma forma, talvez, de resgatar a memória da filha e de contar para o mundo ou tentar dizer a sua dor, não somente sua, mas a dor coletiva, compartilhada. O livro tornou-se filme em 1959, nas mãos do diretor George Stevens.

Temos ainda Elie Wiesel, um romeno que foi prisioneiro de Hitler e escolheu a literatura para relatar suas memórias. Ele recebeu o prêmio Nobel da Paz em 1986. Wiesel tinha 15 anos quando os nazistas o deportaram com sua família para Auschwitz-Birkenau.

A mãe e a irmã mais nova morreram nas câmaras de gás na noite em que chegaram. Ele e o pai foram deportados para Buchenwald, onde seu pai faleceu antes que o campo fosse libertado em 11 de abril de 1945. Somente após a guerra, Wiesel soube que suas duas irmãs mais velhas, Hilda e Bera, também haviam sobrevivido.

Wiesel recebeu tratamento médico e jurou que não escreveria sobre os acontecimentos Auschwitz-Birkenau, pois não se achava capaz disso. Foi somente a pedido de um entrevistador que ele cedeu, dando ao mundo sua obra *A noite* (1958), que trata da história de

um adolescente que sobreviveu aos campos e ficou devastado ao ver que o Deus que ele outrora adorara tinha permitido que seu povo fosse destruído:

Dias e noites a fio, ele ia de casa judia em casa judia e contava a história de Malka, a moça que agonizou durante três dias, e a de Tobie, o alfaiate, que implorava que o matassem antes de seus filhos...Mochê mudara muito. Seus olhos não refletiam mais alegria. Não cantarolava mais. Não me falava mais de Deus ou da Cabala, só do que tinha visto. As pessoas se recusavam não apenas a acreditar em suas histórias, mas também a ouvi-las. (WIESEL, 2006, p.45)

Estas são algumas das obras que deixam clara a necessidade de representação da *Shoah*, do trabalho com a memória. São apenas alguns exemplos das tentativas de representação da catástrofe dos campos de concentração, apesar de ser uma escrita densa que perpassa pelo ficcional, está em constante mutação.

Outra arte que se interessa por representar a memória da *Shoah* é o cinema. Além do já citado, *Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen, delineando a trajetória de Hitler e de alguns de seus mais notórios colaboradores com a arte, citamos: *O eterno judeu* (Fritz Hippler, 1940); *O Refúgio Secreto* (Corrie tem Boom, 1975), *Noire e Neblina* (Alain Resnais, 1955), *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) e *O Homem do Prego* (Sidney Lumet, 1964), com destaque para *Shoah*, de Claude Lanzmann, por seu teor documental e valor de testemunho, com nove horas e meia de duração, em que vários depoimentos sobre os campos de extermínio vêm à tona, delineando o cenário do horror. Lanzmann utiliza imagens que beiram o sublime, trazendo beleza para falar da tragédia, consoante ao projeto nazista de purificação e limpeza do território alemão. Em *Shoah* temos uma apresentação de sobreviventes da *Shoah*, falando sobre o que passaram, e o objetivo do filme não parece ser o de entreter ou dramatizar o ocorrido, mas de fazer o espectador refletir, enxergar os fatos envoltos no extermínio dos judeus. Segundo Lanzmann não há nada que compreender, “há uma obscenidade absoluta no projeto de compreender”.

O documentário, *Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen, já citado, além do cinema há ainda uma minissérie americana intitulada *Holocausto* de 1978 e peças de teatro como *Ghetto*, de Zvi Kolitz. No campo da pintura temos Ella Liebermann-Shiber que teve toda sua família deportada para Auschwitz. Ella foi salva graças a seus dotes artísticos, o que permitiu salvar sua família.

Figura 11: *Nas Barracas de Ella Liebermann-Shiber*



In: Portal Universia¹⁵

Ainda, David Olère, que passou pelos campos nazistas onde escrevia cartas aos familiares dos oficiais. Fez um trabalho que traz gravuras baseadas no que presenciou nos campos e nas câmaras de gás.

Figura 12: *Eles tentaram escapar de David Olère*



In: Portal Universia¹⁶

¹⁵ Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2014/01/29/1078522/holocausto-meio-da-arte-obras-feitas-no-periodo-menina-roubava-livros.html>

¹⁶ Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2014/01/29/1078522/holocausto-meio-da-arte-obras-feitas-no-periodo-menina-roubava-livros.html>

Na música podemos destacar a Cantata de Schoenberg, *A survivor from Warsaw*, de 1947; Messiaen com *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, de 1964 dedicado às vítimas do conflito, como uma espécie de crença na ressurreição de todos àqueles que morreram nos campos e *Ich Wandre Durch Theresienst* de Ilse Weber, em que ecoa o desejo de voltar para casa, de livra-se do sofrimento e de enxergar um novo caminho par a vida:

Ich Wandre Durch Theresienst

Ich wandre durch Theresienstadt,
Eu caminho por Terezín,
 das Herz so schwer wie Blei.
o coração pesado como chumbo.
 Bis jäh mein Weg ein Ende hat
De repente meu caminho tem um fim
 dort knapp an der Bastei.
lá próximo ao bastião.
 Dort bleib ich auf der Brücke stehn
Lá fico parado sobre a ponte
 und schau ins Tal hinaus:
e vejo pelo vale afora:
 Ich möcht so gerne weitergehn,
Eu queria tanto seguir em frente,
 ich möcht so gern nach Haus.
*Eu queria tanto ir para casa.*¹⁷

As representações da *Shoah* são inúmeras e realizadas em diferentes mídias, o que acentua que, apesar da dificuldade do dizer, este se faz necessário, seja para rememoração individual ou para conhecimento das gerações futuras.

¹⁷ Fonte: Fonte: <http://euterpe.blog.br/historia-da-musica/a-musica-do-holocausto>. Tradução do próprio site.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DE MAUS

3.1 Por dentro das cercas de *Maus*

Antes que se prossiga à análise dos aspectos da obra que embasam nossas hipóteses, faz-se necessária uma apresentação do corpus da pesquisa: a *Graphic Novel: Maus: a história de um sobrevivente*¹⁸, de Art Spiegelman, que conta como Vladek, pai do autor, sobreviveu à *Shoah*. A obra consta de dois volumes, sendo o primeiro intitulado *Meu pai sangra a história* e o segundo *E aqui meus problemas começaram*. Alguns capítulos foram inicialmente publicados na revista *Raw* entre 1980 e 1991 e em *Short Order Comix* nº 1 em 1973.

Produzida entre 1978 e 1991 a obra é inovadora porque além de relatar testemunhos de campo de concentração através da banda desenhada, se utiliza de animais ao invés de pessoas nesta empreitada, de forma que os judeus são representados como ratos (*Maus* em alemão), os alemães como gatos, os franceses: sapos, os poloneses: porcos, os americanos: cachorros, os suecos: renas, os ciganos: traças e os ingleses: peixes. Abre-se, assim, caminho para novas maneiras de se contar a história, em constante diálogo com a literatura e com uma infinidade de recursos oferecidos pela forma quadrinhística.

Spiegelman cria uma grande metáfora, uma vez que, segundo Paulo Pato (2007, p. 126) “os personagens meio-homens, meio bichos possuem condição claramente simbólica, afastando-se da mera iconicidade.” Ou seja, em *Maus* não temos essa configuração para a reprodução ou representação de uma história em si mesma, eles estão no lugar dos personagens reais da história, das pessoas que realmente vivenciaram Auschwitz, como uma espécie de metáfora do cenário da guerra e da *Shoah*.

A composição foi ganhadora do prêmio *Pulitzer* em 1992 na categoria especial, pois o comitê não decidiu se enquadrava a obra como ficção ou biografia. Segundo Santiago García:

“[...] para boa parte dos críticos literários que se sentiram desconcertados diante da potência de *Maus*, a história em quadrinhos que se atrevia a contar o tema mais traumático do todo o século XX no Ocidente, era impossível compreendê-la, já que a primeira reação, quando por fim aceitaram a obra, foi dizer que “*Maus* não era uma HQ”. (GARCÍA, 2012, p226)

A partir de sua publicação, as discussões sobre o lugar de pertencimento dos quadrinhos veio à tona com mais efetividade. Afinal, em que prateleira colocar *Maus*, literatura ou outras artes? Pergunta de difícil resposta e que gerou algumas polêmicas.

¹⁸ O resumo dos dois volumes de *Maus* encontra-se na sessão Apêndice logo após as referências.

O *The New York Times* o coloca como um dos livros mais vendidos na categoria ficção e recebe críticas de Lawrence L. Langer, o crítico pontua que *Maus II* é de “uma forma séria de literatura pictórica, sustentando e mesmo intensificando a força do primeiro volume. Resiste a qualquer rótulo”¹⁹(LACAPRA, 1998, p. 165). Segundo Gopnik citado por La Capra “Spiegelman encontrou outro modo de fazer o que outros artistas que tomaram a *Shoah* como tema tentaram: estilizar o horror sem estetizá-lo” (1998,p. 166)²⁰. O autor mostra-se surpreso ao ver seu livro enquadrado como ficção: “ Sei que ao desenhar pessoas com cabeças de animais eu criei problemas de taxonomia. Poderiam acrescentar uma categoria especial “não-ficção/ratos” à sua lista?” (SPIEGELMAN apud LACAPRA, 1998, P.168)²¹.

As polêmicas em torno da obra só vêm a crescer sua contribuição ao legado de escritos sobre a *Shoah*, trazendo uma construção nova e pertencendo a seu tempo, em que as imagens parecem falar mais que as palavras. *Maus* é uma história comovente sobre sobreviventes da *Shoah*, seja Vladek que vivenciou os fatos terríveis, ou Artie que indiretamente pode se considerar sobrevivente, uma vez que seu irmão, Richeu, morreu durante o percurso.

Segue-se então a análise da linguagem do corpus no que tange às hipóteses anteriormente elencadas sobre a validade da obra para a literatura, para o testemunho e para os quadrinhos, de que *Maus* corrobora para mostrar a dificuldade do testemunho; para a humanização dos eventos da *Shoah*.

Maus nos apresenta uma obra ímpar frente aos limites da representação do testemunho, valendo-se da ambiguidade para tentar narrar a catástrofe e traz inovação na forma do dizer utilizando quadrinhos para dar conta de trabalhar com a temporalidade através da justaposição abrindo portas para novas formas de se apresentação do texto literário, as memórias enquanto testemunho histórico e os quadrinhos como mais um gênero que se predispõe a nos dizer algo sobre o acontecimentos do século XX.

3.2 Entre gatos e ratos: um testemunho humanizador e problematizador

Ao longo da leitura do livro, visualizam-se inúmeras contradições, de modo que a obra não possui um caráter irrealista, tampouco ficcional. Os judeus (ratos) tornam-se desprovidos

¹⁹ Do original: “*una forma seria de literatura pictórica, que sostiene e incluso intensifica la potencia del primer volumen. Resiste toda la etiqueta*”. Tradução nossa.

²⁰ Do original: “*Spiegelman ha encontrado otra manera de hacer lo que otros artistas que hicieron del Holocausto su tema trataron de lograr: estilizar el horror sin estetizarlo*”. Tradução nossa.

²¹ Do original: “*Sé que al dibujar a personas con cabezas de animales he generado problemas en su taxonomía. ¿Pueden considerar el agregar una categoría especial, “no ficción/ratones” a su lista?*”. Tradução nossa.

de qualquer lei maior do que salvar a própria vida. Seja vivendo nos *ghetos*, ou nos campos de concentração, eles apresentam características que vão contra a ideia de um homem ideal, em que valores como generosidade, amizade e coragem mudam de forma, dando lugar às necessidades mais elementares para cada momento. A obra trabalha como uma tentativa de representação de vivências humanas e seu valor pode ser compreendido à medida que se adentra a seu conteúdo e percebe-se seu caráter humano.

Antonio Candido (1972, p.804), nos fala que no estudo de uma obra literária, “há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana.” Esta projeção da experiência se dá de diversas maneiras. A começar pela epígrafe que antecede o início do primeiro volume de *Maus*; traz Artie andando de patins com os amigos, ele cai e os amigos o deixam sozinho, ele volta para casa e seu pai lhe pede ajuda para concertar um móvel. Percebendo que o filho está chorando, Vladek indaga o porquê. Artie conta o ocorrido e seu pai exclama: “ Amigos? Seus amigos?...Se trancar elas em quarto sem comida por um semana...aí ia ver o que é amigo!..(SPIEGELMAN, 2012, p. 6). É evidente que nas condições em que Vladek mensura o valor da amizade, ela possui outra forma, poucos amigos restarão, em um momento de desolação como o vivenciado por ele, cada um está mais preocupado em salvar-se que em salvar os outros, portanto, se nesse meio alguém ainda assim se preocupa com os demais, este sim pode receber o título de amigo.

A *Graphic Novel* trabalha o tempo todo com os limites da condição humana, em que coloca os valores humanos em jogo. Quando é apresentado à sua futura esposa, Anja, Vladek pondera: “Família Zylberberg ter dinheiro, ser milionários!” (SPIEGELMAN, 2012, p.20) e descreve ao filho que fora tratado como um rei pela família de sua pretendente. Vladek é desenhado como um judeu estereotipado: avaro, individualista, autocentrado, sovina. Nos momentos em que Artie recolhe os testemunhos e seu pai está casado com Mala, as reclamações sobre seu casamento são frequentes, em que ele diz que Mala só pensa em dinheiro e ela diz “Vladek é mais apegado a coisas do que a pessoas!” (Ibid, p. 95). Ao mesmo tempo que Vladek é contra o regime nazista e mostra-se capaz de gestos grandiosos de ajuda ao outro, ele demonstra características pragmáticas bem próximas do que este regime pregava, cultuando a organização e tirando vantagem do que podia.

Antonio Candido (1972, p.803) afirmou que a literatura tem uma capacidade de confirmar a humanidade do homem, a que denominou de Função Humanizadora da Literatura, isto porque permite a problematização da experiência humana, que visa a levantar diversas questões e não trazer respostas aos problemas do homem.

O texto de *Maus* se opõe aos ideais nazistas, porém não os coloca como atos realizados por monstros, tanto que os representa também como animais, parte da mesma cadeia evolutiva, gatos e ratos. Isso nos leva a acreditar no caráter humanizador/problematizador da obra, pois apesar do uso da metáfora dos bichos, ela recria um cenário inteiramente humano. O conceito de humano aqui considerado não é do adjetivo utilizado para qualificar pessoas bondosas e generosas, sem vícios, sem erros, mas sim aquele completo, com todas as suas nuances e contradições, o ser humano antropológico, racional e falível.

Segundo Candido a literatura, “Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica...ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela – com altos e baixos, luzes e sombras”(1972, p. 805), portanto *Maus* é tecido neste tom, uma vez que não traz apenas os judeus como somente bons e os Nazistas como somente maus, pelo contrário, *Maus* questiona o maniqueísmo por trás da maioria dos eventos catastróficos e trata a questão com a delicadeza que ela requer.

Alcir Pécora em uma entrevista a Folha de São Paulo sobre a polêmica em torno das obras de Monteiro Lobato frisa o mesmo. Segundo ele, "Se formos fazer um expurgo por questões raciais e sexuais, não vai sobrar obra para ler. Literatura não é educação moral e cívica para elevar valores morais. O papel dela é confrontar as coisas." É neste sentido que entendemos *Maus*, não como um testemunho que nos ensine algo, passe uma mensagem ou sirva para constatar a culpa nazista em detrimento do estatuto de vítima do judeu. O caráter humanizador da obra vai além destas prerrogativas e, assim com a obra de Lobato, que não deve ser tida como de cunho racista e incentivadora de condutas preconceituosas, mas como uma possibilidade de confronto, de discussão e elaboração do passado para que novas formas sejam possíveis, em *Maus* visualiza-se o mesmo, trazendo as nuances da civilização, sem colocar de uma lado o que é bom e do outro o que é mal, mas deixando isso a cargo do leitor.

Fato é que isso não se dá apenas na literatura, outras artes se valem desta humanização em caráter maior, como é o caso do cinema, com sua conduta muitas vezes transgressora, representando uma realidade de maneira livre, confrontando a realidade com as possibilidades de sua mudança, com o que poderia ter sido e trazendo à tona eventos difíceis de serem digeridos de outra forma. Desta forma, em *Maus* atesta-se a colaboração enquanto projeção da experiência da *Shoah* uma vez que apresenta um testemunho que traz consigo as marcas do trauma vivido em *Auschwitz* por Vladek Spiegelman de uma maneira por vezes inusitada. Um pai que é representado não como um herói, um sobrevivente, vítima, mas um pai acima de tudo humano e um ambiente elaborado e levado a cabo também por humanos.

Assim, a obra gera inúmeras reflexões acerca de sua ambiguidade, trazendo à narrativa uma maior fluência num texto que se apresenta vivo, sem podas, sem omissões, isso porque “Ela (a literatura) não corrompe nem edifica, portanto; mas trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO,2002,p.85). Pode-se dizer que *Maus* humaniza a experiência da *Shoah*, não só por colocar todos como animais, mas também por sua linguagem, seja ela verbal ou visual e se diferencia de muitos outros testemunhos que colocam o judeu como vítima e os nazistas como culpados, deixando que o leitor decida qual caminho afirmar.

3.3 Justaposição: um diálogo entre temporalidades e espaços

Como dizer um passado que é tão presente na memória e um presente que é tão marcado pelo passado? Um texto linear talvez não conseguisse lidar com esta tarefa, porém, Spiegelman arranhou uma forma inusitada de narrar o horror e suas antíteses. A história é apresentada em forma de quadrinhos, em que as imagens são justapostas, são cortadas por espaços entre os quadros, espaços, que muitas vezes são o limite de tempo entre um acontecimento e outro, entre uma lembrança e um ato do presente ou imaginações sobre o futuro das memórias de Vladek ou do livro de Artie.

A escrita de *Maus* é permeada de idas e vindas que podem facilmente ser realizadas através da técnica do flashback e em maior parte pelos requadros, que podem ter ou não borda e que, na passagem de um para outro o tempo pode mudar apenas sob o indicativo do espaço entre requadros, desta forma é possível apresentar tempos diversos numa mesma página, como é o caso da figura seguinte em que Vladek conversa e pode-se verificar esta divisão temporal de maneira mais nítida.

Figura 13- Artie conversando com o pai sobre seu passado.



In: SPIEGELMAN, 2012, P. 17

É possível verificar nesta passagem que a história começa sem requadro, remetendo-nos ao presente em que Artie inquirir o pai que imediatamente volta ao passado com sua namorada, sendo que a mudança temporal se dá pela linha que fecha o requadro seguinte, uma divisória entre presente e passado, como que sobreposta ao presente, muito próxima da representação de uma lembrança. Após isso um espaço na horizontal separa os dois tempos do passado, um em que Vladek está num conversando com sua namorada e logo após com seu

primo em outra ocasião falando de sua futura esposa. Há uma inserção de um selo explicando que todo feriado Vladek visitava sua família. Podemos visualizar, então, três tempos distintos.

Porém, esta justaposição, bem como seus espaços, fragmentos, não se dá apenas em nível visual, mas também nos personagens principais, pai e filho, que aparecem de formas diferentes em relação ao tempo da história. O personagem Artie aparece na história de três formas distintas: ora como rato, assim como o pai e os demais judeus sobreviventes da *Shoah*; ora usando máscara de rato, quando, no segundo volume de *Maus*, se questiona sobre sua produção e acaba no divã do analista, em que o personagem Artie se confunde com o autor Spiegelman ligado à questões editoriais e que ultrapassam os limites da escritura da obra; e ainda retratado como humano, numa história em formato *comic book* dentro do primeiro volume, em que retrata seu sentimento de culpa pelo suicídio de sua mãe Anja.

Figura 14- : Artie com rosto de rato falando sobre sua mãe



In: SPIEGELMAN, 2012, p. 16

Figura 15- Artie desenhado em sua história *Prisioneiro do Planeta Inferno*



In: SPIEGELMAN, 2012, p. 102

Figura 16- : Art Spiegelman com uma máscara de rato



In: SPIEGELMAN, 2012, p.201

Para o leitor não se trata de um único personagem e suas nuances, mas de um sujeito com identidade fragmentada. Na esteira de Jameson,

[...] se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” e em uma prática de heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório.” (1997, p. 52)

Isso é bem evidente em *Maus*, advindo da dificuldade de relacionar as questões temporais em detrimento do espaço, Artie recorre à identidade de rato para entrevistar o pai encenando o tempo presente, mas torna-se homem para elaborar sua culpa pela morte da mãe, retomando o passado e usa máscara para encarnar o escritor, no presente em que as entrevistas com o pai já se tornaram um passado. Segundo Jameson (1997) a historicidade passa por uma crise, em que nossas linguagens culturais estão cada vez mais dominadas pelas categorias de espaço e as questões da temporalidade entram em um embate quanto ao modo como elas podem assumir-se no pós-moderno.

Numa narrativa linear, não seria viável fazer tantas digressões, já no quadrinho, há a possibilidade dos *flashbacks* à todo momento valendo-se de imagens e palavras. Artie aparece como rato num presente em que entrevista seu pai, depois com uma máscara num outro recorte de um presente póstumo à Vladek, onde analisa a publicação do primeiro volume de sua obra e entra em

crise, não sabe se consegue ou deve continuar. Aparece como ser humano, sem máscaras, apenas quando se trata de sua mãe, de uma tentativa própria de elaboração da morte dela.

Esta representação fragmentada é satisfatoriamente realizável por meio da imagem. Ainda com Jameson, uma vez que há uma nova lógica espacial do simulacro que traz outros efeitos para o chamado tempo histórico, no qual o passado é constantemente modificado, transformando-se “em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico” sendo que, esta abordagem não prediz indiferença, pois a fixação com a imagem é um “sintoma de um historicismo presente” (JAMESON, 1997, p. 45). *Maus* trabalha com vários tipos de imagens, *close-ups*, perspectivas. Os quadros em sua maioria são retangulares e dão uma ideia de distanciamento entre o leitor e a narrativa, porém em muitos, o balão-fala sai do quadro, dando uma ideia de que há mais para se falar do que caberia num quadrinho.

Vladek utiliza máscaras em apenas dois momentos, no primeiro volume, no terceiro capítulo, “Prisioneiro de Guerra”, utiliza a máscara de porco, fazendo-se passar por Polonês para poder salvar-se. Utiliza a mesma máscara também no último capítulo do primeiro volume, “A ratoeira” em que pede ajuda a amigos poloneses, conforme podemos visualizar na página seguinte.

Figura 17: Vladek negociando com um Polônes.



In: SPIEGELMAN, 2012, P. 66

Vê-se que o uso de máscaras, ou seja, outras identidades, por Vladek é mero artifício de sobrevivência, em que ele se passa por Polônes para proteger sua vida. Já no caso de Artie, o uso das máscaras se dá pelo fato de não ser um judeu que esteve nos campos. É judeu e por isso aparece também como rato, mas quando entra em crise, aparece com a máscara de rato, ou seja, tem dúvidas quanto a ser ou não um sobrevivente da *Shoah* e por isso, precisa separar os momentos do presente com seu pai daqueles que fizeram parte apenas do passado de Vladek. Artie não consegue se definir

apenas como judeu (rato), escritor (mascarado) ou filho (homem), ele é uma alternância destas figuras.

Figura 18: Vladek e um companheiro indo à Sosnowiec



In: SPIEGELMAN, 2012, P. 138

Porém, Jameson considera que entender a dificuldade de unificação entre presente, passado e futuro, analisando a produção pós-moderna nos termos de construções fragmentárias é carente de outros vieses, assim, ele recorre à psicanálise de Lacan para explicitar, chamando de *écriture* ou escrita esquizofrênica. Ele utiliza a definição, não em seu uso clínico, “sintetizando, Lacan descreve a esquizofrenia como sendo a ruptura na cadeia dos significantes, isto é, as sérias sintagmáticas encadeadas de significantes que constituem um enunciado ou um significado. (JAMESON, 1997, p. 53).

Quando se quebra a cadeia de significantes, tem-se um conglomerado de significantes distintos e sem relação. Deste modo, entendendo a identidade pessoal como resultado da unificação presente, passado e futuro da pessoa e que essa unificação é uma função da linguagem, entende-se que se o sujeito é incapaz de unificar estas instâncias de tempo, na sentença, também o é quando se trata de sua “própria experiência biográfica”, que é reduzida a uma série de presentes, sem relação no tempo. O passado do pai é presente na vida de Artie, de modo que ele se confunde e chega até a conclusão de que seu pai não sobreviveu.

Figura 19: Artie sua namorada conversando sobre Vladek



In: SPIEGELMAN, 2012, P. 250

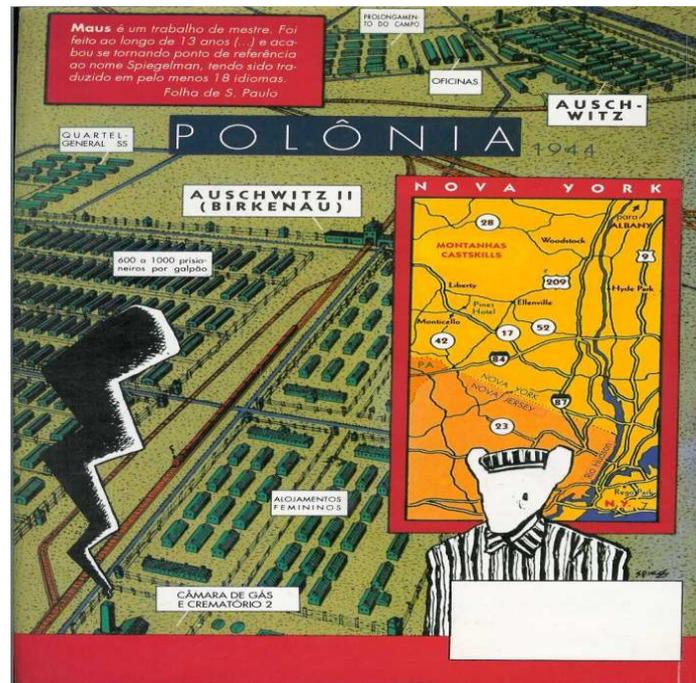
Resta saber quem é o sobrevivente então, Vladek ou Artie? Mais uma vez Artie encarna outra identidade, a de sobrevivente da *Shoah*, que apesar de não ter vivido o horror do genocídio na pele, sobreviveu a seu próprio pai, tão marcado por Auschwitz.

Quanto à linguagem de cada personagem, há uma separação em alguns momentos, sendo que Artie traz algumas falas do pai com um sotaque²². Quando a fala é no tempo presente, ele usa uma linguagem do pai cheia de inadequações, como um estrangeiro: “Trabalhar com tecidos. Compra e venda. Não ganhar muito, mas dar pra viver” (SPIEGELMAN, 2012, P.14). Quando se refere às suas memórias, as falas aparecem transcritas em inglês com fluência, uma vez que representam o período vivido na Polônia, estava em seu país e dominava o idioma.

Maus segue num “exercício de descontinuidades” em que é possível perceber que o autor atua num jogo de oposições numa tentativa de representação do todo, de todo o tempo. A obra ainda traz mapas, no segundo volume um mapa dos campos de concentração na Polônia junto a um pequeno mapa de Nova York dentro dele e na quarta capa do livro com um mapa da Polônia com um pequeno mapa de Rego Park desta vez não dentro mas tocando o mapa polonês.

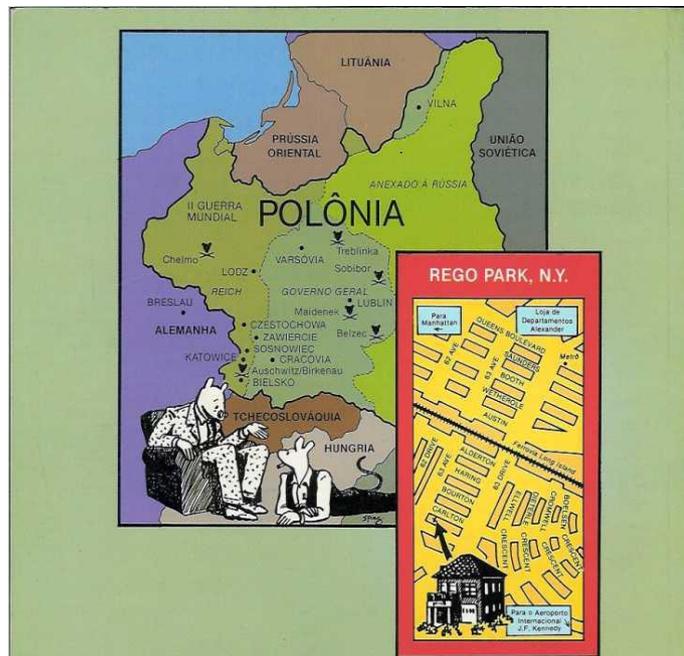
²² A tradução utilizada como *corpus* desta pesquisa foi feita por Antônio de Macedo Soares pela Companhia das Letras optou por transcrever a fala de Vladek de maneira a ser fiel ao original em inglês, sendo que algumas traduções efetuaram a correção destas falas.

Figura 20: Mapa que antecede o segundo volume da obra



In: SPIEGELMAN 2012, p. 166

Figura 21: Mapa que aparece na quarta capa da obra



In: SPIEGELMAN, 2012

Ao mesmo tempo em que a história precisa ter uma unidade, ela não é uma narrativa sobre o passado, apenas uma representação de uma narrativa sobre o passado, um passado vivo que ainda carece de maiores elaborações e interpretações, desconexo e, muitas vezes, até injustificável, um

passado tão presente que fatia identidades e denuncia a dificuldade de superar o trauma, que em partes é ultrapassada pelo uso das imagens, da representação do espaço, sejam o da casa de Vladek, de Artie, os campos, *ghetos*, *bunkers* ou ainda da mesa de trabalho do autor. O passado é trazido sem intenção nostálgica ou de mera lembrança, pois a todo momento ele é re-encenado na narrativa de Artie, demonstrando um nível de consciência na elaboração do passado, sendo que tal consciência estende-se até a contemporaneidade ao historicizar o próprio processo de fragmentação²³.

3.4 *Maus* como representação da *Shoah*: os limites da representação

A representação da catástrofe é motivo de alguns estudos e de poucas conclusões, pois existe a dificuldade do dizer. Afinal, como pôr nos quadrinhos os acontecimentos traumáticos vivenciados no século XX? Seligmann-Silva escreve que:

[...] na medida em que tratamos da literatura de testemunho escrita a partir de Auschwitz, a questão do trauma assume uma dimensão e uma intensidade inauditas. Ao pensar nessa literatura, redimensionamos a relação entre a linguagem e o real: não podemos mais aceitar o vale-tudo dito pós-moderno que acreditou ter resolvido essa complexa questão ao firmar simplesmente que tudo é ‘literatura/ficção’. Ao pensarmos Auschwitz, fica claro que mais do que nunca a questão não está na existência ou não da ‘realidade’ mas da nossa capacidade de percebê-la e simbolizá-la (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.49-50)

Spiegelman demonstra sua percepção a este respeito e tenta simbolizar esta ‘realidade’ da “fábrica de mortes”, como nomeou Hanna Arendt, através de quadrinhos, aos pedaços, primeiro uma parte depois outra, representando uma busca pela verdade de seu pai. Dá vida ao personagem Artie que com seu gravador recolhe discursos do pai sobre os acontecimentos de Auschwitz e que o tempo todo deixa claro ao leitor a dificuldade de se fazer isso, de representar a crueldade do real e ter que criar algo que não seja totalmente real. Isso fica evidente na passagem abaixo,

Me sinto tão impotente ao tentar reconstruir uma realidade que era pior do que o meu mais terrível pesadelo. Há tantas coisas que eu nunca vou conseguir entender ou visualizar. Quer dizer, a realidade é complexa demais para os quadrinhos...Tanta coisa tem que ficar de fora ou ser distorcida. (SPIEGELMAN, 2012, vol2, p.16)

Halbwachs (2004) afirma que podemos criar representações do passado a partir de impressões de outras pessoas, perfazendo uma imaginação do acontecido como no caso de Artie com as impressões de seu pai. Ainda para Halbwachs:

²³ O termo fragmentação é entendido aqui dentro do proposto por autores como Stuart Hall e Zigmunt Bauman sobre a fragmentação do indivíduo moderno, já não mais visto como sujeito unificado.

[...] a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. (HALBWACHS, 2004, p.75).

Ou seja, é no presente que a memória se (re)constrói e se articula. É ao longo do tempo que se é possível enxergar os fatos passados com mais clareza, quanto mais distanciamento, melhor o olhar. O autor de *Maus* faz este percurso em que ao contar a história de seu pai, recriando imagens e vivências ele se recria enquanto humano, filho de um sobrevivente da *Shoah*, um ser que poderia ter estado em Auschwitz e que carrega a marca da memória de um povo, de uma nação.

As dificuldades começam pela falta de documentos, além dos relatos do pai, que tornem a história real ou que tragam outras visões para o que está sendo narrado. Como é o caso dos diários da mãe de Artie. Anja havia escrito neles fazia muito e Artie insiste para que o pai encontre-os. Já no final do primeiro volume de *Maus*, Vladek conta ao filho que, numa espécie de ataque de fúria, queimou tudo. Artie chama o pai de assassino e fica fora de si quando Vladek diz que Anja queria que o filho lesse e se interessasse pelos relatos quando crescesse. Contudo, esta possibilidade não existe, os relatos foram destruídos e só resta a Artie contar com a memória do pai, ficando a mercê de um passado que não presenciou e que não tem como comprovar a não ser pela confiança que dispõe ao pai. Esta é a tônica do testemunho, o querer crer, pois “as verdadeiras testemunhas”, no dizer de Agamben quando evoca o testemunho de Primo Levi em *Afogados e Sobreviventes*, de que “as testemunhas integrais” são aquelas que não testemunharam por não poder fazê-lo, são as que “tocaram fundo” e por este motivo não retornaram para contar, foram mortos, legitimamente vitimados pela catástrofe. (AGAMBEN, 2008, p. 42-43)

Segundo André Cardoso (1999, p. 186), *Maus* carrega a marca da ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que descarta a possibilidade de fazer um retrato fiel do passado, acaba por realizar uma representação realista dos eventos narrados. Nisso residem duas dificuldades, a de ser fiel ao passado e a de poder alterar apenas o presente. Assim como Benjamin nos apresenta seu anjo da história que olha para trás para ver a “catástrofe” onde nós vemos uma “cadeia de acontecimentos” o que vemos em *Maus* é essa visualização empática dos eventos, pois muito mais do que um genocídio, a *Shoah* é trazido como um trauma que destruiu a família de Vladek que no final das contas nem é considerado pelo filho como um sobrevivente. A obra traz a história que corta o humano e não apenas a história cronológica, linear. (BENJAMIN, 1940)

Desta forma, Artie comenta e interfere apenas no presente, enquanto as vivências do passado de Vladek permanecem intactas, de modo que “Na voz que surge da fusão formal entre a

fala de Artie e de Vladek, o relato histórico fica preservado como elemento subjacente à narrativa, preservado justamente porque permanece intocado” (CARDOSO, P. 187). Afinal, não estamos lidando com uma narrativa sobre o passado, mas sim com a representação de uma narrativa sobre ele.

Esta questão se evidencia no início do segundo volume, tendo em vista que foi a obra publicada em dois volumes, após a publicação do primeiro, Spiegelman teve a noção da repercussão de sua obra e começa a se questionar. Artie aparece usando uma máscara de rato, em que fica claro que se trata de uma representação da realidade e não dela própria. Pode-se observar este recurso na figura apresentada na página seguinte.

Figura 22: Crise criativa de Artie.



In: SPIEGELMAN, 2012, p.201

Artie começa a comparar nuances de tempo entre a sua vida e a de seu pai, analisando os dados catastróficos e a escrita e publicação de sua obra, fala do suicídio da mãe e a o final há um a inserção de fala, que parece ser de um diretor ou roteirista pedindo para rodar, como se estivessem a gravar um filme. Há uma oposição entre o “real” difícil de lidar e sua representação. No último requadro ele está debruçado sobre sua mesa de trabalho e abaixo estão corpos de pessoas, vítimas da *Shoah*, um exemplo da dificuldade de passar o testemunho adiante, da culpa que pode ser gerada

por estar-se vivo enquanto milhões de pessoas morreram, e pior, estar escrevendo e lucrando sobre estes fatos. Todo este movimento gera dúvida e inquietação que vem demonstrada a todo momento na obra. As dúvidas se expandem inclusive para a sua criação e as escolhas gráficas que precisa realizar, como se vê abaixo:

Figura 23: Escolha dos desenhos



In : SPIEGELMAN, 2012 P. 171

Isso é possível porque o quadrinho permite a representação simultânea de duas temporalidades: ao mesmo tempo em que o texto reporta a indecisão da personagem, a imagem “antecipa” a decisão de Artie ao representar a namorada como “rata” desde o início da narrativa. Ou seja, nos termos de Benjamin, a imagem presentifica, ou encena, o discurso de Artie, reconduzindo à dimensão histórica. Isso porque

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquela* presente em que ele mesmo escreve a história. [...] Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história. (BENJAMIN, 1940, Tese 16)

Esta é a proposta em *Maus*, de um passado que não seja estático, que possa ser apresentado e representado de outra forma, sob outra ótica. A exigência fundamental de Benjamin é escrever a história do ponto de vista dos vencidos, à contragosto da tradição do historicismo alemão que previa sempre uma "empatia com o vencedor" (BENJAMIN, 1940, Tese 10).

Ele diz que representar franceses como coelhos seria muita bondade e põe em cheque o caso Dreyfus²⁴, se os franceses, cidadãos da nação da liberdade, igualdade e fraternidade foram capazes de condenar injustamente um homem, não se pode desenhá-los como coelhos.

Além da escolha minuciosa e lógica dos desenhos, que não são meras ilustrações, uma das dificuldades de se trabalhar com quadrinhos é o manejo das palavras, não cabe tudo o que se quer dizer nos balões, a história precisa ser fluída e se colocar muito texto perde seu sentido dinâmico. Para Artie, é estranho tentar reconstituir uma realidade pior que qualquer pesadelo e conclui que por mais que tentasse, jamais iria conseguir compreender ou imaginar o que aconteceu de fato, pois, segundo ele “a realidade é complexa demais para ser contada em quadrinhos... precisa deixar coisas de fora, simplificar.” (Spiegelman, 2009, p. 176). Vemos explicitamente que era difícil encaixar tanta coisa a dizer em tão pouco espaço, visto que as imagens contam a história em conjunção às palavras, tudo tinha de ser medido e “simplificado”.

Para García “Um dos grandes problemas do Holocausto²⁵ foi a impossibilidade de representa-lo adequadamente: as imagens, e especialmente as imagens fotográficas, destroem seu

²⁴ Alfred Dreyfus foi condenado à prisão perpétua pelo crime de espionagem a favor dos Alemães, ficou preso na Ilha do Diabo (prisão na Guiana Francesa) e somente em 1905 sua inocência foi declarada e um ano depois ele volta a ativa. Esta fraude foi uma das mais notáveis de que se tem notícia na história da França. (BEGLEY, Louis. O Caso Dreyfus, Ilha do Diabo, Guantánamo e o pesadelo da história. Tradução Laura Teixeira Motta, Companhia das Letras, 2010)

²⁵ Utilizamos o termo conforme a tradução disponível no livro consultado.

significado, e sua minuciosa brutalidade acaba por nos insensibilizar, trivializando-o” (2012, p. 226). Por isso, frequentemente recorre-se às representações indiretas, com filmes, documentários e tudo o que possa de alguma forma estetizar a imagem para que adquira novos significados e possa assim ser passível de alguma compreensão.

O personagem criado por Spiegelman é rodeado pela incerteza de sua capacidade de dizer o testemunho. Em uma consulta com seu psicanalista Pavel, Artie demonstra dúvidas quanto a sua capacidade de contar a história de seu pai e sua impotência diante dos fatos. Ele diz estar confuso com a repercussão do primeiro volume de *Maus* e não consegue mais escrever, numa espécie de bloqueio. Pavel declara que Artie é o verdadeiro sobrevivente e este relata que não sente culpa por isso, mas tristeza.

Figura 24: Artie com seu analista Pavel.



In: SPIEGELMAN, 2012 p. 204

Pavel questiona Artie sobre os inúmeros livros escritos sobre a *Shoah* e que talvez as pessoas precisem de outra catástrofe maior ainda. Menciona também a impossibilidade das vítimas de contar a sua versão e que “talvez seja melhor acabar com tanta história” (ibid, p. 205) Em

seguida Artie cita uma frase de Samuel Beckett²⁶: “Toda palavra é como uma mácula desnecessária no silêncio e no nada”(ibid, p.205) , e raciocina “ Por outro lado, ele FALOU isso” , então por mais desnecessário que pareça falar da *Shoah*, da história de seu pai, de Aushwitz e por mais difícil que seja fabular o passado, mesmo assim Artie continua seu relato. Mesmo como toda a dificuldade do testemunho.

Dentro de uma perspectiva Benjaminiana do conceito de história está contido em *Maus* sob o qual “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.[...] Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.(Benjamin, 1940, Tese 5). É um passado assustador que é reconhecido e por isso pode ser visto enquanto passado, pode ser pensado, representado, não em sua totalidade, mas dentro da visão daquele que se propõe a contá-lo.

Outra questão que circunda a obra é a da representação fiel do passado, ou do trabalho com a realidade. Pois que Spiegelman tenta legitimar seu relato, trazendo até uma foto do pai, no segundo volume de *Maus*, porém, García questiona essa inserção: “Mas a foto era um retrato de estúdio, o que suscitava indagar até que ponto é real ou construído não apenas *Maus*, a HQ, mas o próprio relato original procedente da memória de Vladek” (2012, p. 228).

Ainda na esteira de García entendemos que “Ao reconfigurar a memória como uma fantasia de ratos e gatos falantes, Spiegelman não só nos permitiu imaginar o que aconteceu ali, mas nos obrigou a fazê-lo, talvez pela primeira vez” (2012, p. 228). Ao valer-se da antropomorfização em sua história, ele cria uma grande metáfora que faz o leitor viajar pelas páginas da obra como se estivesse lendo uma ficção, porém, com a marca constante do real, de um real que é tão horrível, que acaba sendo melhor representado dentro de uma espécie de cadeia alimentar, de gatos que perseguem ratos. Uma metáfora que é constantemente ameaçada pela ambiguidade da obra, mas que se aproveita desta mesma ambiguidade para humanizá-la e para fazer dela uma representação ímpar ante todos os limites que uma representação deste tipo impõe.

Spiegelman utiliza a metáfora para traduzir em linguagem o que é intraduzível, o “real”, dotando animais de linguagem, uma construção humana, expressando que talvez a linguagem

²⁶ Samuel Beckett foi um dramaturgo e escritor irlandês, suas obras tratam da temática humana de maneira pessimista. A trilogia de Beckett faz uma sátira do romance, expondo a consciência a partir do que falta: a consciência de não se saber onde está, retratada em *Molloy* (1951) ; a consciência de não se saber quem é Malone Meurt (1951) e a consciência de não saber o que dizer *L'innommable* (1953). Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/viewFile/2075/3344>

humana seja insuficiente para esclarecer o acontecido ou para deixar “tudo mais real”²⁷ uma vez que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1940, Tese 6), Deste modo, *Maus* se propõe a trabalhar com a memória transpassando diversas mídias para obter êxito em sua empreitada, mais especificamente no caminho que se cruza entre a literatura, o testemunho e os quadrinhos para uma libertação no sentido estético da palavra, dando ao mundo a possibilidade de encarar este evento catastrófico sobre outra óptica, de ambiguidades veladas e de explicações que não dão conta de objetivar o ocorrido, mas de fazê-lo vir á tona, recorrendo ao imaginário do leitor, apropriando-se de uma memória e trabalhando com o passado no que é possível de representá-lo.

3.5 A linguagem em *Maus*

Além das imagens que tentam colaborar para o testemunho, não podemos deixar de lado a linguagem verbal e suas ressonâncias. É preciso que nos debrucemos sobre a filosofia da linguagem para abordarmos o texto verbal e as vozes que ecoam na narrativa perfazendo um caminho rumo a tentativa de uma totalidade.

3.5.1 Concepção de linguagem em Bakhtin

“Quaisquer que sejam os objetivos de um estudo, o ponto de partida só pode ser o texto.” (BAKHTIN, 1992, P. 331)

A partir da epígrafe, sigamos então para o texto de *Maus*. Bakhtin põe em cheque a questão “da natureza real dos fatos da língua” de maneira diferente de Saussure. Este propõe a ideia de língua como fato social, enquanto objeto abstrato ideal, em detrimento à fala, ou seja, a manifestação da língua. Bakhtin afirma a natureza social da enunciação, em que “a fala está indissolivelmente ligada às condições da comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1995, p.14). Ou seja, a fala está conectada com o contexto social ao qual se insere, evidenciando as características do sistema em que se apresenta,

²⁷ Expressão utilizada no primeiro capítulo de *Maus* para explicar ao pai o quanto seria importante a representação das vivências pessoais dele.

quais sejam os conflitos subjacentes à dominação, resistência, relações de poder, dentre outros, sendo que o texto escrito seria a materialização desta fala.

A abordagem bakhtiniana da linguagem se utiliza de diferentes olhares para estudar o fenômeno da língua, propondo uma filosofia da linguagem que perpassa diversas áreas do conhecimento, de modo que não há uma concepção uniforme do que seja linguagem, pois esta precisa passar pelos conceitos de dialogismo e plurilinguismo, atrelados ao de ideologia, propostos pelo Círculo de Bakhtin.

Em primeiro lugar, para Bakhtin, o objeto de estudo é o discurso, que é “a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística” (BAKHTIN, 1997, p. 181). Assim, o foco reside nas relações dialógicas ao nível do discurso, não se trata de uma análise linguística. Na época, Bakhtin separava a linguística daquilo que chamava de translinguística. Hoje esta diferença foi anulada, uma vez que a linguística se apropriou das teorias de Bakhtin em uma grande área, a chamada análise do discurso.

Bakhtin trata a questão dialógica, colocando-a como as relações de sentidos entre os enunciados, em que o sentido é inscrito em vozes discursivas, sociais. (BAKHTIN, 1997, p.327) Para nos ancorarmos na visão dialógica, é preciso descartar a existência de limitações e reducionismos de sentido no texto, é preciso considerar as ressonâncias de outros ditos, já-ditos e não-ditos da linguagem. Afinal, “o sujeito não é fonte do seu dizer”, o que ele diz e os sentidos produzidos são tecidos discursivamente na interação verbal com o outro. É algo que não é estritamente novo:

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências. Um locutor não é um Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear. (BAKHTIN, 1992, P. 319)

Acreditá-lo como este Adão é simplificar a ideia de comunicação. No objeto de seu discurso se fazem presentes os locutores imediatos, bem como as visões de mundo que o precedem, numa construção sócio-cultural da qual participam diversos locutores. Pois, todo enunciado é construído em resposta a outros enunciados ditos em outras ocasiões.

Uma vez que o enunciado se volta não somente para seu objeto, mas também para o “discurso do outro” sobre este objeto, ele (o enunciado) se faz em função da eventual “reação-resposta”, que é o objetivo de sua existência. O outro não apenas recebe passivamente o que lhe é

enunciado, pois o locutor já prevê de antemão que o destinatário o compreenda de forma responsivamente ativa, e assim o enunciado caminha para uma resposta.

Portanto, subentende-se a linguagem como uma “reação-resposta” a uma dada interação e manifestando as relações entre locutor e os enunciados do outro. Este, não pode ser tomado como mero interlocutor imediato ou virtual, pois perpassa toda uma gama de discursos variados, outras vozes discursivas presentes no discurso em construção e, por mais implícito que pareça, o outro está sempre lá.

Considerando a interação com o outro como premissa dialógica, entende-se que tratar a linguagem como discurso em Bakhtin é visualizar sua dialogicidade interna, uma vez que não será a forma externa que determinará seu teor dialógico, já que “o discurso como que vive na fronteira do seu próprio contexto e daquele de outrem”. (BAKHTIN, 2002, P.92). A linguagem precisa ser entendida como fenômeno dialógico que se estabelece sob a tensão entre as projeções discursivas do sujeito e as coerções de determinado campo de interação verbal.

Além da noção de dialogismo, não podemos deixar de lado a questão ideológica que permeia toda a teoria bakhtiniana. De acordo com Bakhtin, os problemas filosóficos da linguagem estão inteiramente atrelados “as bases de uma teoria marxista da criação ideológica” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1995, p. 31), assim, um produto ideológico contempla uma realidade, seja ela natural ou social e o que é ideológico leva a algo exterior, pois “tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia”(BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1995, p. 31) . Mesmo algo sem um sentido especial pode ser convertido em signo ideológico, como o exemplo da foice e do martelo citados por Bakhtin, instrumentos de trabalho, aparentemente sem nenhuma simbologia e que ao serem colocados como emblema da União Soviética atingem um sentido ideológico, dizem algo mais do que o que está desenhado. Assim, afirmou que há um “universo de signos” uma vez que qualquer produto, fenômeno, qualquer coisa existente no mundo real pode se tornar um signo ideológico.

Esta concepção de linguagem, ao mesmo tempo que busca se afastar do reducionismo sistemático da língua, leva em conta a importância que o sistema de signos tem para a compreensão da enunciação. Sua teoria enunciativo-discursiva coloca a linguagem como construção em que o signo se estabelece dialógica e ideologicamente. Mas, estas relações devem se dar em situações concretas, ou seja, a linguagem precisa estar inserida na sociedade, pois o enunciado carrega as características de seu contexto de produção, sendo assim um signo ideológico singular, que dependendo da situação de interação apresenta-se de maneira diferente.

Ainda, segundo Bakhtin “o verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é um plurilinguismo dialogizado, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual.” (2002, p. 82). Para ele a linguagem do romance é “um sistema de línguas”, pois nele está inserida a diversidade social, várias linguagens, suas línguas e suas vozes. O plurilinguismo se introduz no romance por meio dos discursos, sejam eles o do autor, do narrador, das personagens e até dos gêneros intercalados. (BAKHTIN, 2002, p.74). É em busca destes discursos que se pretende ir perfazendo uma análise de alguns trechos da obra, desnudando as vozes que estão por trás dos discursos citados no texto.

3.5.2 As vozes enquadradas de *Maus*

Em *Maus*, Art Spiegelman opta pelo gênero *Graphic Novel*, trazendo imagens da história paterna e de sua própria história, bem como contemplando as nuances ditatoriais do nazismo. Pelo viés bakhtiniano, todo enunciado possui duas dimensões, pois expõe duas posições: a sua e a do outro. Observamos, então, vozes dialogando em confronto e imagens pictóricas num jogo de enunciados discursivos. Temos de um lado a voz do nazismo, ou do Estado e de outro a voz de um sobrevivente, a voz da experiência, que vem dentro da voz de Artie, filho de Vladek, que recolhe seu testemunho.

A voz do nazismo se apresenta explicitamente nas citações que precedem os dois volumes de *Maus*, a primeira, de Hitler: “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos.” (SPIEGELMAN, 2009, p.10). Nela, Spiegelman deixa explícito o nome do autor da frase, não como mera informação ao leitor, mas para sugerir o percurso narrativo-pictórico de sua história. E no segundo volume, cita um artigo de jornal da Pólarquia na Alemanha de meados da década de 1930:

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! (SPIEGELMAN, 2009, p. 164)

Pelas duas citações é possível ver presente a voz do nazismo aparece refletida em todo o percurso narrativo da obra. Spiegelman parte dessa premissa, de que os judeus são ratos, na visão nazista, e constrói seu romance gráfico com personagens desenhados não como seres humanos, mas como animais. Porém, como dito anteriormente, não são só os judeus que são animais. E aí reside uma tentativa de desconstrução do discurso nazista, pois ele trata todos como animais em um

sentido metafórico. Os alemães são desenhados como gatos, uma analogia a cadeia alimentar ostentada pelo viés biológico, sob a qual, o gato é um dos predadores dos ratos.

Não só biologicamente, mas historicamente, os desenhos retratam isso, como é o caso de Tom e Jerry, que apesar de ser uma história quase cômica, ilustra bem a situação. Neste desenho o gato, Tom, persegue o rato, Jerry, sem nenhuma razão aparente, simplesmente porque o faz, é talvez, mais forte e como gatos perseguem ratos ele segue esta máxima e o que parece ser apenas um desenho animado para distrair crianças carrega a marca do que se viu em Auschwitz.

Figura 25: Capa de *Maus*- História completa.



In: SPIEGELMAN, 2012

A começar pela capa, já é possível perceber o que espera o leitor de *Maus*, dois ratinhos abraçados e ao fundo o símbolo da suástica com um rosto de gato desenhado em seu centro. Adentrando a obra, Spiegelman nos apresenta um desenho sujo, possivelmente por conta do estilo *Raw*, revista *underground* em que foram publicados os primeiros textos e também:

[...] para mostrar que aqueles ratos não são bonitinhos como os desenhados por Walt Disney. O antropomorfismo que transforma judeus em ratos, nazistas em gatos, norte-americanos em cães e poloneses em porcos reflete a estrutura da vida naqueles dias. Sem nem saber o porquê, os gatos correm atrás e matam os roedores. Na escolha dos orelhudos para representar os judeus há também uma referência ao termo com que os nazistas se referiam à raça inferior: vermes da sociedade; e ainda uma resposta à afirmação que abre o primeiro capítulo: *Sem dúvida os judeus são uma raça, mas não são humanos*, de Adolf Hitler. (FORLANI, 2005, online)

Claramente, para Forlani, Spiegelman dá uma resposta à citação. Para Hitler, os judeus seriam de outra raça, pois a raça humana para ele era a raça ariana, que supostamente seria uma linhagem pura de seres humanos, todos altos, fortes, claros e inteligentes, uma raça superior às demais. Definição que vem ao encontro do que o *Führer* propunha, um mundo perfeito, belo e uniforme e que destoa do que Spiegelman nos apresenta.

A comparação com Walt Disney é feita por Vladek no capítulo 6 do primeiro volume intitulado *A ratoeira*, em que Vladek explica ao filho como foram enganados, pensando que iriam se refugiar na Hungria e acabaram sendo levados direto para Auschwitz, ou seja, acabam caindo “na ratoeira”. Numa conversa com Vladek e Mala, sua atual esposa, conversam sobre o livro de Artie,

“ Iá...um dia você ser **famoso** como... Qual é o nome?
O quê? Famoso como...quem?
Você sabe... Um cartunista magnata...
Quem **você** poderia conhecer?... Walt Disney?
Isso! Walt Disney!” (SPIEGELMAN, 2012, p. 134)

Mais uma vez se vê a clara comparação entre a composição de *Maus* e Mickey Mouse, que aparece no segundo discurso nazista citado na obra, vemos que apesar de diferir da imagem criada por Spiegelman, ela também é atacada pela ideologia nazista em: “Abaixo Mickey Mouse! Usem a suástica!”(ibid, p. 164).

Considerando a *Graphic Novel* objeto deste estudo enquanto um produto ideológico, entendemos, na esteira de Bakhtin, que,

“[...] toda imagem artístico- simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se , assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e refratar, numa certa medida, uma outra realidade.”(BAKHTIN/ VOLOCHINOV, 1995, p. 31)

Neste sentido, entendemos que toda obra reflete e refrata outra realidade exterior a ela. Essa realidade é superada através das imagens. A antropomorfização empreendida pelo autor reflete como os judeus eram tratados a época da segunda guerra e ao mesmo tempo refrata essa realidade,

ao tratar os alemães, dentre outros povos, também como animais. Reflete porque traz uma imagem quase que idêntica ao que aconteceu em Auschwitz, e refrata porque apresenta mudança de foco quando o outro (nazista-alemão) é atravessado por essa realidade e se transforma também em animal.

Estamos diante de uma obra que virtualiza significados, de modo que não temos somente a voz de Vladek enquanto sobrevivente da *Shoah*, temos também a voz do nazismo que ecoa e diz, mesmo quando está refratada dentro da fala de Vladek. As imagens carregam mais de um sentido, não são apenas meras ilustrações de personagens, trazem a marca do referente que se quer exprimir, da *Shoah* como uma verdadeira corrida de predadores em busca de suas presas. Isso se realiza na própria história, como no exemplo abaixo:

Figura 26: Os alemães procurando judeus escondidos nos *Bunkers*



Os judeus se escondiam nos *Bunkers*, esconderijos que consistiam num porão que ficava embaixo de tonéis de carvão, deste modo não eram encontrados. Os “gatos” não só estavam caçando os “ratos” como faziam uso de cachorros.

A voz da experiência aparece aos poucos, quando Vladek relata a brutalidade dos alemães, não apenas a que ele viu, mas também aquela que ouviu falar, como eles agiam com as crianças, que não paravam de gritar em desespero: “As alemães pega eles pelas pernas e bate no parede... e eles não grita nunca mais.”(SPIEGELMAN, 2012, p. 110). Os alemães estão impregnados pelo discurso nazista, de perseguição aos judeus.

Já no início do primeiro livro, Artie conta ao pai sua ideia de escrever um livro contando sobre a vida de Vladek na Polônia e sobre a guerra. Vladek diz que preferia que o filho escrevesse algo que desse dinheiro, mas inicia seu relato de vida. Antes de falar da guerra, ele conversa com o filho sobre coisas triviais, sobre sua juventude e de como era atraente, segundo ele “muitas garotas que eu nem conhecer corriam atrás de mim” (idem, ibidem, p.15) e as pessoas o comparavam com Rodolfo Valentino, um ator de cinema conhecido por ser fotogênico e excelente dançarino, que obteve seu auge no filme *The Sheik*, em que interpretou o Sheik Ahmed Bem Hassan.

Ele convida uma de suas admiradoras, Lucia Grenberg, para ir em sua casa e ela comenta “É tudo tão arrumadinho! “ e ele responde: “ Gosto de tudo em ordem”(idem, ibidem, p. 16). Ela sugere que eles fiquem noivos, mas Vladek a despista, pois os pais dela eram bons, mas não possuíam dinheiro nem pra dote, o que mostra o interesse financeiro dele.

Numa visita que faz à família, apresentam-lhe Anja, que será sua esposa, ressaltam suas características, ela é inteligente e de família rica, isso parece bastar para ele.

Depois ele mostra o retrato de Anja para Lúcia e diz que ficará noivo dela, destacando que “ beleza não é tudo (idem, ibidem, p. 19), discurso que se contrapõe ao de Hitler, para quem beleza é tudo. Para Vladek, o que interessava não era isso, mas a sensibilidade, inteligência e sobretudo a questão financeira. É interessante como Vladek assume a posição de narrador de sua própria vida, ele narra sua história para o filho. Ele ressalta que a família de Anja era milionária, tinham uma fábrica de meias, “ um dos maiores da Polônia” (idem, ibidem, p. 21). Depois, Vladek diz a Artie que não quer esta parte no livro, pois, “não tem nada a ver com Hitler, com a *Shoah*” (idem, ibidem, p. 25):

Figura 27: Vladek pedindo ao filho que suas intimidades não estejam no livro



In: SPIEGELMAN, 2012, p. 25

Artie pondera, que “tem tudo a ver com o livro, deixa tudo mais **real**, mais humano” (idem, *ibidem*, p.25). Ou seja, mesmo contra a vontade do pai, Artie quer revelar ao mundo, os detalhes que fazem desta história, algo real, humano, digno. Vladek queria trazer à tona o discurso nazista, é disso que ele fala e Artie quer trazer o discurso do sobrevivente, do pai, e precisa para isso contar que ele era judeu, que se casou, era um pai de família, o que intensifica a condição de ser um sobrevivente à *Shoah*.

Nestes trechos, temos um exemplo de um discurso dentro de outro discurso, uma pluralidade de vozes que visa dar conta de trazer uma verdade, de provar que realmente aconteceu, propor um simulacro de realidade. Para BAKHTIN 2002: “O plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor”(p. 127), é o que acontece em *Maus*, o discurso de Vladek na linguagem de Artie que recolhe os relatos. A voz de Vladek é carregada de concepções anti-nazistas e é filtrada pela visão do filho, que seleciona até mesmo fatos do cotidiano para inserir em sua história. Ele não permite que Vladek conte a seu modo, ele participa da construção, é uma das vozes do texto.

As vozes são bivocais, apresentam duas visões de mundo, pois servem aos dois locutores exprimindo intenções diferentes, a intenção direta de Vladek, de denunciar o nazismo e seus horrores pós-*Shoah* e a intenção refrangida de Artie, que busca humanizar a história. Vladek é retratado com características boas e más, conhece Alemães também bons e maus e todo o livro trabalha com estas polaridades, tão humanas e reais.

3.5.3 A enunciação em *Maus*

O discurso quadrinhístico subjaz uma análise bastante rica, pois se utiliza de linguagem verbal e não-verbal, desta forma, os efeitos persuasivos se amplificam e é possível verificar, pelas marcas inscritas em sua superfície discursiva os elementos da comunicação: as categorias de pessoa, espaço e tempo, que através dos processos de debreagem e embreagem pressupõem um simulacro da realidade. Não só a narrativa, mas a parte gráfica, que faz parte dela e auxilia na composição e no desnudamento dos sujeitos, dos espaços e dos tempos que se sobrepõem sob toda a obra.

Para que se possa analisar as relações entre enunciador e enunciatário advindas destas categorias, apresentamos uma breve descrição teórica acerca da enunciação e enunciado, bem como sobre os tipos de debreagem e embreagem, na sequência seguir-se-á com a análise dos elementos que compõem a cena enunciativa e o destrinchamento de como eles corroboram no arraigamento de sentidos a que a obra se propõe. Antes, porém, é preciso definir a enunciação, para depois se elucidar os conceitos de debreagem que serão empregados na análise da narrativa objeto deste estudo.

3.5.3.1 Aspectos da enunciação

A enunciação pode ser entendida minimamente como o ato de produção do discurso e o enunciado como sendo o seu produto. Porém, é preciso ir além disso, para Benveniste(1989,p.82) “ a enunciação é este colocar a língua em funcionamento por um ato individual de utilização” sendo que, para que este ato ocorra são mobilizadas situações em que ele se realiza e os instrumentos de sua realização. Benveniste propõe a inclusão do sujeito no objeto de estudos da lingüística, pois "É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui sujeito" (BENVENISTE, 1989, p.286)

É pela enunciação que a língua sai de uma mera “possibilidade da língua” para um discurso. No exercício da linguagem são explicitadas certas categorias de expressão que dão acesso à

subjetividade dos sujeitos situados na linguagem e através dela. Estas categorias elevam a enunciação ao lugar de *ego, hic et nunc*²⁸ que dão conta da experiência humana da linguagem.

Fiorin (2002) define a enunciação como sendo a instância linguística logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado, que comporta seus traços e suas marcas, sendo então, o enunciado, o estado que dela resulta, independentemente de suas dimensões sintagmáticas. O ato do dizer é dado por um eu num determinado espaço e num dado tempo. Sendo que todos os espaços linguísticos ordenam-se mediante o *aqui*, ou seja, o lugar do *eu*.

Para Benveniste *apud* Fiorin, a subjetividade pode ser definida como a capacidade de o locutor posicionar-se como sujeito e que desta forma, a subjetividade se funda na linguagem, ela se determina pelo estatuto linguístico da pessoa. Assim, “a categoria de pessoa é essencial para que a linguagem se torne discurso” (Fiorin 2002 ,p.41). Porque esse *eu* não se refere a um indivíduo ou a algum conceito, mas sim a algo essencialmente linguístico. Se o sujeito enuncia num espaço e tempo determinados, estes organizam-se em torno do sujeito, que é tomado como ponto de referência. Desta forma, tanto o espaço quanto o tempo dependem do *eu*, “que neles se enuncia” (Fiorin 2002, p.42).

A partir do momento em que o sujeito da enunciação põe a linguagem em funcionamento, designando-se como eu e apropriando-se da linguagem por inteiro ele consegue construir o mundo como objeto ao mesmo tempo em que se constrói. (Greimas e Courtès *apud* Fiorin 2002, p. 42) .E nisso reside a intencionalidade fundadora da enunciação, porque ao enunciar, o sujeito cria o mundo a sua volta e devido à criação, pode inserir-se nela e então vir a ser sujeito, resumindo, o sujeito se constrói enunciando e enunciando-se. Fiorin (2002) cita o exemplo do Gênesis como uma metáfora da enunciação, pois Deus ao dizer as palavras ia criando o mundo e o criador desconfiava do poder da palavra, de que ela tinha força para criar. Ele sabia, porém, que os seres por ele criados poderiam um dia voltar-se contra ele, o criador. Através desta analogia, fica bem claro não só o poder da enunciação, mas também o do sujeito.

3.5.3.2 Embreagem e debreagem

Para Fiorin os mecanismos utilizados para a projeção das categorias de pessoa, espaço e tempo são a debreagem e a embreagem. A embreagem consiste no retorno à instância da enunciação, em que há troca de uma pessoa pela outra, de um espaço por outro e/ou de um tempo por outro. Na categoria de pessoa, por exemplo, quando a primeira pessoa toma o lugar da terceira

²⁸ Do latim: “ eu, aqui e agora”- tríade enunciativa

temos uma enunciação enunciativa e um efeito de sentido mais subjetivo e quando a terceira toma o lugar da primeira, temos a enunciação enunciativa em que o efeito é mais objetivo.

A enunciação enunciativa retira da instância da enunciação a pessoa, o tempo e o espaço do enunciado, projetando desta forma, um não-eu, um não-aqui e um não-agora. (Fiorin 2002, p.43)

Há dois tipos de enunciação: a enunciativa e a enunciativa. Na enunciação enunciativa instalam-se os actantes da enunciação (eu/tu), o espaço (aqui) e o tempo (agora). E na enunciação enunciativa instauram-se os actantes do enunciado (ele), o espaço do enunciado (algures) e o tempo enunciado (então). Por exemplo:

- (1) Estou com muita raiva.
- (2) Alessandra está com muita raiva.

Em (1) o actante da enunciação *eu* é enunciativamente, ainda que o pronome não esteja explícito, pode recuperar-se pela desinência número pessoal do verbo estar, conjugado na primeira pessoa do singular. Já em (2) o actante da enunciação é oculto, é enunciativamente, um *ele*, figurativizado com o nome *Alessandra*.

A enunciação espacial será enunciativa quando houver a projeção de um *aqui* enquanto espaço do actante da enunciação e enunciativa quando o espaço não for ordenado por um *aqui*, mas *alhures*. Como exemplo, poderíamos ter:

- (3) A festa será nesta casa.
- (4) O aniversariante está em sua casa.

Em (3) o espaço vem enunciativamente pelo pronome demonstrativo *nesta* que nos remete a um *aqui*, espaço onde acontece a enunciação. Já em (4) o espaço não é determinado, pode ser qualquer lugar, portanto temos uma enunciação espacial enunciativa. Porém, conforme nos alerta Fiorin (2002) todo espaço que estabeleça relação com o *aqui* é enunciativo, como quando temos um *lá* representando o distanciamento do espaço da enunciação que permita a recuperação deste espaço, só se digo *lá* porque estou *aqui*. Um exemplo disso está na Canção do Exílio, de Gonçalves Dias citado por Fiorin:

Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o sabiá,
 As aves que aqui gorjeiam,
 Não gorjeiam como lá (Dias *apud* Fiorin, 2002, p. 44)

Com relação a debreagem temporal, são enunciativos os tempos que se ordenam com relação ao agora da enunciação e enuncivos aqueles em que não se determina o tempo da enunciação, conforme os exemplos abaixo:

- (5) Agora, eu posso relaxar.
- (6) Naquele ano eu descobri o que era viver.
- (7) Encontrei nossa amiga ontem.
- (8) Amanhã faremos um sorteio

Em (5) a debreagem temporal é enunciativa pois é possível recuperar o tempo da enunciação, além do *agora* explícito na enunciação, o verbo *poder* conjugado no presente do indicativo marca o tempo determinado. Já em (6) a debreagem é enunciva, pois *Naquele ano* é impreciso e não é possível recuperar o tempo da enunciação e o tempo do enunciado mostra-se diferente do da enunciação. Em (7) e (8) a debreagem se dá enunciativamente, pois apesar do uso dos verbos *encontrei* e *faremos*, passado e futuro. Os tempo estão inalados em relação a um *agora* da enunciação.

Do mesmo modo que a debreagem, a embreagem também comporta três categorias da enunciação: embreagem actancial (neutralizações na categoria de pessoa), embreagem espacial (neutralizações na categoria de espaço), embreagem temporal (neutralizações na categoria de tempo). A embreagem promove um retorno à enunciação, sendo que toda embreagem pressupõe uma debreagem anterior. Há também a embreagem enunciativa e embreagem enunciva. A enunciativa se dá quando o termo debreante pode ser tanto enunciativo como enuncivo, porém o embreante será enunciativo. A embreagem enunciva ocorrerá quando o termo debreante for enunciativo ou enuncivo, mas o termo embreante for enuncivo. (FIORIN, 2002, p. 51). Exemplos:

- (1) Mamãe quer que você coma tudo o que está no prato.
- (2) Nós nos preocupamos com o seu bem-estar. (*outdoor* de um plano de saúde)

No exemplo (1) trata-se de uma embreagem enunciativa em que a troca de *eu* por mamãe, terceira pessoa pela primeira, visa um efeito de objetividade, como se não fosse a mãe que ama seu filho, mas a mamãe que precisa ordenar, educar dentro de seu papel enquanto matriarca. Já no exemplo (2) temos um embreagem enunciativa gerando um efeito de subjetividade, de proximidade ao utilizar *Nós* o texto fica mais acolhedor do que quando se diz o nome do plano de saúde. Porém não temos um *Nós* verdadeiro, ele vem no lugar de um *eles*, da terceira pessoa, isso porque dentre as possibilidades de embreagem está o efeito de sentido que uma pessoa pode carregar em lugar de outra, subvertendo as relações de proximidade/distanciamento entre os enunciadores pois “quando se faz uma embreagem é como se o enunciador se esvaziasse de toda e qualquer subjetividade e se apresentasse apenas como papel social.”(FIORIN, 2002, p.86)

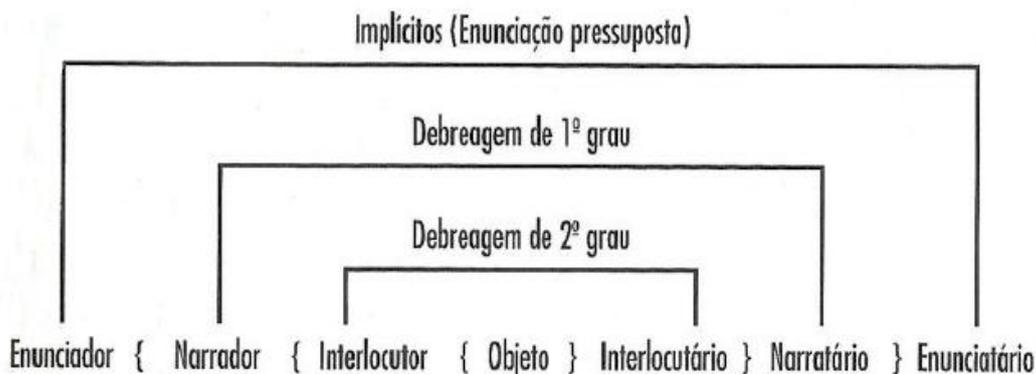
Entende-se assim que para que se instale a categoria de pessoa pode-se empregar elementos como *eu*, *tu* ou *ele*, porém, conforme nos ensina Fiorin (2002), *eu* e *tu* são sempre únicos, indicam o que fala e a quem se fala, os dois remetem a sujeitos da enunciação. O *Ele* pode admitir uma infinidade de sujeitos, e até mesmo, nenhum sujeito, sendo assim, não é instaurado como actante da enunciação e vem apenas em nível de enunciado, classificando-se como *não-pessoa*, porém, “Não se pode esquecer que é a situação de enunciação que especifica o que é pessoa e que é não-pessoa e que terceira pessoa é explicitada no contexto e não na situação” Fiorin (2002, p. 60). O autor ainda nos lembra que a pessoa pode vir expressa pela utilização de pronomes possessivos, desinências número-pessoais dos verbos e pronomes pessoais oblíquos, uma vez que estes elementos remetam aos actantes da enunciação.

A categoria de pessoa abrange inúmeras discussões e pode assumir diversas formas em referência ao sujeito actante do discurso. Fiorin (2002) aborda as possibilidades de actorialização: a pessoa demarcada, multiplicada, transformada, subvertida, transbordada e desdobrada. Para nosso objetivo não se faz necessário o destrinchamento destes procedimentos, porém, cabe tentar compreender alguns deles para o propósito a que se especifica a pesquisa.

Na pessoa demarcada trata-se a respeito das pessoas da enunciação Fiorin destaca que: *eu* e *tu* são as pessoas participante das enunciação, *eu* é quem diz *eu* e *tu* se torna seu interlocutor é para quem o *eu* diz eu; *ele* é a *não-pessoa*, é aquele de quem *eu* e *tu* falamos; *nós* é o plural de *eu*, é a junção de um *eu* com um não-eu, é a pessoa amplificada (eu e você, eu, você ela, eu e vocês, eu, vocês e eles = nós), *vós* é plural de *tu* quando se fala para muitos e também pode ser uma pessoa amplificada: tu e ela, tu e eles; eles é sempre plural. (FIORIN 2002).

Dentro da categoria de pessoa, é importante a distinção entre os actantes da enunciação para que não haja confusão entre os efeitos de subjetividade e de objetividade, para isso, Fiorin 2002 leva em conta o esquema que ilustra os níveis enunciativos, conforme abaixo:

Figura 28- Gráfico



In; FIORIN, 2002, P.69

Assim, entende-se que narrador é a instância enunciativa enunciada que rege o texto, que pode vir explicitada ou não, contudo, está sempre enunciada pelo enunciador que diz ou poderia dizer *eu*. Existe ainda a possibilidade de enunciados que incorporem vários responsáveis pela enunciação (locutor). Sabemos que a instauração da pessoa no discurso se dá pelo uso de pronomes e desinências, que dentro do discurso há possibilidade de que várias vozes ecoem, assim um enunciador (*eu* pressuposto) representa o autor de papel que fala ao enunciatário (leitor : *tu* pressuposto), ao passo que o narrador (*eu* enunciado) dirige-se ao narratário (leitor inscrito no texto) e pode dar o discurso a um personagem que diz *eu*, o interlocutor (*eu* de direito) que se dirige ao interlocutário (*tu* para quem o interlocutor se reporta) e desta forma temos um discurso em que,

As diferentes instâncias enunciativas e as diferentes vozes presentes no enunciado constituem um modo fundamental de funcionamento do discurso, a heterogeneidade. Com ela, o discurso torna-se espaço conflitual e heterogêneo ou contratual e homogêneo onde vozes discordantes e concordantes tomam lugar em níveis diferentes. Estas vozes concordam, discordam, constituem-se. (Fiorin, 2002, p.72)

Para além das possibilidades de apresentação múltipla do discurso, a pessoa pode transformar-se tendo seu discurso reportado, em que há um discurso citante e um discurso citado que se dá basicamente de três formas: o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre. O discurso direto, que representa a debreagem interna onde o narrador dá voz a um actante do enunciado em duas instâncias do *eu*: a do narrador e do interlocutor, por este motivo, preservam

suas marcas próprias de sua subjetividade, desta forma acaba por criar um “efeito se sentido de realidade” em que acreditamos que o narrador apenas repete o que o interlocutor disse, contudo, é preciso entender que o discurso direto não tem por finalidade “ser real” mas apenas criar um efeito próximo disso. (FIORIN 2002, P. 74)

Já no discurso indireto a debreagem interna é ausente, assim, o discurso citado fica à mercê da enunciação do discurso citante. Não existem dois *eu*, apenas uma “fonte enunciativa que não diz *eu*” (locutor), responsável por parte da enunciação de um *eu*. Assim, o discurso indireto faz uma análise do discurso de outrem, construindo, no plano do conteúdo para criar uma imagem de locutor, denotando suas posições ideológicas e seu modo de ser psicológico, dando pistas do locutor e no plano da expressão revela suas características de forma que importa menos o conteúdo do que foi dito que a expressão utilizada, pois é ela que revela algo do falante. (FIORIN, 2002, P.76)

O discurso indireto livre por sua vez combina uma debreagem com uma embreagem enunciativa. Ao contrário do indireto, ele não tem introdução, há uma discordância de tom entre as duas vozes, onde elas deslizam se inscreve o discurso indireto livre. As vozes são percebidas pelo contexto e isso cria o “eterno imperfeito”, ele mostra um “discurso vivido no fio da narrativa”, é limiar e cria um efeito de monotonia, de indefinição. (FIORIN, 2002, P. 84)

3.5.3.3- Os efeitos se sentido das debreagens e embreagens em *Maus*

Quanto aos deslindes da enunciação, a obra já se inicia dando pistas de seu todo através da epígrafe, ou poderia chamar-se introdução, em que Artie e Vladek conversam sobre um evento ocorrido em que Artie é abandonado por aqueles a quem ele considerava amigos, ao que seu pai indaga que ele só poderia saber o que são amigos se tivesse passado pelas dificuldades do pai como se pode notar, em duas figuras que se seguem nas páginas seguintes.

Figura 29- Prólogo parte 1.



Figura 30 -Prólogo parte 2.



Na parte 1 do prólogo temos *debreagens* actanciais enunciativas de primeiro grau²⁹ nas legendas e balões, em “eu me lembro”; “eu estava”; “meus patins”; “Meu pai”; “Eu caí e meus amigos”; “Amigos? seus amigos?” nesta última é o pai quem fala para um *tu* que pode recuperar um *eu* da enunciação. O narrador já sabe de toda a história, ele é o Artie adulto que instala o seu jovem e ingênuo personagem (interlocutor) para dialogar com seu pai. As falas das personagens de acordo com o esquema supracitado são *debreagens* de segundo grau. O narrador mostra como o pai manipula-o desde quando ele era menino, é a partir desta instância que são construídas as oposições jovem x maduro, judeu x alemão, bem x mal, amigo x inimigo, etc.

Na parte 2 o enquadramento dos últimos quadrinhos apresentam uma sequência que iconiza o efeito de distanciamento de uma cena cinematográfica, sendo que a última frase do pai vista à distância e do alto parece ocupar o lugar da enunciação do narrador, gerando um “efeito de verdade”. Segundo BARROS 2007 “o sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir”(p.54) e é exatamente o que observa-se nesta parte, o efeito de sentido a ser desejado é da realidade, mas de uma realidade humana em oposição a uma realidade desumana. Auschwitz poderia ser apresentada desprovida de sentimentalidades, mas Artie insiste em atravessar a objetividade dos fatos trazendo sequências narrativas marcadas pela subjetividade e pelo uso de metáforas.

A metáfora mais visível talvez seja a dos desenhos escolhidos, os ratos (judeus-vítimas) em oposição aos gatos (nazistas-alemães). Para representar atos tão desumanos Spiegelman recorre à esta metáfora, ele não compara judeus com ratos, ele afirma que judeus são ratos ao desenhá-los assim em consonância com a epígrafe Hitleriana que abre o primeiro volume de *Maus*, de que “Sem dúvida, os judeus são uma raça mas não são humanos.” (SPIEGELMAN, 2012,p.10)

Na sequência, o título do primeiro volume de *Maus* traz uma *debreagem* actancial enunciativa, “Meu pai sangra história”, o possessivo “meu” retoma um *eu* no discurso, sou “eu” quem diz “meu pai”, trazendo assim a história da *Shoah* judeu transpassada dentro da história de seu pai, é pela experiência de Vladek que os acontecimentos ganham expressão.

Há oposições de sentido quando se trata de uma vida lá(Auschwitz) que é recuperada pelo aqui(USA) num tempo passado (em Auschwitz) em oposição ao presente(livre- sobrevivente) num *eu* do passado.

²⁹ Ver Figura 29, pág 108.

Antes de iniciar a análise das emblemas e desambigüações que corroboram para a tessitura do texto, faz-se necessário passarmos pelas questões do foco narrativo, o narrador, ou melhor, os narradores em *Maus*.

Em *Maus* dois narradores revezam a empreitada de narrar, de um lado Vladek com suas lembranças do passado antes, durante e após Auschwitz e de outro, Artie com suas elaborações sobre o presente. A narrativa é feita em *flashback* e encaixa e se sustenta pelo revezamento dos narradores que tentam dar conta de narrar o trauma sofrido em Auschwitz que deixou vítimas como Vladek, que passou pelos campos e Artie, que apesar de não ter sentido na pele as atrocidades da *Shoah*, sofreu ao visualizar as angústias do pai e sua dificuldade em não se culpar por ter sobrevivido.

No que concerne à narrativa de Vladek, em *flashback*, há um fator lingüístico que deixa marcas em sua narração em um dos tempos do relato. Por ser um judeu polonês que reside nos Estados Unidos época da entrevistas realizadas pelo filho, Vladek tem sua fala transcrita por meio de um português precário, ele confunde artigos definidos com indefinidos e elipses do artigos indefinido como em “Então agora eu ter tifo, e tinha de ir na banheiro”(p.255). Ou seja, os verbos normalmente estão no infinitivo. Dessa forma, Vladek, no presente, narrando seu passado, tem sua fala transcrita com um português de estrangeiro. Quando entramos na narrativa em *flashback*, em que ele relembra sua juventude, Vladek passa a ter suas falas de diálogos transcritas num português mais adequado às normas gramaticais. Isso se dá porque no *flashback*, Vladek está na Polônia, falando polonês, por isso não há uma motivação para haver uma fala com sotaque de estrangeiro. Por meio dessa diferenciação lingüística, percebemos os diferentes tempos de onde o narrador-protagonista fala como um recurso a mais que Spiegelman lança mão para projetar os discursos e não somente como isso, mas como uma evidencia de que é no discurso que o sujeito se constrói, no passado o discurso flui, no presente, sente-se deslocado, a linguagem dá conta de dizer o que ele não consegue dizer.

Outro recurso utilizado é o da metanarrativa, em que Artie discute com o pai, com sua namorada ou com seu psicanalista sobre os rumos de sua obra. Os dois narradores-protagonistas assumem papel de interlocutores do discurso e ora se apresentam como narradores, ora como observadores, afinal “a função de falar é do narrador; a de ver ou, às vezes, a de ouvir, ou, me termos menos metafóricos, a de encarregar-se da dimensão cognitiva da narrativa, isto é, da compreensão dos fatos pertence ao observador”(FIORIN 2002, P.107).

O narrador Artie inicia o primeiro capítulo do volume 1 falando: “ Fui visitar meu pai em Rego Park. Não o via faz tempo. Não éramos muito próximos”. Pode-se verificar aí uma debragem actancial enunciativa de primeiro grau em que *eu* fala de um *ele* e segue todo o capítulo assim. Vladek conta como conheceu a mãe de Artie carregando na subjetividade, aproximando o leitor das vivências íntimas de Vladek, como nos quadrinhos abaixo em que ele fala de suas intimidades com Lucia Grinberg, uma ex-namorada e opõe-na à Anja, mãe de Artie, pois esta é inteligente e de família rica ao contrário da anterior que não teria dinheiro para o dote, conforme visto no 2º e último quadrinhos na página seguinte.

Figura 31- Vladek diferencia sua ex-namorada de sua futura esposa.



In: SPIEGELMAN, P.17

No capítulo 2 Vladek se desloca do cenário pelo qual passou, enquanto suas vivências em família, no capítulo 1, eram contadas por um *eu* e com a utilização de possessivos, *meu*, *minha*, *nosso*, agora ele subverte a primeira pessoa, colocando-se em um lugar de observador, gerando um efeito de distanciamento, como se daqueles fatos não fizesse parte também ele, Vladek, conforme pode-se visualizar na página seguinte.

Figura 32- Situação dos judeus



In: SPIEGELMAN, P.35

No capítulo 2, como pode-se ver acima no 3º quadrinho (Figura 33), usa-se a terceira pessoa do plural, *eles* (os judeus) em lugar da primeira do plural, *nós*, o que cria um efeito de

distanciamento porque ele também é judeu e em alguns momentos utiliza o *nós*, mas às vezes abdica dele para separar os sujeitos, como no penúltimo quadrinho(*judeus espancados, cidades expulsando judeus*). Enquanto no capítulo anterior ele usava³⁰ *nós* para os fatos de sua família (Nós= Anja e Vladek) e *Eles* para os demais judeus³¹.

Já no Capítulo 3, o *nós* representa Vladek e os demais judeus e o *Eles* = Os nazistas, como é possível observar em “ Nós todos estar enterrados em trincheiras perto de rio. Do outro lado era as alemães.” (p.46), depois em“ Eles me levar para junto das outros. Prisioneiros de guerra.”(p.51) e em “ De algum jeito nós conseguir terminar em uma hora e meia” (p.54)

Porém, é preciso lembrar que o pedido de Artie era para que Vladek contasse sua história pessoal, portanto é um *eu* que fala numa embreagem enunciativa subvertendo a primeira pessoa do singular e deixando falar em seu lugar a primeira do plural, que segundo Fiorin é o plural de modéstia em que o *eu* evita dar realce em sua subjetividade e faz-se diluído no *nós*. (FIORIN, 2002, P.96) Isso fica claro no início da narrativa quando Vladek explicita seu desejo em “Não tem nada a ver com Hitler com Holocausto”, pois quer falar de um *ele* ao passo que Artie quando diz: “Quero contar a sua história, do jeito que aconteceu”, quer falar de um *eu*. Vladek não se sente à vontade em usar um *eu* e utiliza a embreagem para poder contar o que viveu na coletividade.

Posto que ao ler-se como subtítulo de *Maus, A história de um sobrevivente*, pensa-se numa narrativa autobiográfica, onde um *eu* fala e numa subjetividade adjacente com objetividade nas descrições e subjetividade nas ações, em *Maus* há uma tentativa de fugir deste lugar-comum. Ao valer-se dos quadrinhos, pode-se, pela legenda, fazer falar o narrador, porém, em alguns momentos o narrador se distancia e noutros ele se aproxima do narrado, deixando o personagem(locutor) falar.

O narrador Artie dá voz ao personagem Vladek que fala numa debreagem de segundo grau, sendo que o narrador Artie pontua seu ponto de vista sobre Vladek e acaba por mostra-se na obra. Afinal, é preciso lembrar que o discurso direto não é a fala exata do personagem, no dizer de FIORIN 2002 “é a inclusão de uma enunciação em outra” (p. 72), temos um simulacro, pois no discurso temos uma debreagem interna em que o narrador delega voz a um actante do enunciado. Por se tratarem de duas instâncias enunciativas, *eu* do narrador e *eu* do interlocutor, as marcas de subjetividade de cada um ficam explicitadas. Desta forma o que temos é “um efeito de sentido de

³⁰ Ver Figura 32, pág 114.

³¹ Na Figura 33, é importante observar a passagem da narrativa do personagem para o narrador e depois para o personagem. A fala do narrador vem nas legendas e isso cria um efeito de proximidade temporal, pois o tempo da memória ainda é presente. No caso, o autor, com esse recurso, pretende mostrar que a História permanece viva no relato judeu.

realidade” uma vez que a impressão que se tem é a de que o narrador repete o que o interlocutor disse, ou seja, apesar de criar um sentido de realidade, ele não é real.

O autor, em alguns momentos, escolhe manter a fala de Vladek, nos balões, pois pode “preferir o “respeito à “letra” do enunciado” ou por não querer se responsabilizar por um enunciado que se rejeita, além do desejo de parecer objetivo” (Fiorin *apud* Mainguenu (1881,p.75). Em *Maus* os dois discursos tentam criar um efeito de realidade, tanto o do personagem Vladek quanto do narrador Artie, sendo que este traz a “fala” do pai preservada mais para se desresponsabilizar pelos enunciados que são rejeitados de que a fala realmente foi de Vladek e muito menos em respeito ao que foi realmente dito. Apesar de se tratar de uma criação literária, o próprio ritmo deixa claro isso, de que Artie grava as conversas com o pai e transcreve os diálogos, porém, como transcrever diálogos que se passaram em Auschwitz entre Vladek e outros judeus?

Um exemplo claro disso está na passagem na página 255 em que há o sinal de aspas para indicar a fala “original” de Vladek:

Figura 33- Vladek com Tifo



In: SPIEGELMAN,P.255

Ele usa aspas para citar um discurso do *eu* e apesar do narrador enunciar *eu* no início é um *eu* está no presente do passado. Para Fiorin o tempo é uma construção da linguagem , portanto pode ser colocado onde o enunciador achar melhor “Então agora eu ter Tifo” Mas não é agora presente já, é no passado.

Apesar do sotaque que traz a fala acima que poderia ser traduzida como “Então agora eu tinha tifo”, o tempo agora não é construção do sotaque de Vladek, mas sim uma embreagem pois ele usa um tempo em lugar de outro, infinitivo com valor de pretérito imperfeito (eu tinha) porque depois ele prossegue e tinha de ir na banheiro. Isso dá um zoom na narrativa, cria um efeito de ficcionalidade, pois o agora situa um presente, um momento específico, como se tudo parasse porque agora, além de tudo o mais ele tinha tifo.

Ora, sabe-se que Artie realizou entrevistas com o pai e que a transposição deste discurso perpassa por sua subjetividade, porém ao leitor parece que quem fala é o personagem Vladek fazendo o papel de narrador e dando voz ao personagem (interlocutor) em discurso direto. Quando diz: “Onde eu ia, olhava em volta e Lucia Greenberg estar lá também” (Pág. 16) e depois “Vladek! Aonde está indo? /”Só até o mercado” ele vemos falas de Vladek e de Lucia mas quem está narrando é Vladek, narrando a sua história perpassada pela subjetividade de Artie que recolheu tudo e precisou escolher o que ficaria melhor, lembrando que pelo pai não deveria constar nada de sua vida pessoal, desnudar as peripécias da vida amorosa e familiar de Vladek foi escolha de Artie.

Nas legendas ele debreia enunciativamente em maior parte e nos quadrinhos enuncivamente (usa a terceira pessoa dentro dos quadrinhos que referem-se ao passado). Durante o diálogo com Artie na maioria das vezes não há requadro, a imagem fica mais límpida e o efeito de realidade ao máximo possível, porém com foco na ação em que lugar e tempo ficam em segundo plano e não aparecem no quadrinho, o que fica são os sujeitos do discurso e mais acentuadamente, o discurso em si.

No capítulo quatro, que intitula-se “O laço aperta” Artie traz um quadrinhos que desenhou para elaborar a morte de sua mãe, pela qual sente-se culpado. No quadrinho de Artie, *Prisioneiro do planeta inferno*, em que Artie vira Artie filho (eu) é enunciativo , ele não está falando de um *ele*(judeu/pai/sobrevivente) e sim de um *eu* (filho/sobrevivente a morte da mãe) em mais uma aproximação. Verifica-se que no primeiro volume de *Maus* através de debreagem e embreagem enunciativa o autor consegue aproximar o leitor do universo de seus personagens e acentuar o caráter biográfico.

O segundo volume tem caráter mais testemunhal e pelo título já demonstra que o foco será nos sujeitos nazistas, no espaço (Auschwitz). Nomeado como *E aqui meus problemas começaram* traz um *aqui* que norteia o leitor, está posto é enunciado, há um *aqui*, que na verdade é um *lá*(Auschwitz) para o presente, mas é um *aqui* no passado.

Os capítulos do segundo volume de *Maus* relatam os meses vividos em Auschwitz, período de grande sofrimento em busca de meios mínimos de sobrevivência como comida, abrigo e vestimentas. Nesse âmbito, chama a atenção, além do caráter documental da obra, o distanciamento que Vladek sustenta das mortes e horrores vivenciados. Enclausurado em sua própria experiência, ele se desconecta emocionalmente dos perigos e dos assassinatos lá testemunhados, aprofundando o relato de testemunho recriado por Spiegelman. Pois, mesmo mantendo distância, ele conta o que aconteceu, não tem a mesma aproximação como quando nos conta sobre sua vida antes de Auschwitz, num saudosismo marcante, mas relata de maneira clara, objetiva e deixa a subjetividade por conta dos desenhos, quando ele não conta, ele mostra, a dificuldade do lugar, pessoas nas câmaras de gás e todo o tipo de sofrimento imputado aos prisioneiros.

No primeiro capítulo Vladek fala de como foi após voltar do campo de prisioneiros e da necessidade de esconder-se, em uma passagem ele destaca a importância do que aprendeu para poder se safar dos nazistas. Percebe-se que, ao contrário dos capítulos anteriores, do primeiro volume, este chama atenção pelo número de quadinhos em discurso direto.

No início deste capítulo temos Artie dialogando com sua namorada sobre qual animal ela seria na história:

Figura 34- A escolha dos desenhos



In: SPIEGELMAN, 2012, p.171

O diálogo traz duas debreagens internas, na primeira o actante instaura debreagens internas actanciais e temporais enunciativas (*eu/tu*- presente) e depois um actante da enunciação faz uma debreagem enunciativa, posto que instala um *tu* que pressupõe um *eu*.

Nas páginas que se seguem, Artie chega a casa do pai e este está desolado com o sumiço da esposa Mala e a transposição do discurso visa um efeito de sentido específico como é possível verificar na página seguinte.

Figura 35 – O sumiço de Mala



In: SPIEGELMAN, 2012, 177

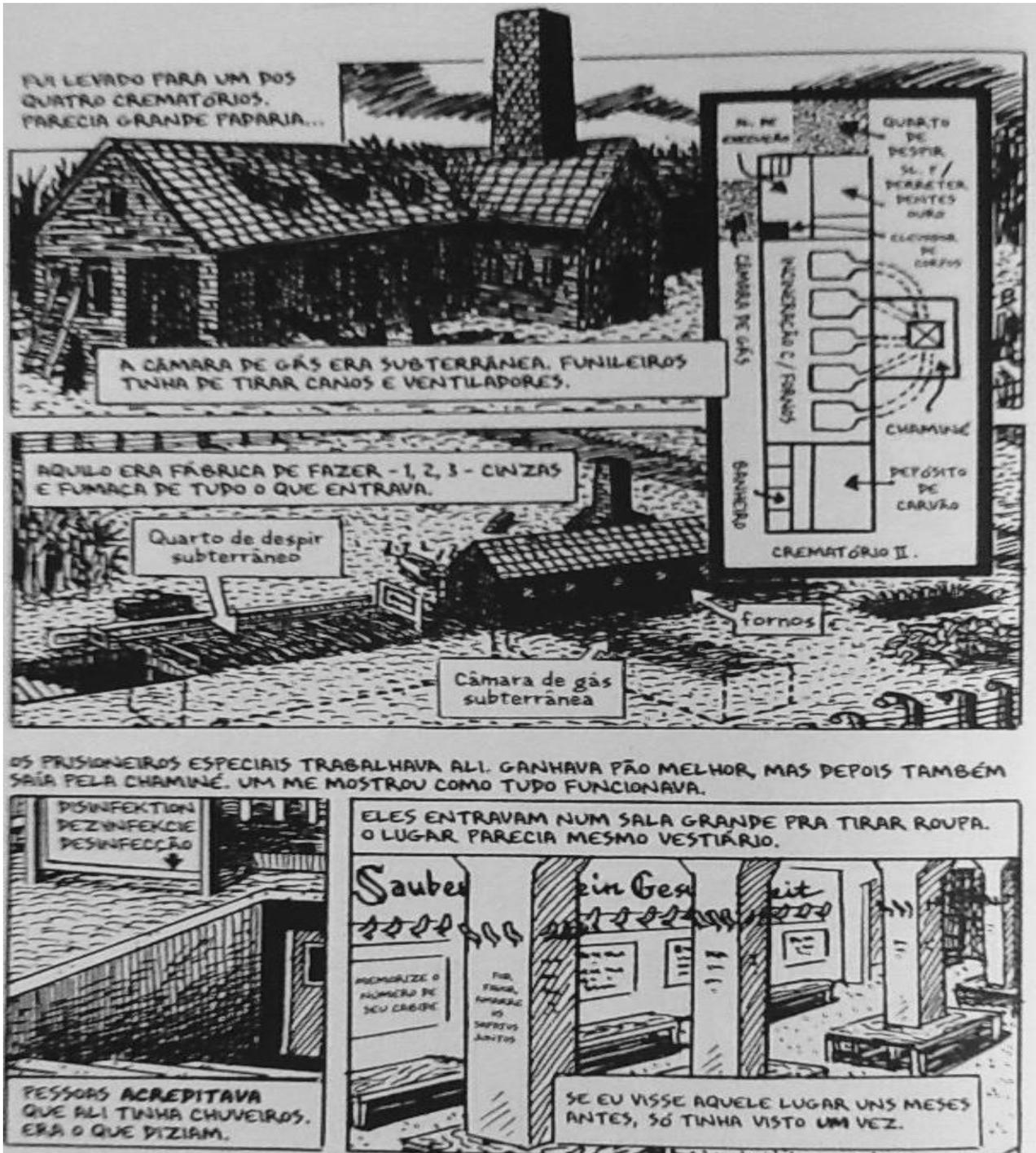
Neste trecho temos três instâncias enunciativas, a da pessoa de quem se fala (*ela/Mala*), a pessoa com quem se fala (*tu/Artie*) e a pessoa que está a dizer (*eu/Vladek*) o que causa um efeito de realidade muito maior, a impressão que se tem é a de que se trata da transcrição de uma conversa, assim como o narrador nos quer fazer acreditar.

O uso de discurso direto nos quadrinhos não é uma novidade, porém, o modo como Spiegelman coloca isso no texto o é. Os interlocutores “conversam” sobre coisas triviais, relacionamentos, dúvidas existenciais, memórias de família que visam à construção de personagens humanas em sentido maior, com suas falhas, seus medos e seu passado. A relação pode ser estabelecida com outras Graphic Novels e muito dificilmente com os demais quadrinhos anteriores a esta denominação.

Vladek continua a narrar sua “aventura” porque a todo o tempo ele enuncia-se, apesar de algumas vezes utilizar-se do *nós*, na maior parte do tempo fala de si, de sua experiência, contrariando o que parecia ser o seu desejo de início, contar sobre Hitler (ele) e a *Shoah* (aquele acontecimento), ele fala de sua vida, suas memórias, sua sobrevivência, como se pode observar em algumas passagens, “E Deus nos livre de parar um minuto para **respirar**.”(p. 227), “Nós ficava amontoado um em cima do outro, como sardinha.” (p.245) , “Nós não lembra mais nem como é pão, todos fica muito feliz.” (p. 248).

Quando a realidade é muito dura para ser retratada, ele utiliza o mecanismo de embreagem, como ao explicar como eram as câmaras de gás, em que ele utiliza legendas e só aparece (eu) fora dos quadrinhos e quando há legenda com um *eu* dentro do quadrinho vem numa embreagem espacial em que ele subverte o tempo e traz um elemento a mais de referência ao nível da imagem:

Figura 36- Descrição da câmara de gás

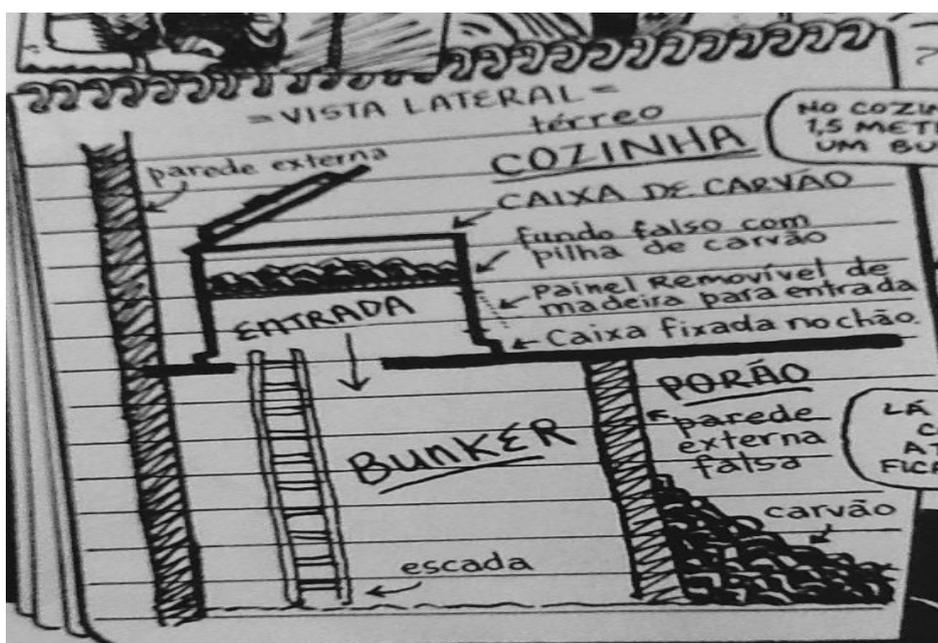


Em “Se eu visse aquele lugar uns meses antes, só tinha visto uma vez.” o verbo ver aparece no pretérito imperfeito do subjuntivo, trazendo uma incerteza, uma possibilidade e depois reaparece no pretérito mais-que-perfeito do indicativo de um tempo composto. Tendo em vista que em outros trechos Vladek utiliza os tempos verbais de maneira correta, mesmo com o sotaque, isso caracteriza uma escolha sintática. Suas falhas se dão nos plurais, uso de infinitivos e não quanto aos tempos verbais.

É preciso evidenciar que há outro tipo de debreagem, comum ao discurso literário, que é a debreagem interna, esta ocorre quando um actante já debreado, tanto na enunciação quanto no enunciado, faz-se instância enunciativa, efetuando uma segunda debreagem que pode ser enunciativa ou enunciva. A relação de subordinação é requerida e o *eu* que fala no discurso direto é dominado por um eu narrador que depende de um eu pressuposto através do enunciado. Desta forma, tem-se o discurso direto como uma debreagem de segundo grau, que visa criar um efeito de realidade, pois temos a impressão de que a personagem toma a palavra (Fiorin 2002, p.45)

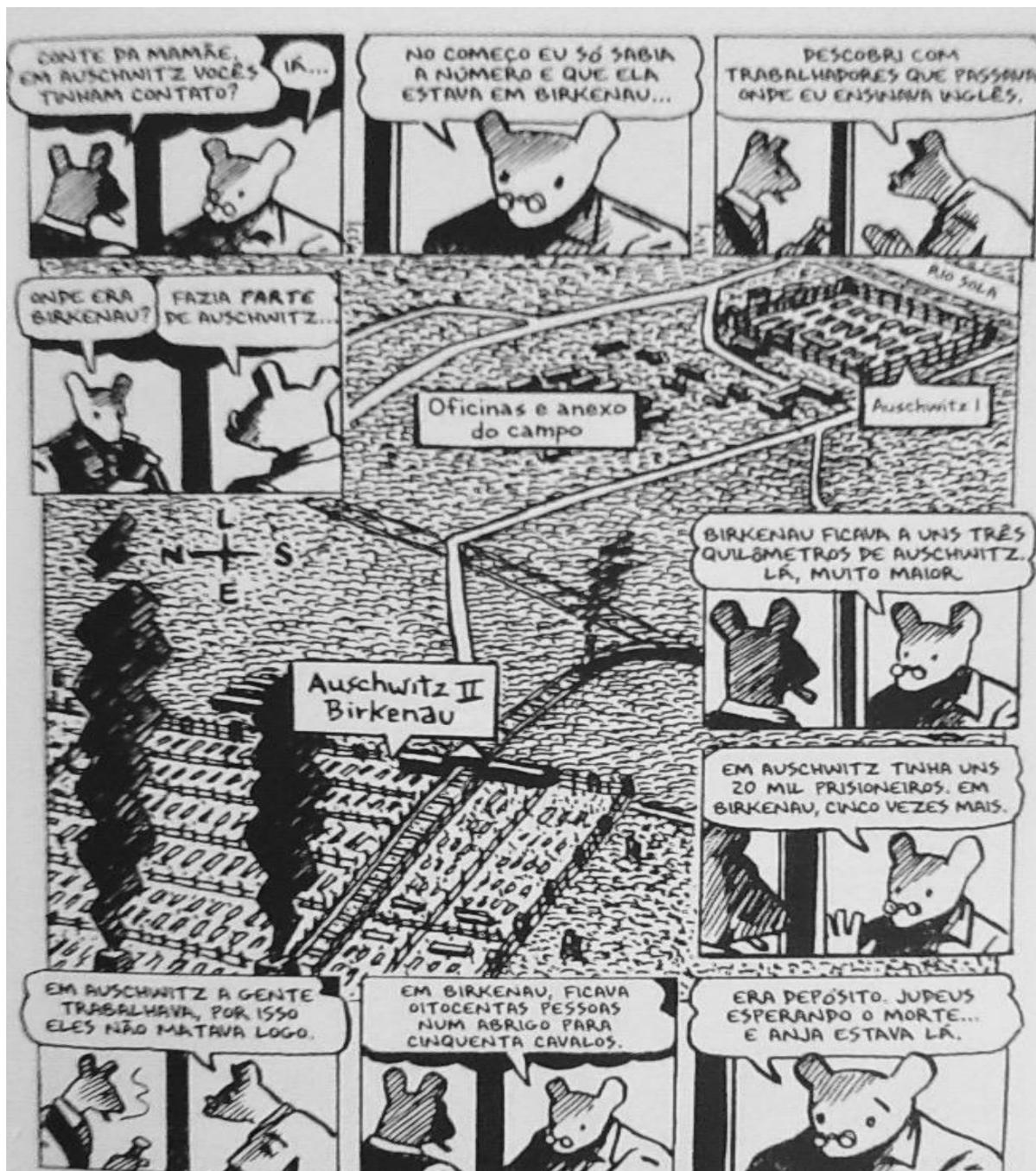
Para além das debreagens ao nível actancial, Spiegelman se utiliza de inúmeros encaixes na narrativa principal para dar conta de sua empreitada de dar conta do real, de, segundo BARROS 2007, criar uma “ilusão de verdade” (P. 55) isso porque os discurso querem convencer o leitor de que este está diante de uma verdade, que por mais fictícios que pareçam os fatos, aconteceram. Desta forma, *Maus* nos traz discursos geográficos referenciais em diversas passagens:

Figura 37- Mapa da Polônia



In: SPIEGELMAN, 2012, P. 62

Figura 38- Descrição de uma oficina em Auschwitz



In: SPIEGELMAN, 2012, p.166

Além destas referências há ainda, o já citado mapa da Polônia com um pequeno mapa de Rego Park dentro³², um discurso geográfico com objetivo referencial mostrando como chegaram a Gross-Rosen (Pág 244) e a 4ª capa- mapa da polônia com Rego park³³, o mesmo já citado na Figura 22, só que colorido.

³² Ver Figura 21.

³³ Ver Figura 22.

Para amplificar a questão da dificuldade de sobreviver, traz também discursos instrucionais, que tentam explicar procedimentos e ambientes, como a descrição em planta baixa de um *bunker*, uma receita de como arrumar sapatos- Vladeck mostra o que sabe(pág 220) , o e uma foto sua:

Figura 39- Descrição em planta baixa de um bunker.



Figura 40- Foto de Vladek.



In: SPIEGELMAN, 2012, p.112 e 294.

Quando não se pode dizer, ou o dizer não sustenta, ele mostra. A opção pelo testemunho dado em quadrinhos obtém êxito com este recurso, posto que na narrativa escrita as imagens são criações imaginária do leitor, este lê e cria a seu modo os espaços, em Maus,

os espaços são dados quando se fazem necessários e em outros momentos eles inexistem, pois não aparecem no quadrinho, desta forma o autor dá ênfase ora aos personagens, ora ao espaço e as referências geográficas e instrucionais.

Há diferença entre esse dizer e mostrar, *showing x telling*, pois entra no âmbito da narração versus descrição, onde *showing* é quando o narrador “mostra” mais do que narra e *telling* quando este manipula a história, resume. Quando mais o narrador intervém, mais ele conta e menos mostra. (LEITE, 2002, P.14). Nisso, surgem dois problemas, acreditar na não manipulação do narrador (enunciador) e outra é acreditar na igualdade entre descrever e mostrar. O ato de descrever requer uso de significantes para tentar reproduzir alguns aspectos de algo, ao passo que mostrar é fazer ver. Em Maus Spiegelman não só descreve, narra como também mostra através das imagens que são encaixadas, e da própria especificidade do quadrinho, que se âncora no não-verbal.

Ainda dentro deste escopo, Lígia Chiapinni Moraes Leite, ancorada pelas teorias de Percy Lubbock, nos lembra que a oposição narrar e mostrar traz à tona ainda a oposição entre cena e panorama, que ela chamou de sumário:

Na CENA, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um NARRADOR que, ao contrário, no SUMÁRIO, os conta e os resume; condensa-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da HISTÓRIA. (LEITE, 2002, P. 14, grifos do autor.)

Isso acontece o tempo todo em *Maus*, algumas cenas, introduzidas pelo autor, se seguem até que o narrador intervém para contar algo e sumariar que poderia ser contado em longas páginas. O narrador distorce, refrata, porém, neste caso há um elemento complicador porque há dois narradores. Spiegelman resolve esta situação permitindo que apareça apenas um narrador por vez. Quando é Vladek quem narra, temos a cena mostrada ao fundo, da qual participa apenas Vladek e os demais judeus ou entes de sua família, sua narração é em legendas e a interferência do personagem Artie se dá por balões. O mesmo acontece quando o narrador é Artie, a cena é sumariada e a interferência de outros personagens se dá por balões ou por espaços entre um requadro e outro.

Ou seja, através do recurso de mostrar, adjacente aos quadrinhos, é possível abranger muito mais pontos da história que somente contando os acontecimentos, lembrando que narrar e mostrar não é uma prerrogativa apenas dos quadrinhos, contudo, nestes, o mostrar ganha outro patamar, pois se mostra na imagem, no pictórico. O narrador não precisa dar conta de toda a história e nem o pretende, os desenhos, os marcadores espaciais e os encaixes visam auxiliá-lo nesta pretensão.

Pode-se afirmar então que, através dos mecanismos de debreagem e embreagem a cena enunciativa dá conta de traduzir os discursos, que nos são apresentados fluindo para uma narrativa que tenta dar conta do “real”, de um “real” avassalador, empregando situações objetivas de subjetividade dos personagens, Vladek não é apresentado como um judeu que foi para os campos e sobreviveu, é visto como um homem que foi separado de sua família, perdeu um filho e viveu o desespero de quase perder a esposa, passando pelas dificuldades que o nazismo lhe impôs, um homem que passou de uma grande figura pública, um comerciante de sucesso a um mísero prisioneiro. E apesar de ter sobrevivido, o que restou ao final de Auschwitz não foi o mesmo Vladek, mas um homem que se demonstra mais vítima que herói, encurralado como um rato, preso na ratoeira, preso em seu passado, fixado a uma raça, no dizer de Hitler, mas distante de uma identificação humana, que tenta ser recuperada todo o tempo nas interlocuções.

Ele quer provar que o discurso de Hitler falseia a verdade, que eram homens lá, embora tratados como ratos e assim, há o deslizamento dos significantes desde o título da obra, traduzida para diversas línguas, mas que conserva o título *Maus*, ratos em polonês, que refere-se a eles, os ratos, os judeus ao mesmo tempo em que fala de um *eu*, de um *nós*. A grande metáfora de Spiegelman representada pelos animais, nos dá ainda a pista sobre o percurso da narrativa e porque não, do sujeito, animais não falam, não possuem linguagem, é na linguagem que o sujeito se constrói. Na obra isso fica claro, são animais que não deveriam ser dotados de linguagem, animais que falam, e por isso, essa “fala” tem tamanha importância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais distante que o homem tente ficar de seu passado, é através dele que se pode caminhar e é ele o que se tem até agora. É preciso olhar para os fatos de maneira viva, descartando a permanência em um estado, em uma determinada visão. Visto que tudo está em constante transformação, o homem, por mais atento que esteja a elas, deixa sempre passar algo, que fica não-dito, esquecido, mas que pode ser rememorado e que, a cada nova elaboração desnuda nossa enorme fragilidade diante daquilo que não podemos mudar. Este trabalho, quando levado às minúcias da linguagem pode trazer contribuições ao futuro, ao que não se quer repetir, mas, permitir-se pensar sobre.

Poder pensar que milhões de vidas foram sacrificadas não por monstros, trogloditas, mas por homens, “homens de bem”, é ter algum poder sobre tudo aquilo que já está posto. Nisso, há inúmeras formas de olhar para essa humanidade, para os dois lados, se não houver mais que dois, que esta raça nos implica, bem e mal como faces de uma mesma moeda. Nessa intenção, há muito tempo as tentativas de narrar o imponderável se re-significam em relatos, diários, romances, cartas, num sem número de possibilidades, ao que nosso objeto de estudo só vem a somar.

Após o deslinde proposto pela pesquisa que se debruçou sob a *Graphic Novel Maus*, ficam expectativas e indagações, que apesar de tentarmos responder, continuarão ressoando para que novas pesquisas advenham. É possível dar conta de uma realidade tão cruel e multifacetada como a *Shoah*? Um testemunho em quadrinhos é capaz de tamanho feito? *Maus* abre caminhos para uma nova forma de narrar o testemunho? E até mesmo uma questão fundamental que interessa ou deveria interessar a toda a sociedade globalizada: De quantos genocídios mais precisaremos para compreender que a vida tem mais valor que o progresso técnico e os interesses políticos? Será que este valor, da vida, realmente existe ou é uma invenção? Até quanto teremos um tom compassivo diante da catástrofe que acontece todos os dias? Nos faremos de vítimas ou nos responsabilizaremos por ela?

As respostas a estas questões carecem de um maior aprofundamento dentro da área de estudos da linguagem, do testemunho e até mesmo dentro do objeto de estudo em questão. Um testemunho como o encontrado em *Maus* é problematizador por excelência e é inevitável que se levantem questões sempre que o passado é remexido, elaborado e reelaborado.

Com *Maus* vemos que uma história em quadrinhos lança mão de elementos de que o testemunho escrito em prosa não se utiliza, como a linguagem não-verbal. Através dos desenhos, do traçado grosso, da apresentação das cenas separadas por espaços entre os requadros, Spiegelman constrói sua cena enunciativa que capta o sentido do que foi vivido em Auschwitz por Vladek Spiegleman. Numa tentativa um tanto biográfica e porque não, autobiográfica, o autor nos apresenta reminiscências da *Shoah* vividas na pele de um ser humano que foi tratado como um rato, que não tinha voz alguma nas mãos dos nazistas e que nos quadrinhos possui a voz do testemunho.

A instalação de dois narradores, Artie e Vladek, que tentam dar conta daquilo que parece ser inenarrável, desumano e inacreditável presta a obra um efeito de realidade. As narrativas de testemunho até então nos eram dadas por meio de textos biográficos que não recorriam à estrutura quadrinhística, muito menos a dois narradores. Em *Maus*, ao dar voz às personagens, Spiegelman não só cria um simulacro de realidade como também uma ficção de si. Ao ler o testemunho a impressão que se tem é de que se está a ler um romance de ficção, uma “invenção”, onde o autor cria sua história à medida que tenta reconstruir a de seu pai. A maneira como os fatos são apresentados, a mescla entre o particular e o universal, as vidas de Vladek e Artie perpassadas pela vida de milhares de judeus, alemães entre outros povos, tudo isso vem a colaborar com uma narrativa envolvente que não pode ser deixada de lado ao se pensar na *Shoah*.

Apesar de deixarmos clara a separação entre literatura e quadrinhos, consideramos, para efeitos deste trabalho, não as especificidades teóricas acerca dos elementos que compõem cada arte, mas sim sua importância para a pesquisa e seu caráter social. A aproximação entre as duas se dá pelo caráter híbrido que a *Graphic Novel* comporta e pela subversão à regra, uma vez que antes o testemunho era realizado em obras como as de Primo Levi e Eli Wiesel, puramente em linguagem verbal, ao passo que em *Maus* temos uma nova forma de contar o testemunho, com uma proposta ambiciosa de contrapor realidade e ficção, linguagem verbal e não-verbal, o humano e o desumano, o preto e o branco, o animal e o homem em constante contraste, elidindo uma metáfora do começo ao fim.

Como demonstramos, *Maus* alcançou notoriedade, ganhou diversos prêmios e representou dificuldade quanto à sua categorização e nomenclatura, dividindo-se entre obra de ficção, de categoria especial ou biográfica. Para além de denominações técnicas a obra de Spiegelman ampliou a visibilidade dos testemunhos existentes até então e trouxe um público que não se inseria na dimensão destes. O leitor de quadrinhos, acostumado a aventuras e ao entretenimento arraigado à nona arte se depara com uma obra que o faz rever suas acepções

históricas e exige conhecimentos talvez nunca antes necessários à leitura de uma história em quadrinhos. *Maus* possibilita um acesso maior aos eventos da *Shoah*, talvez, a uma parcela da sociedade que dificilmente teria algum contato com ela, a não ser por meio da obra de Spiegelman.

Vimos que em *Maus* o tempo e o espaço podem ser facilmente transpassados através da justaposição, tangenciando a questão da dificuldade do testemunho, de datar, progredir e regredir na narração sem que se perca o ritmo e o sentido. Além do recurso que é tão singular aos quadrinhos, o de mostrar os espaços e trazer a cena à tona. Cenas, às vezes atordoantes e que causam impacto a quem vê, numa tentativa de humanizar o testemunho, não em sentido didático e, por que não, maniqueísta, do bem x mal, mas em sentido maior, onde bem e mal caminham juntos construindo eventos por vezes catastróficos e praticamente indescritíveis.

Através das teorias da linguagem e da enunciação, ancorados em autores como Mikhail Bakhtin e José Luiz Fiorin evidenciaram-se as vozes em conflito dentro da narrativa, vozes que não só refletem o que se quer mostrar, mas também refratam uma realidade que se quer esconder. Isso é possível graças ao bem elaborado processo enunciativo interno da obra, como subversões de pessoas do discurso, causando aproximações e distanciamentos de acordo com o efeito que se desejou produzir, a saber, o de realidade ou ficção. E assim, nos é contada a história de um sobrevivente judeu, que talvez nem tenha sobrevivido, como nos questiona o personagem Artie, afinal, é possível sobreviver a Auschwitz? Esta pergunta fica sem resposta, como várias outras que emergem do início ao fim da leitura de *Maus*, questões que devem permanecer incitando a análise e gerando reflexão sobre um evento tão marcante como a *Shoah*.

Antes de *Maus* era difícil pensar que um evento tão avassalador pudesse ser representado por uma narrativa gráfica. Como vimos em outras narrativas análogas, como as de Keiji Nazazawa e Marjane Satrapi, que contam traumas e vivências pessoais com tamanha expressão, pode-se constatar o enorme aporte que *Maus* delega ao testemunho, aos quadrinhos e a literatura. A obra ultrapassa os limites do universo quadrinhístico e caminha estabelecendo diálogo com outras artes, fazendo isso de forma pioneira, valendo-se da linguagem como ponto de intersecção entre o que se quer dizer e o que se dá conta de dizer, trazendo à cena enunciativa os deslindes de um discurso que transborda o sujeito e se multiplica no narrado.

Dentro desta perspectiva, *Maus* consegue atingir o objetivo a que se propõe: o de narrar os eventos de Auschwitz tecidos em comunhão entre pai e filho, ludibriando as dificuldades do testemunho por meio da técnica quadrinhística, do traço firme e grosso, dos espaços e vazios entre os requadros. Além de todo este feito, não se pode deixar de levar em

consideração que a obra traz á tona o debate sobre as novas formas de representação dos eventos de trauma, pois apresenta uma forma nova de tratar do testemunho sob uma nova ótica, com novas estratégias, utilizando como base a linguagem e através dela buscando caminhos para simbolizar o real. Eis que a contribuição de *Maus* é mais do que simplesmente contar o trauma, é algo que transcende, e que outras leituras, talvez, possam extrair e assim, contribuir para os estudos literários e históricos, para a compreensão de nossa humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max . *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMEIDA, Angela mendes de. *A República de Weimar e as ascensão do nazismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ARAÚJO, Aurélio. *Lei nazista sobre arte degenerada segue em vigor e dificulta devolução de obras*. In: FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1374078-lei-nazista-sobre-arte-degenerada-segue-em-vigor-e-dificulta-devolucao-de-obras.shtml> acessado em 21/12/2013

ARENDT, Hanna. *As origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo, 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BAKHTIN, M.;VOLOCHINOV, V.N. *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929). Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995. 196p.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes e Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1975). Trad. Bernadini et al. 5. ed. São Paulo: Hicitec, 2002.

BAUMAN, Zygmunt . *Modernidade e holocausto*. Tradução: Marcus Penchel. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1998.

BARROS, Diana Luz Pessoa de 2007. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.

BEGLEY, Louis. *O Caso Dreyfus, Ilha do Diabo, Guantánamo e o pesadelo da história*. Tradução Laura Teixeira Motta, Companhia das Letras ,2010.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

_____. *Teses sobre o conceito de história*, 1940. Disponível em: <<http://mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/Teses%20sobre%20o%20conceito%20de%20história.pdf>> Acesso em 08/06/15.

BENVENISTE, Émile 1989. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes/Edunicamp.

CAGNIN, Antônio Luiz. *Os quadrinhos*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. *HQ: uma manifestação de arte*. In:

CIRNE, Moacy. *BUM! A explosão criativa nos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes: 1972.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. In: *Ciência e Cultura* 24(9). Universidade de São Paulo, 1972.

_____. *Textos de intervenção*. 34ª ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

CARDOSO, André. *Sobre ratos e homens: A tentativa de reconstrução da história em Maus*, 1999. Acessado em 13/08/14. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/111712120630Sobre%20ratos%20e%20homens%20%E2%80%93%20a%20tentativa%20de%20reconstru%C3%A7%C3%A3o%20da%20historia%20em%20Maus%20%E2%80%93%20Andr%C3%A9%20Cardoso%20.pdf>

COHEN, Peter. *Arquitetura da destruição* (documentário). Suécia, 1989.

COUTO, André Luiz Faria. *Degenerada, Arte*. (Sem ano). Disponível em: <http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/primeira.html#degenerada_arte.html> acesso em 17/06/2014)

DWORK, Déborah & PELT, Robert Jan van. *Holocausto: uma história*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Narrativas gráficas de Will Eisner*. Trad. Leandro Luigi del manto. São Paulo: devir, 2005.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Rio de Janeiro: Editora Record, 35ª edição, 2013.

FORLANI, Marcelo. *HQ: Maus - a história de um sobrevivente*. 2005. Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/hq-imaus-a-historia-de-um-sobreviventei/#.VAzI_PldV1Y> acesso em 10/04/2014

GAIARSA, José A. *Desde a pré-história até McLuhan*. In: MOYA, Álvaro de *Shazam!*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GOMES, Nataniel dos Santos. *Extra! Extra! Super-Heróis invadem Hollywood!!! Como o cinema redescobriu os quadrinhos nos últimos anos*. In: GOMES, Nataniel dos Santos (org). *Quadrinhos e Transdisciplinaridade*. 2012. Curitiba: Appris, 1ed.

GRAVETT, Paul. *Will Eisner: The Grand Master Of Comic Book Art.*: Outubro, 2005. Disponível em <http://www.paulgravett.com/index.php/articles/article/will_eisner/> Acesso em 10 Jan. 2014, às 2:00.

GUEDES, Roberto. *A Era de Bronze dos super-heróis*. São Paulo: HQM, 2008.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2004.

HARTMAN, Geoffrey. *Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma*. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-235.

HITLER, Adolf. *Mein Kampf. Traduzido: Minha Luta*. 1925 . Disponível em: www.InLivros.net - PDF – Acessado em 02/08/2014 as 17:00.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ISER, Wolfgang. *Interação do texto com o leitor*. In: JAUSS, Robert Hans et. all. *A Literatura e o leitor*. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática: 1997.

JAUSS, Hans Robert. *A Literatura como Provocação - História da Literatura como Provocação Literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Pormeteo Libros, 2009. PDF.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 9 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LAUB, Dori. *Truth and testimony: the Process and the struggle*. In: Caruth, C. (org.). *Trauma. Explorations in memory* (p. 61-75). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Princípios, 10ª edição, 5ª reimpressão, 2002.

LENHARO, Alcir. *Nazismo, “O triunfo da vontade”*. São Paulo, 1998: 6ª edição, Ática.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* . Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LUYTEN, Sonia Maria Bibe(org). *Histórias em quadrinhos: leitura crítica*. São Paulo: Edições paulinas, 1989.

MARTINS, Armando B. 2009 Blog Listas de 10 <<
<http://listasde10.blogspot.com.br/2009/11/10-filmes-sobre-o-holocausto.html>>> acessado em 02/10/2013

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad: Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

_____. *Desenhando quadrinhos*. Trad: Roger Maioli dos Santos. São Paulo: M.Books, 2008.

_____. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2006.

MOYA, Álvaro de. *História das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NAKAZAWA, Keiji. Gen: pés descalços- uma história de Hiroshima. Tradução: Sofia Valtas. São Paulo: Conrade editora, 4 edição. , vol I, 2002.

PATO, Paulo Roberto Gomes. *Histórias em Quadrinhos: uma abordagem bakhtiniana*. Brasília: Unb, 2007.

PÉCORA, Alcir. Quastão não é literária, diz advogado de entidade. São Paulo: Folha. Acessado em 28/03/2015 Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/65600-questao-nao-e-literaria-diz-advogado-de-entidade.shtml# = >>

POSTAL, Ricardo. “Cachalote” e o incômodo heroísmo de sobreviver. Sem ano. Acessado em 15/03/2015 às 8:30. Disponível em < https://www.academia.edu/1046000/_CACHALOTE_EO_INCÔMODO_HEROÍSMO_DE-SOBREVIVER>

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

REZENDE, Manuella de Oliveira. *Persépolis: aproximações com o jornalismo literário nos quadrinhos de Marjane Satrapi*. UFV-MG, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *História, Memória e Literatura: o Testemunho na era das Catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. São Paulo. Tradução: Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. L & PM Editores.

SPIEGELMAN, A. *Maus: a história de um sobrevivente*. Trad. Antonio de Macedo Soares. 14ª reimpressão. São Paulo: Schwarcz S.A, 2012

THE HOLOCAUST AND THE UNITED NATIONS OUTREACH PROGRAMME.

Acessado em 03/03/2013. Disponível em:

<<http://www.un.org/en/holocaustremembrance/docs/res607.shtml>>

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. *A cultura no terceiro reich: disseminação da visão de mundo nazista*. Disponível em:
<<http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10007519>, acesso em 26/07/2014)

WIESEL, Elie. *A noite*. Tradução Irene Ernest Dias. 3 ed. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

APÊNDICE

Resumo de *Maus*- Volumes I e II:

Maus I – Meu pai sangra história

Maus começa com um prólogo em que Artie está em Rego Park, Nova York brincando de patins com seus amigos. Ele cai quando um dos patins se solta, os outros não esperam ele e ainda zombam de seu tombo. Artie chega em casa triste e seu pai estava consertando alguma coisa. Seu pai pede ajuda e pergunta por que ele esteve chorando. Ao relatar ao pai o acontecido, este questiona o valor desta amizade, pois segundo ele não é assim que se reconhece um amigo, diz então a fórmula: “Se trancar elas em quarto sem comida por um semana...Aí ia ver o que é amigo!..”

Após o prólogo há uma dedicatória a Anja, mãe de Spiegelman, na sequência o sumário e da epígrafe de Hitler: “Sem dúvida os judeus são uma raça, mas não são humanos.”

Capítulo I – O sheik

Artie, na fase adulta, vai visitar seu pai, Vladek Spiegelman após muito tempo sem vê-lo, segundo ele, por não serem muito próximos. Vladek estava muito mais velho do que da última vê em que Artie o vira e estava casado com Mala, também sobrevivente da *Shoah*. Após o jantar os dois saem para conversar e Artie confessa ao pai seu desejo de escrever um livro sobre a história de Vladek, que se defende da idéia, dizendo que seriam necessários inúmeros livros para dar conta de sua vida, porém, ninguém teria interesse em lê-los.

Artie pede que o pai comece contando sobre sua mãe e o pai insiste que o filho deveria gastar seu tempo com desenhos pois isso daria algum dinheiro. Artie insiste e o pai começa a contar sobre quando era jovem e morava em Czestochova, uma cidade pequena perto da Alemanha, onde trabalhava com tecidos. Vladek se descreve como um rapaz muito bonito e objeto de desejo de muitas mulheres. Nesta época Vladek conhece Lúcia e começa a se envolver com ela, mas foi apenas um namoro de curta duração. Quando Vladek vai visitar sua família em Sosnowiec é apresentado por intermédio de seu primo a uma jovem muito inteligente e rica de nome Anja. Os dois logo se apaixonaram e Vladek terminou tudo com Lúcia, que não aceitou muito bem o rompimento. Ela começa a enviar cartas para Anja falando mal de Vladek. Ele consegue convencer Anja de que é tudo invenção. Ele se muda para a cidade dela e os dois se casam. Anja não era muito atraente, porém, era boa de conversa, sensível e de família, que o tratava como um rei.

Ao final do relato Vladek deixa claro que tudo o que contou não quer que o filho escreva no livro pois não tem nada a ver com Hitler ou com a *Shoah*. Artie argumenta que mesmo assim é um material bom para deixar tudo mais real, mais humano. O pai insiste que é desonesto agir assim e Artie promete que fará a vontade do pai.

Capítulo II- A lua-de-mel

As visitas ao pai tornam-se rotineiras com o objetivo de ouvir sobre o passado na Polônia. Ao mesmo tempo em que conversam, é possível visualizar nos requadros o que os personagens estão fazendo. No início deste capítulo Vladek aparece contando drágeas de medicamento. O filho começa a falar sobre a mãe, querendo saber se ela teve algum romance antes de conhecer seu pai. Este diz que não, mas Anja teve um namorado comunista que a envolveu em investigações policiais. Ao descobrir isso ele deixa claro à Anja que é avesso ao comunismo e que ela precisaria romper qualquer vínculo com este sistema para que pudesse permanecer juntos. Vladek obteve algumas vantagens casando-se com Anja, seu sogro, muito rico, deu-lhe dinheiro para que ele montasse sua fábrica de tecidos. Vem então o primeiro filho do casal, Richieu, que Artie não conheceu por não ter sobrevivido à guerra. Vladek vai então para Bielsko trabalhar na fábrica e sai á procura de um apartamento para morar. Anja ficou com sua família e acaba entrando em depressão. Vladek é chamado as pressas e o médico receita repouso e internação em sanatório, ela vai para Tchecoslováquia na companhia de seu marido, é lá, que pela primeira vez eles se defrontam com uma bandeira nazista, era o ano de 1938 e ouviam sobre *pogroms* acontecendo na Alemanha e perseguições de todo o tipo.

Anja fica três meses internada até que obtém alta. Quando voltam Vladek fica sabendo que sua fabrica havia sido saqueada e teve de contar novamente com a ajuda do sogro para tentar se reerguer. As primiras ações anti-semitas começam a fazer parte dos relatos de Vladek e ele é convocado em agosto de 1939 para servir ao exército polonês que se preparava para a invasão alemã. A guerra chega em 1º de setembro e Vladek estava no front. Neste momento ele derruba seus remédios e diz que é porque tem um olho de vidro que substitui o olho verdadeiro perdido pelo glaucoma e hemorragia, os dois se cansam e dão uma pausa na conversa.

Capítulo III- Prisioneiro de guerra

As visitas de Artie ao pai tornam-se mais freqüentes. Neste capítulo ele está jantando com Mala e Vladek, este fica a maior parte do tempo reclamando e depois começa a falar

sobre quando foi recrutado, seu pai tentou de tudo para que ele não fosse para o exército, proibia-o de comer para que ficasse fraco e não fosse recrutado, mas ele cansou-se de sofrer e acabou pedindo que o pai o deixasse servir o exército. Artie pede que conte sobre 1939, Vladek conta que foi pego pelos alemães na frente de combate e levado para um campo de prisioneiros perto de Nuremberg. Lá os judeus eram separados e expostos às condições bem precárias. Ele vai como voluntário para um campo de trabalho duro, porém um alojamento melhor. Passaram-se meses e os prisioneiros foram enviados para suas casas, porém, os judeus foram mandados para Lublin. Os nazistas fuzilavam os judeus daquele campo mas Vladek escapa através de suborno. Alguns judeus mais influentes subornavam alemães para continuarem vivos. Ele então viaja escondido num trem para a cidade de seus pais, porém ao chegar lá descobre que os nazistas estavam perseguindo os judeus de maneira incisiva. Desconfia da saúde de sua mãe, que depois veio a falecer de câncer e decide ir até a casa dos pais de Anja, que o recebe bem junto ao seu filho Richieu. Ele relata a Artie que apesar da dificuldade ele estava feliz naquele momento. Artie decide ir embora e não acha seu casaco, Vladek jogou fora e deu-lhe um casaco velho pois tinha comprado um novo e queria que o filho usasse a peça. Artie fica possesso e sai bufando com a interferência do pai em suas escolhas.

Capítulo IV- O laço aperta

Neste encontro Vladek já começa pontuando o atraso do filho, no primeiro requadro aparece o casaco novo de Artie, sinal de que não gostou do que o pai fez com seu antigo casaco. Vladek reclama que não consegue consertar um vazamento na calha e Artie desvia do assunto pedindo para que pai contrate alguém. Este se irrita pois acha um desperdício gastar com isso. Começam então a “entrevista” e desta vez Artie aparece com um gravador argumentando que já estava difícil escrever tudo, seu pai acha caro o preço pago pelo gravador e inicia duas reminiscências.

Segundo ele, quando voltou para casa descobriu que os negócios que eram de judeus tinham sido tomados pelos alemães e tudo havia mudado. Judeus precisavam andar usando identificações com a Estrela de Davi, seu comércio era controlado e os negócios davam-se na ilegalidade. Tudo ia piorando, as perseguições aumentavam e as prisões também. Um amigo de Vladek pensou que era melhor que as crianças ficassem escondidas com um amigo polonês. Vladek concordou mas Anja não. Há um avanço temporal e ele relata que a mulher e este amigo não sobrevivera, à guerra, mas Richieu sim, porém teve de ser escondido uma no

depois e acabou morrendo. Artie interrompe o pai e pede que ele conte em ordem cronológica e o pai aquiesce.

No fim de 1941 os judeus são obrigados a sair de suas casas que seriam moradia de não-judeus. Para serem comerciantes precisavam usar um sistema de cupons e quem não usasse era enforcado e exposto durante uma semana, mesmo assim, Vladek permanece negociando para sobreviver. Aos poucos judeus são mandados para os campos de concentração, primeiro os idosos. As primeiras notícias de Auschwitz começavam a chegar e eram muito absurdas para que acreditassem. Logo depois a Gestapo registra todos os judeus e os doentes, os que tinham muitos filhos ou os sem permissão de trabalho eram mandados aos campos. A cidade praticamente se esvazia de judeus.

Ao término da conversa Vladek resolve descansar e Artie vai tomar café com Mala, atual esposa de seu pai. Ela lhe conta que a mãe havia sido presa durante a seleção da Gestapo e que as pessoas que seriam deportadas foram presas em prédios e as que não se jogaram de lá acabaram morrendo sufocadas. A mãe dela escapou dessa mas morreu em Auschwitz junto com o pai. Artie ouve tudo e se lembra dos diários que a mãe escreveu e resolve procurá-los, Mala diz nada saber sobre eles. Ele acha de tudo, menos os diários. Mala reclama que Vladek não a permite jogar nada fora, porém os diários Artie não encontra ali.

Capítulo V- Buracos de ratos

O telefone toca, Artie e sua mulher, Françoise, acordam. Do outro lado da linha Mala está desesperada com a insistência de Vladek em subir no telhado para consertar a calha. Ele pega o telefone e dá a Artie que precisa de ajuda, o filho se queixa pois são sete e meia ainda e que após o café ele ligaria de volta. Depois disso ele conversa com a mulher reclamando da atitude do pai e diz que não irá ajudá-lo. Liga de volta avisando de sua decisão e que é melhor o pai contratar alguém, porém Vladek avisa que um vizinho já havia prometido ajudá-lo.

Uma semana depois Artie vai a casa do pai e o vê na garagem separando pregos velhos, de mau-humor e pede para o filho subir que ele terminaria sozinho. Artie entra na casa e conversa com Mala que lhe conta que as mudanças de comportamento do pai são fruto da leitura de uma história em quadrinhos feita por Artie sobre a morte da mãe. Vladek tem contato com a história por meio do filho de uma amiga de Mala. Esta história, intitulada Prisioneiro do Planeta Inferno: história de um caso fora publicada em 1972 por Art Spiegelman numa revista underground e conta sobre o suicídio da mãe de Artie, Anja Spiegelman e de como ele sentiu-se culpado pela morte dela.

Artie acha estranho porque o pai não era leitor de quadrinhos. Vladek entra na casa e é questionado pelo filho sobre a HQ, este lhe diz que ficou triste ao relebrar sobre Anja, mas que achou o trabalho bom para que Artie tirasse de si os sentimentos ruins, porém para ele era atormentador. Ele desvia o assunto e diz que não sabe onde pôs a história. Os dois vão até o banco e no caminho recomeçam o diálogo sobre o passado. Nos requadros vemos Valdek e Artie passeando com residências ao fundo em Nova York, cenário que aos poucos é trocado por cercas de um gueto polonês da época de guerra.

Vladek conta das relações entre os judeus no gueto quando as notícias de Auschwitz chegam. Um conhecido dele se oferece para levar Richeieu e outras crianças a Zawiercie, pois lá tinha influência através de suborno aos alemães e as crianças estariam a salvo. Contudo, apesar de confiar o filho ao amigo, Vladek fica sabendo depois que esse havia sido morto. Os alemães decidem acabar com o gueto, exterminam o conselho de Zawiercie e mandam todos para Auschwitz. A irmã de Anja, Tosha, que cuidava das crianças não aceita ser enviada para a câmara de gás e envenena as crianças para depois se matar. Vladek se esconde num porão disfarçado e escondido embaixo de uma caçamba de carvão quando os nazistas mandam todos para o Campo. Aparece o desenho do *bunker* no caderno de Artie. Os alemães andavam com cães farejadores, porém só avistavam carvão e a caçamba era muito pesada para levantarem. Depois aparece outro desenho de um *bunker* num telhado de uma casa com entrada pelo lustre. Vladek conta que numa noite, ao deixarem o esconderijo para ir atrás de comida encontraram um judeu dentro da casa, ele era informante e em seguida a Gestapo prendeu todos e os mandou para uma prisão no gueto de onde saiam comboios para Auschwitz. Vladek começa a trabalhar consertando sapatos e conhece Haskel, um chefe corrupto da polícia judaica do gueto que conseguia acordos com os nazistas. Foi por intermédio dele que Vladek conseguiu alguns benefícios.

Neste momento em que Vladek conta para o filho sobre os guetos ele começa a passar mal e pede para Artie que pegue seu remédio para o coração que está no bolso, ele o toma e recomeça de onde parou nas memórias. Ele conhece Miloch, irmão de Haskel, que tinha um plano de fuga do gueto. Quase todos já estavam em Auschwitz enquanto Vladek, Anja e outros dez estavam em um bunker organizado por Miloch. Passados alguns dias e sem comida, Pessach, outro irmão de Haskel diz que conseguiu subornar os guardas e que eles deveriam se unir aos trabalhadores poloneses. Porém, Vladek e Miloch não ficam muito confiantes e decidem ficar. Todos os que fugiram foram fuzilados. Aos poucos o gueto vai ficando abandonado e os que restaram acham que é seguro sair de lá. Então, misturados aos

trabalhadores poloneses seguem em busca de esconderijo. Vladek e Anja não sabem para onde ir. No requadro há um desenho da suástica no chão, onde Vladek e Anja caminham sem rumo.

Neste momento Vladek e Artie chegam ao banco e diz que irá deixar a chave do banco com o filho por não confiar em Mala, ele pensa que ela quer tomar todo o dinheiro dele. No cofre estão alguns objetos que ele havia escondido numa chaminé antes de ir para Auschwitz e que conseguiu reaver após a guerra.

Capítulo VI- A ratoeira

Artie chega na casa do pai e se depara com Mala chorando. Ela se queixa de ser tratada como uma empregada sem salário e que Vladek é muito sovina. Artie concorda e lembra que Anja precisava implorar para que o pai comprasse o material escolar e o uniforme da escola. Ele diz que é difícil retratar o pai nos quadrinhos porque ele é a “caricatura do judeu avarento”.

Vladek chega e Artie mostra que começou a esboçar algumas partes do livro, o pai diz que ele será famosos como Walt Disney e depois discute com Mala pois ela quer ir ao cabeleireiro. Pai e filho vão ao jardim recomeçar de onde pararam no relato.

Após saírem do gueto Anja e Vladek procuram a antiga governanta de Richieu que se nega a ajudá-los por temer represálias. Os dois procuram abrigo e são representados com máscaras de porcos, se fazendo passar por alemães para disfarçarem porém aparece um longo rabo de Anja, o que denota o quão difícil era esconder os traços judeus. Encontram um caseiro que conheceu os pais de Anja e os dois conseguem abrigo em um galpão.

Vladek sai em busca de comida e consegue trocar suas joias por marcos e assim comprar comida. Ele comprar os alimentos de uma mulher, Monotonowa, sem ter cupons, que se oferece para escondê-los por um tempo. A gestapo pressiona a mulher e ela pede que os dois saiam de sua casa antes que descubram algo.

Os dois perambulam sem rumo e acabam voltando para a casa de Monotonowa, diz a ela que pretendia fugir para a Polônia e El diz que conhece pessoas que mandam judeus para a Hungria. Vladek vai ao encontro de um “passador” e encontra um sobrinho que resolve ir primeiro para a Hungria e ver como estava tudo por lá. Passado algum tempo recebe uma carat do sobrinho e decidem partir também. Anja não estava muito confiante, mas Vladek queria ir. Já no trem, os passadores desaparecem e a Gestapo prende todos os fugitivos, era apenas uma armação, eles vão para Bielsko e depois para Auschwitz.

E assim termina a primeira parte do testemunho de Vladek Spiegleman. Já no presente Artie e o pai estão conversando. Artie diz que os diários da mãe seriam muito úteis para contar o que aconteceu e seu pai se lembra porque não sabia onde os tinha colocado, ele havia queimado tudo. Artie fica revoltado e reclama que o pai só guarda coisas inúteis. Questiona se o pai leu alguma coisa e Vladek conta que lá ela escrevia memórias para quando seu filho crescesse. Artie chama o pai de assassino. Depois pede desculpas, pois Vladek diz que ficava deprimido com as lembranças de Anja e por isso as queimou. Artie deixa o pai e sai de cabeça baixa sussurrando a palavra “assassino”.

Maus II – E aqui meus problemas começaram

O segundo volume de Maus traz como epígrafe um excerto retirado de um jornal alemão da década de 1930 cujo texto trata do personagem Mickey Mouse como sendo “o ideal mais lamentável” para os jovens de uma nação. Para o jornal, Mickey faz alusão aos judeus e chama todos à usarem a Suástica. Após este trecho, Spiegelman traz uma foto como dedicatória a seu irmão morto.

Capítulo I – Mauschwitz

Artie está no presente esboçando os animais com que representará sua esposa Françoise, uma francesa. Os dois falam sobre isso numa casa de uns amigos, em um lugar com árvores. Ela já parece como rata e insiste que seja mostrada assim, pois é convertida ao judaísmo só para agradar ao sogro, Vladek. Os amigos de Artie aparecem e dizem que seu pai enfartou e que deixou um número de telefone. Artie desesperado liga e descobre que era tudo invenção do pai que deseja apenas falar com o filho. Vladek relata que Mala o abandonou e levou consigo todo o dinheiro da conta, ele intima seu filho e sua nora a passarem uns dias com ele num chalé nas Montanhas Catskills. Eles vão para lá e em pouco tempo Vladek começa a reclamar. Não há fósforos para acender cigarro e por isso deixa a chama do fogão acessa para não gastar com fósforos uma vez que o gás está incluso no aluguel do chalé. Queixa-se do sumiço de Mala e pede que os dois passem todo o verão com ele. A situação fica tensa quando estão arrumando papéis de banco e Vladek discute com Artie, chamando-o de preguiçoso, Françoise pede que os dois saiam para caminhar enquanto ela tenta arrumar os papéis e encontrar um erro de apenas um dólar nas somas dos extratos de Vladek. Durante o passeio, Vladek insiste para que o filho more com ele no Queens, mas Artie despista e pede ao pai mais histórias de Auschwitz.

O passado de Vladek neste volume começa no *Lager*(Campo), em que os prisioneiros tiram a roupa e cortam os cabelos, tomam banho e recebem uniformes, depois são tatuados com uma numeração no antebraço. Vladek relata que sentia cheiro de borracha e gordura queimando. Lá encontra o sobrinho de Mandelbaum o que havia lhe escrito dizendo que na Hungria tudo estava bem. Mandelbaum contou que os poloneses que eram responsáveis por organizar a fuga conheciam iídiche e ele teve que escrever a carta com uma arma da Gestapo apontada para sua cabeça. No *Lager* também estavam os poloneses que haviam traído Vladek, ele estava deprimido e a situação não era fácil para ele, mas para Mandelbaum a coisa era crítica, sua calça era bem maior que o seu número e os sapatos lhe eram apertados demais, obrigando-o a andar com um pé descalço em plena neve, além de ter de segurar a calça para não cair, o que limitava seus movimentos e o faziam deixar cair comida e seus pertences.

Os dois dividiam uma cama no alojamento lotado. O kapo, polonês responsável pelo pavilhão em que estavam, era um espancador de prisioneiros. Um dia ele estava procurando por alguém que soubesse falar em inglês e polonês para que o ensinasse, com medo de que os ingleses acabassem ganhando a guerra. Vladek sabia inglês e se voluntariou a ajudar o kapo, o que lhe legou uma série de privilégios, podendo assim ajudar Mandelbaum com roupas melhores e evitando que ele fosse perseguido, no entanto, seu amigo acabou sendo escolhido para o grupo de trabalho e foi morto.

O grupo de Vladek estava sendo exterminado rapidamente e passados alguns meses perdeu a proteção do kapo, entrando então em outro grupo de trabalho em que os mais capacitados ganhavam melhor tratamento, Vladek sabia um pouco de funilaria e o kapo tentou arranjar algo melhor para ele. Os relatos são interrompidos e o presente vem à tona com Vladek tentando despistar a segurança do hotel próximo ao seu chalé para ficar sentado no pátio com Artie, ele confia ao filho que sempre faz isso e assim consegue utilizar espaços reservados a hóspedes.

Capítulo II- Auschwitz (o tempo voa)

Artie aparece com uma máscara de rato desenhando um close com algumas moscas voando ao seu redor. Ele fala que Vladek morreu de ataque cardíaco em 1982 e que o autor e sua esposa ficaram com ele em Catskills até agosto de 1979. Conta ainda que seu pai trabalhava como funileiro em Auschwitz na primavera de 1944 e que ele começou a desenhar aquela página no final de fevereiro de 1987. As imagens vão se afastando e vemos que Artie está sentado numa mesa de trabalho relatando que em maio de 1987 ele e sua esposa esperavam um filho que na semana entre 16 e 24 de maio de 1944 cerca de 100 mil judeus

húngaros morreram nas câmaras de gás e que em setembro de 1986, após oito anos de trabalho, o primeiro volume de *Maus* foi publicado. O tamanho do quadro aumenta e temos Artie na mesa e abaixo dele vários corpos de judeus mortos empilhados. Ao fundo vemos uma cerca e uma torre de guarda. Diz que seu livro havia saído em 15 edições estrangeiras e que recebeu vários prêmios e convites para a TV, não aceitando nenhum. Em maio de 1968 sua mãe suicidou-se sem deixar carta e diz que anda meio deprimido.

Na página seguinte, ele está com repórteres, perguntado sobre a *Shoah* como se fossem *pararazzis*. Artie vai ficando cada vez menor na cena até chegar ao garotinho que precisa da mãe. Ele sai de sua casa e caminha até o consultório de seu psicanalista, Pavel, e, ainda como criança e mascarado ele conta a Pavel que está em uma fase de bloqueio criativo, que as conversas com o pai estão sem sentido e lhe falta inspiração. Os dois conversam sobre Auschwitz e ao final Artie se sente mais encorajado a crescer e a recomeçar seu trabalho.

Artie aparece novamente em sua mesa de trabalho, agora ouvindo as gravações das entrevistas com o pai e o assunto são as reclamações que Vladek faz de Mala, Artie então volta a ser criança. Vladek volta à história de ter de trabalhar como funileiro em Auschwitz para contar como era a rotina no Campo, a comida, as trocas de produtos e alimentos entre prisioneiros. Ele fala que Anja estava em Birkenau, que ficava ao lado de Auschwitz, era para lá que mandavam as mulheres, um campo maior e mais complexo que Auschwitz, onde o extermínio de prisioneiros era mais rápido, pois não havia muitos campos de trabalho por lá.

Vladek consegue notícia de Anja através de Mancie, uma enfermeira que trabalhava esporadicamente em Auschwitz. Por ela soube que sua mulher estava muito fraca e que sofria espancamentos quase que diariamente. Mancie transportava pedaços de pão que Vladek enviava a Anja, mesmo correndo o risco de ser morta. Vladek consegue falar com Anja quando vai a Birkenau consertar um telhado com outros prisioneiros. Durante o trabalho ele cita o nome de Anja para algumas prisioneiras que a conheciam e elas a chamam, eles conversam mais de uma vez até que um guarda os pega no flagra e espanca Vladek.

Ele fica sabendo que construiriam um novo pavilhão em Auschwitz para onde seriam levadas as prisioneiras que até então estavam em Birkenau. Vladek consegue um pedaço de papel com o kapo e envia uma mensagem a Anja por intermédio de Mancie avisando-as das novas instalações. Anja tenta de todo modo se aproximar do marido e comenta com a kapo que ele conserta botas e pede que ela envie as dela para Vladek, ele faz o serviço e a kapo começa a proteger Anja. Vladek economiza os cigarros que recebia para usá-los como moeda de troca para trazer Anja para perto de onde ele estava, com sucesso. Porém, a oficina onde trabalha foi fechada e ele foi levado aos trabalhos forçados.

Françoise chega e diz que o almoço está pronto, interrompendo os relatos. Artie insiste para que Vladek conte mais de Auschwitz. Artie pergunta ao pai quanto tempo ele passou ensinado inglês e o pai se perde, diz que lá não se usava relógio e era fácil perder a noção do tempo. Vladek explica como eram as câmaras de gás e há um desenho para ilustrar, segundo ele nem todos morriam na câmara de gás e acabavam sendo jogados em uma cova e queimados, os prisioneiros que trabalhavam lá pegavam a gordura que escorria e jogava novamente nos corpos para que queimassem mais depressa, um horror. Era uma tentativa para eliminar os vestígios do acontecido antes da chegada do Exército Vermelho.

Capítulo III-... E aqui meus problemas começaram

Françoise e Artie estão no chalé tomando o café da manhã com Vladek que os convida a irem ao supermercado fazer as compras da semana. Françoise se recusa dizendo que partirão no dia seguinte. Vladek fica surpreso, pois achava que os dois iam passar todo o verão com ele. Artie fica nervoso e lembra ao pai que havia avisado que não ficariam. Vladek sugere que levem alguma coisa de comer, insistindo para levarem uma caixa de cereal que contém sal e açúcar, proibidos em sua dieta, mas Artie não aceita. Vladek diz que desde Hitler não consegue jogar nada fora. O filho se irrita e acaba se arrependendo, os três acabam indo ao supermercado. Vladek retoma o relato e conta que um de seus companheiros informa que os alemães tencionam voltar para a Alemanha levando os prisioneiros com eles. Este companheiro convida Vladek para se esconder com outros em um sótão em um dos blocos onde eram guardadas mantimentos, roupas e documentos. Mas, quando os prisioneiros iniciaram a marcha párea fora do Campo descobrem que os soldados alemães pretendem incendiar e explodir todo o campo. Ficam desesperados e largam tudo, unindo-se à marcha.

Vladek havia ouvido de um soldado que estava com eles no sótão que a guerra estava quase no fim. Eles marcham rumo à floresta, caminham na neve e os que caíssem seriam mortos a tiros. Os sobreviventes chegaram a Gross- Rosen, na Alemanha. Pernoitaram num pequeno Campo e foram entrincheirados num trem com vagões para transportar cavalos e vacas. O trem viajou por alguns dias e depois ficou parado por muito mais tempo, os prisioneiros estavam sem água ou comida. Para aliviar a sede pegavam neve de onde dava. De cada duzentos que entravam no vagão, aproximadamente 25 saiam dele com vida. Havia muitos trens naquele lugar todos na mesma situação, parados e cheios de gente morta. Todos os dias os mortos eram retirados e Vladek continuou no vagão com os prisioneiros restantes, que foram atendidos pela Cruz Vermelha, antes de continuarem a viagem rumo a Dachau.

A narrativa é interrompida por uma ação no presente. Os personagens chegam ao supermercado. Vladek e Françoise esperam Vladek no carro e ela comenta que preferiria se matar a passar pelo que Vladek passou. Artie reflete que, de certa forma, o pai não sobreviveu. Vladek volta e diz que conseguiu trocar a caixa de cereal explicando ao gerente que tinha a saúde debilitada porque foi prisioneiro em Auschwitz e que sua mulher o deixara.

No carro, recomeça o relato que em Dachau eles ficavam presos em pavilhões à espera da morte. A situação era precária e a Tifo estava assolando por ali. Vladek pega uma infecção na mão e faz um drama para poder ir com os doentes até a enfermaria, onde teria três refeições diárias. Ao melhorar foi enviado para um pavilhão ao ar livre e sem comida. Neste pavilhão ele conhece um prisioneiro francês desesperado por não achar alguém que falasse sua língua e que por falar um pouco de inglês ficou ao seu lado o quanto pode. Como o francês não era judeu recebia pacotes de comida de sua família através da Cruz Vermelha e dividia tudo com Vladek. Mesmo com toda a astúcia, Vladek acaba pegando Tifo, haviam muitos mortos acometidos pela doença no campo, ele foi piorando e foi para enfermaria novamente, mas não conseguia nem comer. Aos poucos ele foi melhorando. Soube então que, aqueles que estivessem fortes para viajar seriam trocados como prisioneiros de guerra na Suíça. Ele consegue ajuda de outros dois prisioneiros, subornando-os com pão, para chegar ao trem e foi enviado para a Suíça.

Capítulo IV- Salvo

Vladek reclama de seus problemas de saúde e Artie pede que ele fale mais de Anja. Vladek diz que vê Anja em toda parte. Artie interrompe e diz que quer saber onde ela estava enquanto ele ficou em Dachau. Ele diz não se lembrar direito, pois ela passara por vários campos. Porém, ela foi libertada primeiro, pelos russos, enquanto ele, mesmo após o fim da guerra continuava a ter dificuldades.

O pai volta a falar do caminho para a Suíça. Vladek recebia alimentos da Cruz Vermelha, mas o trem fez uma parada antes de chegar a fronteira e os prisioneiros tiveram de seguir a pé. Souberam que a guerra tinha acabado, havia ordens confusas, até que um soldado alemão ordenou que entrassem no trem que seguiria até a próxima cidade onde poderiam encontrar os americanos. No entanto, o trem parou e não havia nenhum soldado americano, eles foram interceptados pela patrulha da Wermacht. Receberam a informação de que seriam todos metralhados no dia seguinte, porém, ao amanhecer, os alemães tinham partido. Os prisioneiros se separam e o bando de Vladek acaba sendo pego por outra patrulha que os trancou num estábulo, onde passaram a noite e pela manhã a patrulha tinha ido embora. No

dia seguinte Vladek e alguns prisioneiros são encontrados por soldados americanos e passam a trabalhar para eles. Vladek termina seu relato na Europa e convida Artie para ver algumas fotos de família. São imagens de sobreviventes dos campos e outros que haviam morrido na *Shoah*.

Capítulo V- A segunda lua-de-mel

Terminada a guerra resta saber como foi o reencontro de Anja e Vladek. Isto faz parte do último capítulo, que começa com uma conversa entre Artie e sua esposa sobre o que fazer com Vladek, que estava morando com Mala na Flórida. Françoise está preocupada que Artie se afaste do pai e que isso possa ser prejudicial a saúde dele.

Artie retorna às gravações e ouve sobre Richieu, que morreu, mas o telefone toca com Mala preocupada porque Vladek está no hospital, com água nos pulmões. Artie liga para o hospital e descobre que o pai não está registrado lá. Ele liga novamente para Mala que diz que o pai fugiu do hospital e estava em casa porque queria ficar num hospital em Nova York. Artie vai até a Flórida a fim de levar o pai de volta a Nova York, enquanto esperam o avião pai e filho saem para conversar. Vladek recomeça a falar sobre o final da guerra. Ele vai para a Suécia com os outros refugiados. Ele passa por dificuldades por não saber sueco, mas consegue vender algumas meias femininas para se sustentar até que chegasse o visto para os Estados Unidos.

O relato é interrompido com a chegada deles a Nova York onde uma ambulância que chega para levar Vladek ao hospital para uma bateria de exames. Vladek volta para casa. Um mês depois Artie vai visitá-lo e fica sabendo que o pai resolveu vender a casa em Nova York e voltar a morar na Flórida, ele vai até o quarto onde o pai está descansado e pede detalhes do período pós-guerra antes de chegar à Suécia.

Vladek relata que os americanos criaram um campo onde receberiam documentos e poderiam descansar, lá Vladek fica bem doente e depois fica sabendo que tem diabetes. Um amigo seu tem um irmão casado com uma gentia que reside em Hannover e eles vão para lá. Vladek vai até um campo de refugiados próximo da Polônia para tentar encontrar sua mulher, encontrando apenas conhecidos que relatam ter visto Anja, mas pedem que ele não volte para a Polônia porque as mortes continuavam a acontecer. Anja, em Sosnowiek, procurava notícias de Vladek, sem sucesso. Até que uma carta de Vladek chega até Anja por meio da organização judaica, ele enviou informações e um retrato seu, foto que é reproduzida no livro com Vladek jovem e com uniforme listrado de prisioneiro.

Vladek vai para a Polônia para rever Anja e descreve o momento como de uma elevada comoção e pede ao filho que pare de gravar seus relatos porque está muito cansado. Vladek se vira na cama e chama Artie de Richieu, trocando os nomes, e diz que chega de história por hoje. O último requadro de Maus traz uma lápide da família Spiegelman, onde estão enterrados Vladek e Anja, com a assinatura de Art Spiegelman e a marca dos anos que ficou escrevendo seu livro, de 1978 a 1991.