

HISTÓRIA EM QUADRINHOS, MEMÓRIA EM QUADRINHOS: A REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA EM *MAUS* – *A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE*

Victor Vitorio de Barros Correia
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

RESUMO:

A obra *Maus: a história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman, é um objeto exemplar para refletir a relação dos afetos entre história e memória, especialmente na memória traumática. O trauma instaura a necessidade do testemunho, mas paradoxalmente a linguagem é insuficiente para representar e comunicar a ruptura infligida pelo trauma, o que demanda uma árdua autoconsciência a fim de seguir na tarefa de reconstrução simbólica, um verdadeiro esforço de tradução. O uso de desenhos e de hibridismo de linguagens nas histórias em quadrinhos enriquece a capacidade autorreferencial e aprofunda as possibilidades de expressão do autor. Isto faz de *Maus* também uma obra autobiográfica e uma reflexão sobre a relação recíproca entre o passado e o presente. Tal relação deve fluir no sentido da vitalidade da condição humana, sempre ameaçada pela perene desumanização que tem na violência sua raiz e fruto.

PALAVRAS-CHAVE:

Maus; Art Spiegelman; Histórias em quadrinhos; Memória; Trauma, Holocausto.

ABSTRACT:

The book *Maus: a survivor's tale*, by Art Spiegelman, is an exemplary subject to ponder on the affective relation between history and memory, especially traumatic memory. Trauma establishes the need for testimony, but paradoxically language does not suffice to represent and communicate the rupture inflicted by trauma, demanding an arduous self-consciousness in order to proceed with the chore of symbolic reconstruction, an effort for translating oneself. The use of drawings and of language hybridism in comic books enriches the self-awareness and deepens the author's possibilities of expression. All this makes *Maus* an autobiographical work and a reflection on the reciprocal relationship between past and present. Such relationship should flow towards zeal for the human condition, despite being threatened by the everlasting dehumanization, which is both root to and fruit of violence.

KEYWORDS:

Maus; Art Spiegelman; Comic books; Memory; Trauma; Holocaust.

INTRODUÇÃO

Este artigo é baseado em uma dissertação homônima que tomou como objeto a história em quadrinhos (HQ) chamada *Maus: A história de um sobrevivente*. É fácil hoje reconhecermos a importância artística dessa obra, mas na época da produção, de 1978 a 1991, nem mesmo Art Spiegelman, o próprio autor, era totalmente confiante de que as HQs seriam apropriadas ao tema, que era este: seus pais, Vladek e Anja, foram judeus poloneses que sobreviveram ao extermínio perpetrado pelos nazistas, sobretudo no campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, e carregaram até o fim as marcas do trauma que afetaram irrevogavelmente os indivíduos e as relações familiares.

Alguns detalhes sobre o livro devem ser acrescentados nesta introdução. Primeiro, o livro não é uma narrativa direta da história dos pais, é fundamento na autoreferência: *Maus* conta a história do esforço de Art em produzir *Maus*, uma obra que levou 13 anos para ser concluída. Segundo, o autor não viveu durante o Holocausto, nasceu depois da guerra, em 1948 e viveu nos EUA. Terceiro, não é uma história de culpa histórica, de valores familiares ou de pessoas enobrecidas pelo sofrimento; a relação de Art com Vladek era terrivelmente conturbada, os únicos momentos em que conseguiam dialogar era quando o filho entrevistava o pai para, das ruínas da memória, organizar uma narrativa. Quarto, apenas Vladek contou a história para o livro, pois Anja se suicidou em 1968, como se confirmasse a impossibilidade do retorno à normalidade.

Quinto, *Maus* concilia três linhas temporais: a) a juventude dos pais na Polônia dos anos de 1930 e 40, b) o final dos anos de 1970 e começo dos 80, quando Art entrevistava Vladek e começava o livro, c) o “presente” da produção, 1987, quando o primeiro volume já havia sido publicado e o autor em crise lutava para conseguir levar o projeto adiante. O próprio protagonista Vladek já havia morrido em 1982.

Sexto, Spiegelman usou uma peculiar metáfora visual para retratar no ambiente histórico os judeus com a aparência de ratos, alemães de gatos e poloneses de porcos. Uma ousadia fabulosa para uma narrativa biográfica, mas que gerou alguma confusão: o jornal *The New York Times* colocou *Maus* na lista de mais vendidos de ficção, um constrangimento que foi consertado após uma carta do autor que levou o jornal a reconhecer que o caráter histórico e biográfico o coloca na lista de não-ficção (SPIEGELMAN, 2011, p. 150).

HISTÓRIA E MEMÓRIA

O Holocausto é um dos maiores traumas coletivos da humanidade. Sua abordagem é horripilantemente complexa porque engloba paradoxos que podem levar à tentação do alívio das respostas simples. A historiadora Hannah Arendt (2012,

p. 31) afirma que devemos evitar duas delas: que o Holocausto foi o clímax de uma linha histórica de antissemitismo europeu (porque isso naturaliza a atrocidade como esperada, ou até mesmo inevitável) e que os nazistas tomaram os judeus como bodes expiatórios (pois isso reduz o extermínio a uma fatalidade casual, ignorando a necessidade de contextualização). Essas soluções fechariam a história e acalmariam as responsabilidades da mentalidade contemporânea, como um fardo encerrado e deixado para trás.

Para o sociólogo Zygmunt Baumann o Holocausto diz respeito a toda a humanidade, não apenas às vítimas e perpetradores, pois indentificar e sentenciar um criminoso não explica o crime. Ele chega a dizer que “a civilização moderna não foi a condição *suficiente* do Holocausto; foi no entanto, com toda a certeza, sua condição *necessária*. Sem ela, o Holocausto seria impensável” (BAUMAN, 1998, p. 32). No modelo moderno de eficiência racionalista, engenharia social e organização burocrática, a ética é secundária e até relativa: “o resultado é a irrelevância dos padrões morais para o sucesso técnico da operação burocrática” (BAUMAN, 1998, p. 126). Foi um processo assim que levou ao gradual isolamento dos judeus – e tantos outros – sob o domínio nazista, seguido de deportações, trabalhos forçados em campos de concentração e extermínio. Essas análises têm uma proposta sociológica e um alerta: o Holocausto não foi um evento singular, superado e deixado no passado. Ele afeta a sociedade como um exemplo de como se pode, um passo imperceptível de cada vez, chegar aos extremos (TODOROV, 1995, p. 281).

Sendo uma obra artística biográfica de tema tão complexo, *Maus* logo encontra a problemática da relação entre história e memória. O historiador Pierre Nora retrata uma separação radical entre as duas:

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

Ou seja: para ele a história é passado, a memória é presente e os relatos do Holocausto estão repletos de ambas. A contribuição de Art Spiegelman não é solucionar o problema, é enfatizá-lo. O objetivo de *Maus* é assertivamente memorial:

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

Spiegelman priorizou a memória paterna como ferramenta de representação da realidade, auxiliada por dedicada – e até obsessiva – pesquisa histórica. Isso demandou distanciamento do próprio autor em relação ao testemunho de seu pai, um esforço em não julgar (enquanto no livro ele não esconde como sempre julgava Vladek).

Há um trecho de *Maus* muito importante na aticulação entre memória e história. Os quadrinhos alternam o passado de Vladek em Auschwitz e o presente da narrativa na conversa entre pai e filho. Art Spiegelman é o rato de colete preto (figura 1).



FIGURA 1 – A ORQUESTRA E OS GRITOS DOS GUARDAS (SPIEGELMAN, 2005, p. 214)

1 As citações da bibliografia em língua inglesa foram traduzidas por este autor.

Essa sequência desnuda a subjetividade da percepção da realidade. Historicamente, havia em Auschwitz uma orquestra de prisioneiros que tocava no início do dia de trabalho, em mórbida ironia. Mas Vladek era um prisioneiro centrado em sobreviver, em sua lembrança não havia música a ser escutada em meio aos gritos ensurdecedores. Isso é traduzido graficamente por Spiegelman: a marcha dos prisioneiros rumo ao trabalho forçado literalmente se sobrepõe aos músicos e, assim, metaforicamente sufoca sua melodia, numa sinestesia em que o visual representa o sonoro. Fato e subjetividade são, assim, amalgamados. Ele disse, em *MetaMaus*:

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

Para representar memória, Art Spiegelman sabia que tinha que incluir os problemas da rememoração de forma consciente: “memória é uma coisa muito fugidia. Na época eu entendia isso como parte do problema e parte do processo” (SPIEGELMAN, 2011, p. 29). A complexidade e fragilidade da memória levam à problemática da confiabilidade do testemunho enquanto fonte e produto historiográfico. Porque a memória acontece no tempo presente. Aleida Assmann diz que: “ênfatiza-se, repetidamente, que as recordações são inconfiáveis. Essa inconfiabilidade funda-se não só em uma debilidade, em um déficit do recordar, mas, ao menos em igual medida, em forças ativas que conformam a recordação” (ASSMANN, 2011, p. 283-4), isto é, os afetos subjetivos.

Para Dori Laub (*apud* ASSMANN, 2011, p. 294) o testemunho é matéria prima adequada à história porque a subjetividade é uma referência importante – e mesmo inevitável – à compreensão da realidade humana, uma dinâmica que envolve ferir-se, lembrar, esquecer, estruturar, falar e reconstruir. Para o filósofo Walter Benjamin: “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (2012, p. 38-9). Enquanto a história ainda busca uma forma de lidar com a memória e o testemunho, os artistas fazem grande uso de seus labirintos.

LEMBRAR E ESQUECER

Elie Wiesel, escritor, judeu romeno, sobrevivente de Auschwitz ainda adolescente, empregou a dupla negativa “não esquecer jamais” em seu juramento:

Não esquecerei jamais essa noite, a primeira noite de acampamento que fez de minha vida uma longa noite sete vezes amaldiçoada. Não esquecerei jamais esse silêncio noturno que me roubou para sempre a vontade de viver. Não esquecerei jamais os instantes que assassinaram o meu Deus e a minha alma, meus sonhos que viraram areia do deserto. Não esquecerei jamais aquilo, mesmo que seja condenado a viver tanto tempo quanto o próprio Deus. Jamais. (WIESEL *apud* WEINRICH, 2001, p. 252).

Dizer “lembrarei” significa apenas reter algo na lembrança, mas “não esquecer” é diferente porque é o reconhecimento da memória como uma dialética entre lembrança e esquecimento. Esquecer é uma tendência. “Não esquecer” é resistir aos riscos de sua inevitabilidade. Para a vítima da violência, esquecer é não entender, é permitir que os outros tivessem morrido em vão, é renunciar à vingança (pois a justiça é mais incerta), é correr o risco de nova violência, é não poder tentar mudar o mundo.

Assmann diz que o espírito humano é como um palimpsesto (2011, p. 266), uma superfície de inscrição da memória, raspada, apagada e reescrita, camada sobre camada de marcas apenas aparentemente invisíveis (inconscientes). Assim, recordar-se é ver a si mesmo através das distâncias do tempo; significa desdobrar-se em outro: o sujeito que recorda e o que é recordado, dinamicamente integrando uma identidade.

Mas o significado de “trauma” é justamente o oposto de integração: vem do grego “ferida”, ruptura, cisão. O trauma é uma barreira ao entendimento e à linguagem que atrapalha a saúde psíquica: a identidade permanece fragmentada e incerta, incapaz da segurança da generalização devido à fixação no passado, que se torna um presente permanente (ASSMANN, 2001, p. 265). Como uma “escrita duradoura do corpo”, uma ferida psíquica é tão concreta e permanente como uma marca corporal (ASSMANN, 2011, p. 297). Citando o etnólogo Pierre Clastres, Assmann diz: “as marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória” (ASSMANN, 2011, p. 264). O trauma é a impossibilidade do esquecimento.

Para muitas vítimas o esquecimento é mais que um mecanismo natural: é desejável (GAGNEBIN, 2009, p. 101). Nietzsche disse que há vantagem no esquecimento para o ser humano, animal histórico: “quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa de vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne outros felizes” (NIETZSCHE, 1983, p. 58), pois esse

indivíduo vive sob o fardo paralizante dos excessos do passado. É por isso que Jorge Smprún, escritor e sobrevivente do Holocausto, tentou viver a “nebulosa felicidade do esquecimento” (SEMPRÚN *apud* WEINRICH, p. 266) e evitou por longos anos escrever seu testemunho até que, quando finalmente o fez, intitulou o livro *A escrita ou a vida*, indicando que não podia conciliar os dois. Escrever sobre sua experiência diante da morte seria trazê-la para perto de si uma vez mais.

Vladek demonstrou sua tendência a esquecer quando queimou os diários de Anja, deprimido e desequilibrado pelo luto após o suicídio da esposa. A explicação que ele deu ao filho indignado foi que “esses papéis tinha memória demais. **Queimei.**” (SPIEGELMAN, 2005, p. 161). Apagar os rastros é uma tentativa de promover esquecimento. Esses rastros foram reavivados por *Maus*. O autor não imaginava que seu livro se tornaria tamanho monumento histórico e familiar. Spiegelman construiu uma obra da qual não pode mais ser dissociado, seu sucesso o impediu de esquecer o trauma dentro de um livro fechado, como uma lembrança recorrente que arrasta o passado de volta ao presente. Na introdução de *MetaMaus*, ele diz: “o livro [*Maus*] parece avolumar-se sobre mim como meu pai um dia fez” (SPIEGELMAN, 2011, p. 8). O livro é a duradoura materialização da lembrança.

Se nós esquecemos para viver e lembramos para entender, chegamos a uma complexa moralidade da memória:

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

Vladek não tinha o ímpeto de narrar sua história em pormenores e *Maus* mostra como esses momentos eram desgastantes para o idoso. Em um ponto ele diz ao filho: “tudo coisas do guerra tentei tirar do cabeça para sempre... Até você **reconstruir** isso tudo com suas perguntas” (SPIEGELMAN, 2005, p. 258). Por outro lado, Spiegelman disse que sentia que o próprio Vladek esforçou-se em contar tudo o que pudesse: “como se fosse meu direito de nascença saber essas coisas” (SPIEGELMAN, 2011, p. 14). Esse direito é importante, mas ambíguo. É carregado como um dever de compartilhar o fardo familiar, de transpor o abismo da experiência para reunir-se do outro lado e pertencer à própria origem. Em *Maus* (2005, p. 176), Art diz para sua esposa, Françoise Mouly: “sei que é maluquice, mas até que eu gostaria de ter estado em Auschwitz **com** meus pais para poder saber mesmo tudo o que sofreram!... Acho que é algum tipo de **culpa** por não

ter passado pelo que eles passaram no campo de concentração”.

Art Spiegelman não foi prisioneiro em Auschwitz, mas viveu em sua prisão metafórica retratada em uma história de quatro páginas de 1972 (antes de *Maus*) chamada *Prisioneiro do Planeta Inferno – História de um caso*, na qual descarrega seus sentimentos conflitantes após o suicídio de Anja com uma franqueza perturbadora e fortes desenhos expressionistas (figura 2). Art é o prisioneiro do título e traça o uniforme listrado dos detentos dos campos nazistas, projetando o passado dos pais sobre si mesmo e reivindicando o trauma como sua identidade familiar. Assim como os ratos de *Maus*, o uniforme é uma metáfora visual para representar a condição do autor-personagem.



FIGURA 2 – PRISIONEIRO NO PLANETA INFERNO (SPIEGELMAN, 2005)

Esquecer para viver, lembrar para resistir. Qual destas morais é a maior?

TESTEMUNHO

O testemunho é uma provação. Além de lembrar o sofrimento, testemunhar da violência **é expor a vergonha de ter sido humilhado e reduzido à impotência, “à alienação total de sua vontade”** (TODOROV, 1995, p. 289). Narrar o trauma é sofrível e linguisticamente insuficiente, mas é ao mesmo tempo necessário.

A ruptura imposta pela condição do trauma separa a experiência vivida da

capacidade de representação linguística. Aleida Assmann explica que “as palavras não incorporam o trauma nelas mesmas; por pertencerem a todos, elas não acolhem nada de incomparável, específico ou único, muito menos a singularidade de um terror persistente” (ASSMANN, 2011, p. 277).

Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, contou de um sonho recorrente durante e após sua prisão em Auschwitz: ele retornava para casa e tentava contar sua história, mas as pessoas iam embora sem dar-lhe ouvidos (LEVI, 1988, p. 85). Outros prisioneiros também eram assombrados pelo mesmo pesadelo. Os que se recusam a ouvir e vão embora “não querem permitir que essa história, ofegante e sempre ameaçada por sua própria impossibilidade, os alcance, ameace também *sua* linguagem ainda tranquila” (GAGNEBIN, 2009, p. 57). Para Todorov (1995, p. 281), se parássemos para dar ouvidos, “seríamos obrigados a repensar radicalmente a própria vida”; para ouvir é preciso estar disposto a alterar a percepção – distorcê-la, contaminá-la – até que seja possível sintetizar realidades distintas e aproximar-se do outro para aceitar um pouco do fardo alheio. Para evitá-lo, a opção mais simples é distanciar-se e relegar a violência extrema à excepcionalidade do passado, inesperada e desconectada da realidade comum.

Vladek disse ao filho que ninguém queria saber dessas histórias, não valia a pena fazer o livro. Nem mesmo o irmão e a cunhada de Anja, com quem foram morar nos EUA após a guerra, quiseram ouvir o que os sobreviventes tinham a contar, sempre interrompendo para evitar os detalhes horríveis (SPIEGELMAN, 2011, p. 14). Quando Anja falava da fome, os parentes retrucavam que também nos EUA houve escassez, sem compreender que a generalização da palavra “fome” enganosamente parecia equiparar suas experiências que eram, no entanto, tão distintas. O sobrevivente ressignifica a intensidade de palavras como “fome”, “frio” e “cansaço”, ele sente que os outros não as conhecem como eles (VERSACI, 2007, p. 86). Para Primo Levi seria necessária uma nova linguagem, mais áspera, “para explicar o que significa labutar o dia inteiro no vento, abaixo de zero, vestindo apenas camisa, cuecas, casaco e calças de brim e tendo dentro de si fraqueza, fome e a consciência da morte que chega” (1988, p. 182).

Apesar das dificuldades, narrar é preciso. Segundo Philippe Lejeune:

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

é por isso que conseguem parar em pé (LEJEUNE, 2008, p. 104).

A experiência vivida é mais acessível pelo ritual narrativo e pela leitura simbólica, que diminuem o risco do indivíduo perder-se no vazio de sentido. Nossas histórias traçam o que somos e elaborá-las é parte do processo de autoconhecimento e de desenvolver uma estrutura coesa à visão de mundo subjetiva.

A linguagem, por constituir-se coletivamente, **é** a ponte para que a empatia reaproxime a vítima e o mundo pós-trauma: “as atrocidades do passado não são esquecidas, mas formam agora a matéria de uma reflexão comunicável, à qual são convidados não-sobreviventes como nós”, diz Todorov (1995, p. 286). O traumatizado precisa transpor sua vivência desproporcional à linguagem comum, um esforço de tradução:

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

Essa *via crucis* interna é um ensaio da morte da linguagem por insuficiência e sua posterior ressurreição por necessidade. A simbolização, ordenação, linearidade, repetições e metáforas contribuem para a “(re)construção de um espaço simbólico de vida” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 11).

Art Spiegelman disse que queria “habitar a experiência [de meus pais], arrumá-la em meu cérebro” (LANGER, 1991). Para *arrumar* ele usa a palavra *fix*, em inglês, que tem o sentido de consertar, ajustar, organizar, deixar firme, fixar. Ou seja: ele tentou resolver o problema da memória fragmentada do passado de sua família, reconstruir e ordenar na acessibilidade da narrativa. Fazer o que os pais não conseguiram.

Gagnebin lança uma proposta interessante: o terceiro elemento, o sujeito que está além do binômio vítima-perpetrador.

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar

e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

O terceiro é aquele que tenta alcançar o sobrevivente isolado pela ruptura do trauma, que compartilha sua tarefa de tradução e ressignificação, que se torna também testemunha. Todorov é otimista sobre o poder testemunhal: “observando, guardando na memória, transmitindo essa experiência aos outros, já se combate a desumanidade” (TODOROV, 1995, p. 111).

Em *Maus*, os “terceiros” são Art e Françoise, e também o leitor atento.

REPRESENTAÇÃO, SIMPLICIDADE E SINCERIDADE

Diante de todo esse fardo de história e memória, Art Spiegelman entrou em crise. Há uma característica de *Maus*, comum em HQs, que abre possibilidades formidáveis: sua publicação foi serializada. A intenção desde o início era fazer um livro longo em quadrinhos, mas cada novo capítulo era publicado em uma revista independente editada por Françoise e mais tarde compilados em dois volumes que, por fim, formaram *Maus*. Isso permite que a obra possa refletir sobre si mesma e sua recepção pregressa – e a crise de Spiegelman em fazer *Maus* é abordada na própria narrativa de *Maus*. Ao chegar ao momento em que começaria a contar a vida dos pais em Auschwitz, o autor entrou em bloqueio criativo e duvidou de seu trabalho. Ele comentou com a esposa:

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

Poderia narrar o campo de extermínio? Deveria? Convém fazer sucesso e lucro por falar das mortes de milhões, incluindo seus familiares? Esses temores são pertinentes. Segundo Andreas Huyssen:

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

Havia o risco de reduzir o relato de Vladek a uma distante, cristalizada e fácil “lição histórica” (SPIEGELMAN, 2011, p. 42). Hoje, enfim, é claro o mérito das HQs em tratar de assuntos complexos e até traumáticos sem trivializá-los ou despi-los de profundidade. Quase 40 anos atrás, quando Spiegelman lutava para produzir *Maus*, isso não era uma certeza. A resposta oferecida por Françoise após o desabafo do marido foi: “querido, é só ser sincero” (SPIEGELMAN, 2005, p. 176) – o que, na verdade, já era o que ele tentava cumprir desde o início.

Logo, o caminho de Spiegelman para seguir e desviar da trivialização foi abraçar a essência do projeto: simplicidade e a sinceridade, reforçadas pela metalinguagem.

Primeiro a simplicidade: Spiegelman tinha vários motivos para manter os desenhos em traços simples, mesmo após ter testado vários estilos. A simplificação das figuras colabora com leituras mais universais, deixando boa parte do trabalho para o processo imaginativo na recepção da mensagem. McCloud chama isso de “amplificação através da simplificação” (2005, p. 30). Spiegelman considerou que desenhos belos e intrincados revestem o artista de autoridade, mas, em seu caso, isso poderia interferir na sinergia da leitura da HQ se o leitor parasse para contemplar imagens isoladas, interrompendo o movimento da leitura sequencial (SPIEGELMAN, 2011, p. 143). Além disso, uma proposta de representação realista traria o improdutivo obstáculo de ter que determinar a aparência de individual de dezenas de pessoas reais que o autor nunca viu (SPIEGELMAN, 2011, p. 149). Para Ken Tucker, o crítico do *The New York Times* que colocou os holofotes sobre *Maus* nos anos de 1980: “enquanto arte [gráfica], diz o sr. Spiegelman, “*Maus*” é intencionalmente simples: “ver aquelas pequenas páginas de rabiscos – desenhos rápidos e grosseiros – faz parecer que achamos o diário de alguém e publicássemos seus fac-símiles”” (TUCKER, 1985). Até o projeto gráfico de *Maus* está imbuído disso: enquanto a maioria das HQs é desenhada em tamanho maior que o de sua publicação final, a fim de que a reprodução reduzida esconda os defeitos, Art Spiegelman desenhou no tamanho final, para que o leitor pudesse ver as imprecisões dos traços, como parte do estilo, ou uma caligrafia, ou como uma assinatura que percorre toda a obra, o que humaniza o objeto artístico ao evidenciar o artista.

Spiegelman julgou que “seria fradulento” se ele fosse um autor invisível

contando a história de Vladek como se fosse diretamente narrada pelo próprio (2011, p. 208). A experiência era complexa demais para isso, ele não poderia deixar de fora as problemáticas e tensões envolvidas. Por isso, *Maus*, mesmo sendo uma biografia de Vladek, é como uma enorme impressão digital de Art Spiegelman e tem forte caráter autobiográfico.

O que ele buscava era a exposição sincera, como no pacto autobiográfico de Lejeune: admite-se que a pura representação objetiva da realidade é impossível, mas o leitor confia que o autor é leal em sua intenção de identidade e sinceridade (LEJEUNE, 2008, p. 65). Sem outros meios para provar seu caráter de real, a autobiografia ampara-se no compromisso do autor em busca da crença do leitor.

Para Spiegelman isso significava que sua intenção de sinceridade se definiria na transparência do discurso, evitando o sentimentalismo. O fato de *Prisioneiro no Planeta Inferno* estar incluída em *Maus* serve como contraponto para essa objetividade. *Prisioneiro* é uma história catártica de palavras sobrecarregadas de emoções e arte expressionista que exhibe a perturbação tanto do momento narrado como do momento da escritura. Diferentemente, para fazer *Maus* Spiegelman precisaria distanciar-se de seu próprio passado e do senso comum midiático que naquela época começava a moldar e reduzir o Holocausto à reencenação de um drama ensaiado e pré-estabelecido. Para Spiegelman usar de sentimentalismo seria instrumentalizar a história e, com isso, trivializá-la. Logo, *Maus* não é sobre vilões ou a natureza do mal, nem sobre heroísmo de mártires e a nobreza do sofrimento. Tampouco há redenção nessa história familiar. Spiegelman diz que Hollywood “colonizou” o Holocausto (SPIEGELMAN, 2011, p. 127), formando uma espécie de subgênero moralista e estereotipado na linha de produção da indústria cultural. Gagnebin, ecoando Adorno, afirma que não se deve “transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que o “princípio de estilização artístico” torne Auschwitz representável, isto é, com sentido, assimilável, digerível, enfim, transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso” (GAGNEBIN, 2009, p. 79). Essa era uma preocupação de Spiegelman e uma das fontes de sua crise (como podemos ver na figura 3 mais à frente).

Para manter o equilíbrio era necessário manter a consciência da própria história e motivação: *Maus* é sobre as vozes e lutas de Vladek e Art, de pessoas. Algo parecido ao que Primo Levi propõe no prefácio de seu primeiro livro de testemunho, *É isto um homem?*: “ele não foi escrito para fazer novas denúncias; poderá, antes, fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana” (1988, p. 7). Spiegelman tinha que tentar distanciar-se de julgamentos e permitir-se representar as idiossincrasias dos personagens dessas memórias, principalmente dele mesmo e de Vladek. Em uma palavra: expor-se. Numa cena em *Maus* o personagem Art confessa à madrastra o receio dessa exposição: “é uma coisa que me preocupa no livro que estou escrevendo sobre ele.../ De certo modo, ele parece a caricatura racista do judeu avarento.

Quer dizer, só queria fazer um retrato fiel dele!.../ Pena que não recolhi a história de *mamãe*. Ela era mais sensível... O livro ficaria mais equilibrado” (SPIEGELMAN, 2005, p. 133-4).

Um trecho exemplar dessa sinceridade é o final do primeiro volume de *Maus* (2005, p. 161), quando Vladek revela ao filho que queimou os cadernos das memórias de Anja e Art explode contra ele: “Maldito! Seu... seu assassino! Como você pôde fazer isso?!”. O pai repreende essa ofensa, o filho pede desculpas e vai embora, encerrando a briga em despedida cordial. E, no quadrinho seguinte, já sozinho, ele repete: “assassino...”. O leitor deve saber diferenciar que o personagem Art retratado não é o mesmo Spiegelman autor que escreveu aquela cena, pois alguns anos já passaram. O autor não reproduziu o diálogo para persistir na acusação ao pai e aliciar a cumplicidade do leitor; ele sabe que tem que narrar como sentia-se naquele momento, sem se atrever a deixar de fora os atritos relacionais.

METALINGUAGEM

Mesmo com simplicidade e sinceridade, a crise de Spiegelman se agravou.

É comum que as histórias em quadrinhos demonstrem consciência de si mesmas como linguagem. *Maus* é um grande exemplo de metalinguagem – aquela que toma a si mesma como referente e, assim, se revela. Durante todo o livro é falado sobre o próprio livro que está sendo escrito, pois *Maus* é sobre esse longo processo de produção. Além disso, há muitos trechos em que a página se mostra como uma superfície desenhada na qual irrompe outra página desenhada. Isso acontece em *Prisioneiro* (uma HQ dentro da HQ), e com a ilustração do caderno de Spiegelman (um desenho dentro do desenho), contendo os *bunkers* que Vladek esboçou para que o filho entendesse como eram os esconderijos (SPIEGELMAN, 2005, p. 112, 114). O caderno de Art também aparece na cena na qual ele pondera sobre qual animal representará a nacionalidade de sua esposa, que é francesa.

Segundo Rocco Versaci:

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

A metalinguagem contribui também à intenção de sinceridade: o autor expõe o fato de que aquela é uma representação linguística, a construção de um autor. Numa obra intencionalmente referencial como *Maus*, Art Spiegelman pensou que tinha que deixar claro ao leitor que o que tem em mãos é assumidamente uma mediação da realidade narrada por Vladek. Isso não retira o mérito referencial, ao contrário. Para Linda Hutcheon: “a arte de apontar a complexidade e dificuldade em distinguir entre verdade e falsidade, realidade e ilusão, discurso sério e não sério, pode bem ser a tarefa mais verdadeira, real e séria” (HUTCHEON, 1997, p. 308). A metalinguagem pode funcionar como um aspecto da mimese, a qual, para Adorno, “instaura uma relação redimida entre “sujeito” e “objeto” na qual conhecer não significa mais dominar, mas muito mais atingir, tocar, e ser atingido e tocado de volta” (GAGNEBIN, 2009, p. 80), afastando-se da noção restritiva de que mimese é a objetiva imitação da natureza.

Esse reconhecimento da mediação é, para Gagnebin (2009, p. 79), a maneira mais lúcida de representar o Holocausto, pois admite o paradoxo da necessidade de transmitir o conhecimento do Holocausto e impossibilidade de sua total apreensão e representação narrativa. Encerrar e resolver o Holocausto numa narrativa fechada no passado tiraria sua relevância para problemas que ainda são presentes.

Essa expressão de consciência acontece através da interrupção do fluxo narrativo, o que Walter Benjamin chamada de “cesura”, um corte, ou incisão. A cesura surge nos silêncios e rupturas do conhecimento, da memória, da compreensão e da linguagem, quebra o ritmo estável que dá à representação o ar de realidade; nela a própria condição da representação emerge e evita que o passado seja fixado como paradigma da linearidade histórica: “a cesura impõe uma advertência imperiosa a esta pretensão de absoluto e de infinito” (GAGNEBIN, 1999, p. 108), ela tenta evitar no sujeito a ilusão de acesso direto ao referente, marcando que há uma fronteira entre a realidade e a representação (BENJAMIN, 2012, p. 142-3).

Toda a história do sobrevivente em *Maus* é interrompida constantemente para expor as condições e deixar transparecer os silêncios, rupturas e mesmo incoerências. Spiegelman-autor interrompe a narrativa de Vladek para mostrar o momento do testemunho e Art-personagem interrompe o testemunho para questioná-lo e recompor fragmentos da memória.

Uma interrupção em especial é a mais marcante em *Maus*. O começo do capítulo *Auschwitz (o tempo voa)* é um trecho à parte de todo o livro porque acrescenta o terceiro tempo da narrativa, o verdadeiro tempo da escritura: 1987. Vladek está morto desde 1982. *Maus* ainda está na metade da produção e Spiegelman está em bloqueio criativo. A cena é o único ponto no livro em que o autor se permite abstrair totalmente para uma metáfora de seu estado mental (figura 3). Esse pungente capítulo primeiro “sai do livro” para olhar-se de fora e poder então retornar a ele para prosseguir em frente.



FIGURA 3 – O TEMPO VOA (SPIEGELMAN, 2005, P. 201).

UM POUCO SOBRE QUADRINHOS

É certo que *Maus* não foi a primeira história em quadrinhos de admirável complexidade e relevância humana e social, mas seu reconhecimento artístico foi um

divisor de águas para a respeitabilidade das HQs nos EUA – e também no Brasil.

Em nossos tempos de cultura visual a imagem é consagrada por sua instantaneidade. A forma como a imagem é central à cultura é tanto um fruto do movimento frenético do século XXI como seu alimento: explícitas, absorvíveis e breves; nas mídias sociais tendem à reprodução exponencial segundo a convicção de que a melhor imagem é a mais imediata, a mais superficial. Nas palavras de Marianne Hirsch: “na atual era da mídia, nossos estudantes (e nem considere nossas autoridades públicas) perderam seu letramento verbal e se entregaram a uma visualidade estupefante, dominante e incontrolável que impede o pensamento” (HIRSCH, 2004, p. 1210). Se, como ela sugere, vivemos uma era midiática, as respostas às necessidades de pensamento podem também ser midiáticas: as histórias em quadrinhos são uma mídia sofisticada e importante para sua era e devem ter maior atenção acadêmica (CHUTE, 2008, p. 461). Ao contrário da imagem instantânea e estupefante, as histórias em quadrinhos prolongam as imagens ao concatená-las em um sentido sequencial arbitrário. HQs têm o potencial de fomentar a leitura verbal e visual, bem como o pensamento crítico e a apreciação estética – não deve ser, contudo, confundida com um meio para um fim diverso, como se não passasse de um instrumento educacional (CONNORS, 2010).

Scott McCloud (2005, p. 206) fala que as HQs são um ato de equilíbrio entre o visível (gráfico) e o invisível (simbólico). Nick Sousanis (2015, p. 63) indica uma integração entre o sequencial (tempo) e o simultâneo (espaço), resultado do processamento conjunto dos dois hemisférios do cérebro. Criar quadrinhos é uma ação estereográfica: múltiplos modos linguísticos produzindo sentidos que, sozinhos, não alcançariam. Art Spiegelman também vê os quadrinhos dessa maneira, chamando de *co-mix*: uma *mistura cooperativa* (que também serve como um trocadilho para fugir ao sentido de comédia de *comics*). Histórias em quadrinhos não são simplesmente desenhos acrescidos de textos, nem textos ilustrados; um não está necessariamente submisso ao outro, nem relegado a um caráter meramente auxiliar. A mistura deve ser orgânica e interdependente a fim de que a leitura também o seja. De acordo com Sousanis, os sentidos são integrados não apenas pelo que é retratado, mas por toda a relação estrutural entre os componentes, fundindo tempo e espaço em um modo anfíbio. As histórias em quadrinhos, longe de reduzirem, têm a capacidade de oferecer um ponto de vista na intersecção de diferentes modos e linguagens, além das fronteiras pré-estabelecidas: “através de sua multiplicidade de abordagens para constituir a experiência, esta forma pode prover uma perspectiva elevada que ilumina as armadilhas de nossa própria criação” (SOUSANIS, 2015, p. 66) e, assim, almejar novos horizontes de discurso.

Para encerrar, vejamos dois exemplos disto em *Maus*.

A cena seguinte (figura 4) é um bom exemplo de como o autor providencia que a leitura seja o elo final na construção de sentido, suprimindo a lacuna entre a imagem e o texto, que aparentemente não possuem ligação direta:



FIGURA 4 – CHAMINÉS DOS CREMATÓRIOS (SPIEGELMAN, 2005, p. 215).

O quadro maior mostra um trem chegando ao portão de Birkenau. Dentro dele (pois o que ele mostra é um elemento interno ao campo de extermínio), o quadro menor mostra apenas o topo de duas chaminés das quais sai uma fumaça escura. O texto narrativo nessa cena é Vladek contando que “centenas de milhares de húngaros estava chegando no campo no mesma época” (SPIEGELMAN, 2005, p. 215). Essa frase teria um sentido se estivesse no quadro maior, pela fácil associação entre “chegando” e a imagem de um trem. No quadro das chaminés, o sentido é completamente outro: o que representa as “centenas de milhares” são as chaminés trabalhando. Algumas páginas antes o leitor viu um prisioneiro explicar a Vladek: “e daqui só tem uma saída para nós... Por aquelas chaminés [dos crematórios]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 187). As chaminés trabalhando significam a morte de milhares.

O segundo exemplo da relação intrincada que compõe a linguagem das HQs: Vladek conta a Art e Françoise sobre quatro mulheres enforcadas por terem colaborado na explosão de um crematório (figura 5).



FIGURA 5 – O PASSADO IRROMPE NO PRESENTE (SPIEGELMAN, 2005, P. 239).

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

É importante ressaltar que esses quadros analisados como recortes são unidades de uma arquitetura maior. Para detalhar o funcionamento linguístico das HQs o ideal seria examiná-los dentro das sequências às quais pertencem – lembrando que aqui sequência significa continuidade temporal e também posicionamento espacial.

Mas o espaço e a proposta de um artigo têm suas limitações.

POR FIM

O Holocausto não diz respeito apenas aos judeus. A violência e os racismos são questões universais e renováveis, acompanham o progresso civilizatório e permanecem enraizadas. Há numerosos exemplos terríveis no passado e no presente, o leitor não precisará de esforço para lembrar-se de alguns.

Lawrence Langer, pesquisador que realizou numerosas entrevistas com sobrevivente do Holocausto, diz que testemunhos são “documentos humanos, ao invés de meramente históricos” (1991, p. xv). Testemunhos imprimem vitalidade à história e à consciência de sociedade. Versaci (2007) defende que as histórias em quadrinhos são uma forma privilegiada para a expressão pessoal porque concedem ao autor individual uma paleta mais diversificada que outras mídias de formas específicas. Para alguns autores, como Spiegelman, histórias em quadrinhos são a forma ideal para comunicar aquilo que eles têm a dizer. *Maus* não poderia ter sido feita de qualquer outra maneira. Uma HQ autoral como *Maus* é impregnada por seu criador e pela percepção particular que propõe expressar abertamente, um projeto que pode ser integralmente executado pelo próprio sujeito, atuando em todos os níveis de produção. Isso faz de histórias em quadrinhos uma ferramenta excelente para obras autobiográficas.

Independente do prestígio e do reconhecimento de cada forma artística – romance, poesia, artes plásticas, instalações, museus, experimentos sociais, pesquisas acadêmicas, etc – elas só podem caputar e absorver fragmentos da experiência, “fantasmas de fantasmas”. Cada forma é uma batalha para modelar o silêncio em algo mais. As histórias em quadrinhos não são diferentes nisso.

A memória do Holocausto – ou até dos traumas pessoais de cada um de nós – deixa questões que provavelmente nunca serão esgotadas. Como um espelho, as perguntas podem não mostrar o todo, mas refletem uma percepção. Perguntas insolúveis, mas que não devem ser esquecidas jamais.

Referências

- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CHUTE, Hillary. **Comics as literature?** Reading Graphic Narrative. PMLA, vol. 123, n. 2, 2008, pp. 452-465.
- CONNORS, S. P.. The best of both worlds: Rethinking the literary merit of graphic novels. **ALAN Review**, 37(3), 65-70.
- CORREIA, Victor V. de B.. **História em quadrinhos, memória em quadrinhos**: A representação do trauma em *Maus – A história de um sobrevivente*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, UFPE, Recife. 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1999.
- _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009;
- HIRSCH, Marianne. **“Collateral damage”**. PMLA – Modern Language Association of America, 119, n. 5, outubro 2004, pp. 1209-15.
- HUYSEN, Andreas. Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. **New German Critique**, No. 81, Dialectic of Enlightenment. (Autumn, 2000), pp. 65-82.
- LANGER, Lawrence L.. A Fable of the Holocaust. **The New York Times**, Nova York, 03 nov 1991. [Acesso: 25.03.2016]. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/spiegelman-maus2.html>>
- _____. **Holocaust Testimonies**: the Ruins of Memory. Yale University Press, 1991;

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

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**.

São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas**.

São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: A história de um sobrevivente.

São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **MetaMaus**: A look inside a modern classic,

Maus. Nova York: Pantheon Books, 2011.

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

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

VERSACI, Rocco. **This book contains graphic language:**

comics as literature. New York: Continuum, 2007.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento.

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.