

Resumo: O texto tem o objetivo de apresentar a obra *Maus*, de Art Spiegelman, como uma nova forma de transmissão dos traumas da *Shoah*. Com a proximidade do fim das gerações de sobreviventes, as atenções se voltam para produção daqueles que tiveram contato indireto com a tentativa de aniquilamento de judeus nos campos de extermínio nazistas. Nesse grupo, encontra-se o autor da obra que analisamos com um livro no formato de quadrinhos inovador não só entre os testemunhos, mas também entre os próprios quadrinhos. A composição de textos e desenhos feita por Spiegelman enfrenta as mesmas limitações de outras obras de testemunhos diretos ou indiretos ao tentar narrar o que não se narra, mas mostra elementos bastante interessantes na representação artística da memória. Além disso, *Maus* traz uma série de experiências nesse tipo de literatura ao justapor a história de sobrevivente de Auschwitz narrada pelo pai com a sua própria vida de filho de sobrevivente com as implicações dessa situação.

Palavras-chave: *Shoah*, Histórias em quadrinhos, Transmissão.

Abstract: The text aims to present the Art Spiegelman's work, *Maus* as a new way of transmitting the traumas of the *Shoah*. With the generations of survivors coming to an end, the attention has turned to the production of the new generations, who have had indirect contact with the attempt of annihilation of Jews in the Nazi's extermination camps. In this group, there is the author of the work that we come across with a comic book format that is innovative, not only among the *Shoah's* narratives, but also among the comics itself. The composition of texts and drawings made by Spiegelman faces the same limitations that other important testimonies direct or indirect have on trying to tell what cannot be told. Moreover, *Maus* has a lot of experiences in this type of literature when juxtapose the story of an Auschwitz survivor narrated by his father with his own life as the son of a survivor with the implications of *this situation*.

Keywords: *Shoah*, Comics, Transmission

¹ Uma dissertação de Mestrado de mesmo nome foi orientada pelo Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão junto ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp. O presente texto, redigido em 2010, é uma versão reduzida da dissertação defendida em março de 2009.

² Doutorando em Teoria e História Literária pela Unicamp. E-mail para contato: f.curi@uol.com.br

INTRODUÇÃO

Passado algum tempo do final da Segunda Guerra, o que aconteceu nos campos de prisioneiros e de extermínio nazistas foi sendo conhecido em detalhes por um público cada vez maior, não apenas na Europa, mas no mundo todo. A incredulidade acerca dos terríveis pormenores foi se dissipando e os relatos dos sobreviventes e as investigações posteriores trouxeram informações de experiências que ainda assim jamais puderam ser totalmente compreendidas. Entretanto, elas começaram a fazer parte de análises que foram muito além de interpretações históricas, receberam também abordagens psicológicas, filosóficas, antropológicas, sociológicas e artísticas. A partir de todas essas perspectivas, a *Shoah* passou a ser um freqüente objeto de estudos acadêmicos.

Podemos notar também que muitos autores de ficção já usaram a perseguição de judeus em livros e filmes que foram rodados a partir dessas obras ou de outros roteiros que não são adaptações. Desse modo, a pesquisa que inicialmente buscava em documentos e relatos dos acontecimentos dos campos de concentração e de extermínio (*Lager*), composições históricas e, logo, filosóficas acerca das motivações nazistas e da marca deixada nos judeus e na comunidade ocidental foi paulatinamente dividindo espaço com análises da produção artística sobre a *Shoah*. Como é impossível separar a arte, no seu sentido *lato*, da exploração comercial, a *Shoah* também passou a ser consumida. Isso nos remete ao pensamento de Adorno do qual nos fala Gagnebin (2006, p. 79) a respeito da necessidade de ponderar duas exigências paradoxais à “arte depois de Auschwitz. A saber: evitar o esquecimento e o recalque (repetição pela rememoração), mas não transformar essa lembrança em mais um produto cultural. Isso quer dizer que, ainda segundo a análise que a autora faz dos escritos de Adorno, se deve lutar contra uma ‘estilização artística’ de Auschwitz para torná-lo representável, assimilável e digerível”.

O que vem ocorrendo recentemente é uma ampliação do espectro da *Shoah* a partir da transmissão de relatos dos já quase extintos sobreviventes de campos e de perseguições para as novas

gerações que não haviam nascido quando o nazismo avançou na Europa. E essas gerações vêm interpretando a *Shoah* por filtros históricos, psicológicos, antropológicos, políticos, filosóficos e artísticos. Mas será que toda essa produção artística em torno da *Shoah* também não apresenta um desequilíbrio nas exigências anunciadas por Adorno, que nos faz refletir se o extermínio de judeus pelos nazistas não foi banalizado e comercialmente explorado? Desde o início da década de 1970, com a abrangência dos meios de comunicação de massa, “a apropriação do Holocausto para o entretenimento de massa e a sua saturação ficou conhecida como a ‘Americanização do Holocausto’” (Sicher, 2005, p. 121). Há também quem fale de uma certa obsolescência do que aconteceu no *Lager* perante outros genocídios mais recentes. Ou seja, a *Shoah* se diluiria no meio de tantas matanças.

Nesse ambiente de saturação da violência se apresenta uma obra que faz uso de uma linguagem absolutamente inovadora para tratar de um tema que envolve o assassinio sistemático de milhões de judeus pelos nazistas durante a Segunda Guerra. O norte-americano Art Spiegelman produziu entre 1978 e 1991 uma história em quadrinhos chamada *Maus* e nela narrou os relatos de sobrevivente de Auschwitz de seu pai e o reflexo dessa experiência em sua própria vida.

Ao trabalhar com um assunto normalmente limitado a livros e a poucos filmes, Spiegelman inova ao tratar da *Shoah* usando uma mídia inédita para compor sua narrativa com uma linguagem atrelada à cultura pop, considerada por muitos superficial demais para se inserir em temas complexos. Ainda assim, o autor conseguiu um trabalho bastante reflexivo e que usa as imagens como complemento de um texto bastante rico. *Maus* rapidamente se tornou um marco das histórias em quadrinhos, não apenas por seu tema, mas também por inovar aspectos formais desse tipo de narrativa. E nesse ponto *Maus* consegue se colocar como uma distinta possibilidade de representação da barbárie de Auschwitz.

I

O QUE É MAUS

Um ponto fundamental antes de entrarmos na obra que será analisada é defini-la. A maneira simplista seria dizer apenas que se trata de uma história em quadrinhos sobre o Holocausto, mas, assim, de saída, já ignoraríamos sua complexidade e, fatalmente, cairíamos em uma descrição superficial de seu conteúdo e negligente de seu significado.

A definição se *Maus* é ou não ficção é apenas mais uma das dificuldades de se classificar a obra, até porque, como diz Seligmann-Silva (2003, p. 379), “A verdade é que esse limite entre a ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado. E o testemunho quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. Mesmo que para isso precise da literatura.” O próprio Seligmann-Silva escrevera anteriormente que “a representação extremamente realista é possível: a questão é saber se ela é desejável e com que voz ela deve se dar; se ela nos auxilia no trabalho do trauma que tem como finalidade a integração da cena de modo articulado e não mais patológico na nossa vida” (2000, p. 85).

Não é raro também encontrar *Maus* categorizado como uma biografia do pai do autor, Vladek Spiegelman, com destaque para o período que passou em Auschwitz. Contudo, uma análise mais aprofundada nos permite perceber que a narrativa é, na verdade, a história de um filho de sobreviventes da *Shoah*. Ou seja, da relação de Artie³ com Vladek, com Anja, sua mãe, e do peso de ser filho de sobreviventes. Assim, Auschwitz é não apenas o cenário da parte que se refere ao passado do pai, mas também a enorme sombra que tanto interferiu na vida do autor, mostrando as conseqüências dela em uma família.

Langer (2004, p. 224) diz que vale lembrar que *Maus* é baseado no testemunho e não na imaginação, uma dolorosa redenção à realidade que não deve ser confundida com a irrecuperável verdade. Contudo, é difícil separarmos a imaginação do testemunho, uma

³ Utilizaremos “Artie” para indicar a representação que o autor faz de si mesmo na história. Quando falarmos do próprio autor, usaremos Art Spiegelman.

vez que a primeira é um componente fundamental do segundo. Como veremos adiante, o autor precisa imaginar as descrições feitas por seu pai para poder representá-las na obra.

Maus foge de certos padrões dos quadrinhos comerciais que, assim como outras formas de narrativa que utilizam linguagem escrita e/ou visual, buscam no melodrama a sua estrutura que já foi amplamente discutida na literatura crítica. O que se pode dizer é que *Maus* elevou esse tipo de mídia a outro patamar.

II

A INTERPRETAÇÃO DA OBRA

Ao interpretarmos *Maus* levaremos em conta algumas características do ponto de vista narrativo e das escolhas feitas pelo autor, uma vez que não é razoável lê-lo apenas em sua linguagem verbal; a linguagem gráfica carrega equivalente importância na condução da trama. “Sua narrativa visual nos convida a engajá-la em níveis múltiplos.” (Langer, 2004, 224). Art Spiegelman não faz firulas técnicas. Quem já teve contato com outros trabalhos do autor sabe que ele é capaz de elaborar ilustrações muito mais complexas do que as que estão em *Maus*. O desenho sujo, exagerado e, até, grosseiro da obra estão em consonância com seu conteúdo. O próprio autor já avaliou a relevância dos desenhos em *Maus*, ele diz que os desenhos não são pouco importantes na obra, mas que são subservientes ao texto (Groth, Thompson e Cavalieri, 2007, p. 43). Vejamos:

Aspectos formais

Se fosse transformada em um relato convencional, sem as ilustrações, a história perderia grande parte de seu impacto. O casamento que Spiegelman faz dos diálogos e das descrições de seu pai com a estrutura de quadros desenhados proporciona um ritmo totalmente inovador no que se refere aos relatos de traumas.

O autor também compõe o seu trabalho com elementos que não costumam estar presentes nos quadrinhos. Ele faz uso de fotografias, como as do irmão, Richieu (1992, 2 v., p. 5), de Art

pequeno ao lado da mãe (1992, 1 v., p. 100) e, finalmente, a de Vladek vestido como prisioneiro (1992, 2 v., p. 134). Elas servem para lembrar ao leitor de que aquela história aconteceu e de que os ratos são uma representação, mas não uma ficção. Por ser a testemunha que conduz a história, até as últimas páginas, pouco sabemos de suas características físicas, pois os ratos são quase idênticos nos desenhos. Não vemos a imagem dele já velho, do narrador, mas do jovem, o que acabara de sobreviver a Auschwitz. Ou seja, é a partir daquele momento, do final da guerra, que a marca das experiências do *Lager* se tornaria preponderante na sua vida e, por conseqüência, na de Art. Recursos como este mostram que a história de *Maus* não se encerra nela mesma.

A alternância entre passado e presente de *Maus* traz um elemento pouco visto na literatura da *Shoah*, sua herança num prazo mais longo. Os autores normalmente trabalham com a memória do *Lager*, com relatos da experiência de vítimas das atrocidades nazistas. Contudo, poucos falam de suas conseqüências. No caso de *Maus*, há a transição entre presente e passado sem explicitar grandes rupturas, acrescentando detalhes que mostram a relação próxima da história do pai com a vida de Artie. Essas mudanças temporais não são apenas a transição do tempo, carregam também o significado de que Auschwitz não está circunscrito à memória do pai, mas envolve a herança da família.

Os vários canais discursivos de *Maus* eliminam as barreiras de representação da *Shoah*. “Spiegelman desenha um livro de quadrinhos como um gênero de cultura de massa, mas o transforma em uma narrativa saturada de técnicas modernistas de auto-reflexão, auto-ironias, rupturas temporais na narrativa e seqüências de montagens de imagens altamente complexas” (Huyssen, 2000, p. 70). Esses canais permitem a Spiegelman intercalar a narrativa entre os dois narradores-personagens, ambos protagonistas e testemunhas; Vladek, de Auschwitz, e Artie, do pai.

Sobre as limitações da forma dos quadrinhos, o primeiro aspecto é a impossibilidade de se transcrever tudo para quadros e balões. A linguagem tem de ser mais enxuta e direta pelas próprias limitações de espaço. As palavras, contudo, não servem apenas

para pontuar as imagens, elas são um componente crucial do texto (Lacpra, 1998, p. 147). Spiegelman diz que parte dessa dificuldade foi amenizada pelo fato de a convivência com o narrador ter permitido a ele se sentir confortável para inserir a cadência e o sotaque da fala de Vladek.

Outra opção acerca da linguagem foi não usar o inglês truncado do pai nos balões que se referem ao passado para demonstrar que as dificuldades lingüísticas do pai estavam nos Estados Unidos, pois o inglês não era sua primeira língua, mas não na Polônia, onde todos compartilhavam o mesmo idioma; e também porque, com a grande presença de diálogos com outras pessoas lembrados por Vladek, Art Spiegelman simplesmente não poderia imaginar suas particularidades de linguagem.

Caracterização dos personagens

O primeiro impacto de *Maus* vem de suas capas nas diferentes edições que mostram ratos com símbolos do nazismo, como uma suástica com um gato ostentando um bigode igual ao de Hitler. Causa certo mal-estar mais uma representação dos judeus como ratos, imagem bastante difundida pela propaganda nazista em que essa comparação era explorada ao extremo. Os ratos estilizados são uma espécie de “imagem escrita”. (Bosmajian, 2003, p. 34)

Entretanto, a caracterização dos personagens no livro como animais confere à história a possibilidade de se enxergar as pessoas divididas por raças. A alegoria usada por Spiegelman mostra o absurdo da separação biológica do ser humano. Assim, os judeus se tornaram um “povo biológico” (Paxton, 2007, p. 72). “O aspecto físico do “judeu” é sempre o mesmo e sem possibilidade de transcendência. Se no anti-semitismo tradicional, de fundo religioso, a sociedade cristã oferecia ao judeu a salvação da água-benta, no anti-semitismo moderno, de fundo biológico, a conversão não salva mais o judeu de sua condição ‘indesejável’.” (Nazário, 2002, p. 602)

O uso de estereótipos por Spiegelman ridiculariza a tentativa nazista de definir um grupo religioso por traços étnicos. Em *Maus* todos são muito parecidos: homens, mulheres e crianças. Isso

exige do leitor uma atenção maior para saber quem está falando. Não é possível diferenciar facilmente quem é velho ou moço, as distinções físicas, quando existem, são mínimas. As roupas ou um detalhe, como um par de óculos, definem o personagem. Ou seja, o autor força uma semelhança, um padrão físico para mostrar o quão incoerente é tentar separar os humanos dessa maneira.

O uso de animais, por sua vez, faz referência aos quadrinhos norte-americanos que tradicionalmente têm a representações antropomórficas de personagens. Além disso, Art Spiegelman escolheu animais para não ter de reproduzir características físicas de pessoas que ele só poderia imaginar pelas descrições do pai. Ademais, ele opta por incluir apenas algumas expressões básicas (Mccloud, 2008, p. 100) nos desenhos, deixando as nuances das emoções para o texto.

Spiegelman afirmou, ainda antes do lançamento do segundo volume de *Maus*, que sua intenção jamais foi embutir diversos significados aos personagens por meio dessa alegoria. Ele diz que se baseou em alguns filmes e imagens usados durante a guerra e que, principalmente, evitou desenhar humanos por achar que a mensagem ficaria afetada demais, extremamente sentimental. (Groth, 1988)

Aspectos de comportamento

Cabe dedicar a atenção sobre uma definição: se *Maus* é uma biografia ou uma autobiografia. Uma primeira passada de olhos sobre as páginas do livro nos leva a crer que se trata de uma biografia do pai do autor, Vladek. Contudo, ela está inserida dentro de uma autobiografia ou, ao menos, de parte de uma. Art Spiegelman conta a história do pai para chegar a algumas respostas sobre si mesmo e consegue um sucesso parcial. Seu objetivo é mostrar para o leitor (e para si) até que ponto sua existência foi influenciada pela sobrevivência do pai a Auschwitz. Nessa parte há algum êxito, uma vez que a relação turbulenta de pai e filho é dissecada e suas características antagônicas são bastante evidenciadas. Para LaCapra (1998, p. 154), “os filhos são normalmente o túmulo de resíduos traumáticos, fantasmas, obsessões de seus pais que são transmitidos por gerações, com frequência de forma distorcida”.

Isso significa que a biografia e a autobiografia não podem ser separadas. “*Maus* é biografia e autobiografia, história e etnografia” (goodwin, 2001, p. 164). Não se restringe a acontecimentos passados, mas ao entendimento que um filho tem da história de seu pai. LaCapra (1998, p. 145) aponta para Spiegelman como artista, escritor, cartunista, romancista, biógrafo, autobiógrafo, etnógrafo, testemunha secundária, memorialista, modernista, pós-modernista, entrevistador e entrevistado e para *Maus* como documentário artístico, literatura pictórica, história em quadrinhos novelizada, *graphic novel*, história oral, biografia, autobiografia, etnografia, veículo de testemunho e mídia de memória. Tudo isso junto é um grande obstáculo para a categorização do autor e de sua obra.

Podemos dizer que duas histórias são contadas simultaneamente: a do pai e a da imaginação de Art Spiegelman (Young, 1998, p. 676). Para McGlothlin (2003, p. 184), são, na verdade, três as narrativas: a experiência, o discurso e a representação. A experiência é intrínseca a Vladek, é o que ele passou na *Shoah*. A segunda, a do discurso do pai, são os seus relatos, seus testemunhos. Finalmente, a terceira é a representação que Art Spiegelman faz da história do pai.

Uma evidência da intenção de fazer uma autobiografia está no fato de Art representar a si próprio na história; afinal a narrativa é toda intercalada entre passado e presente e, no presente, o autor aparece entrevistando e se relacionando com o pai. A outra averiguação dele, que parece secundária em uma leitura superficial, mas que conduz a história e marca a vida adulta de Art Spiegelman, é conhecer a mãe, Anja. Vale ressaltar que os relatos de Vladek não estão circunscritos ao período em que passou no *Lager*, são também anteriores à invasão da Polônia pela Alemanha, quando conheceu Anja.

Maus traz um filho contando a história do pai para mostrar a sua própria história, ou, como bem define Sicher (2005), para mostrar a sua “pré-história”. A autobiografia não passa pela infância de Art Spiegelman. A exceção é a primeira página do livro, em que o pequeno Artie chora para o pai uma pequena maldade infantil cometida contra ele por outras crianças. A brevidade desse exórdio um acontecimento aparentemente banal e deslocado faz

sentido quando se avança na história e se percebe que ela não está restrita aos relatos de Auschwitz, mas que se trata do trabalho de um filho de sobreviventes do *Lager*.

Outra impressão que é bastante comum em uma primeira leitura é a de que Vladek é um “herói”, alguém capaz de lidar e de se adaptar muito bem a uma condição extremamente hostil e singular. Na verdade, essa é uma visão dicotômica que divide o mundo entre vencedores e perdedores. É a tentativa de sobrepor a impossibilidade de interpretação da *Shoah* utilizando mecanismos comuns em nossa rotina de trabalho, de estudo ou, simplesmente, de convivência, que nos colocam em uma tensão constante entre o sucesso e o fracasso. Assim, aparentemente, quem sobreviveu ao *Lager* é alguém de sucesso; o fracassado morreu. Em *Maus*, esse debate surge na conversa em que Artie revela a Pavel, seu analista, ser incapaz de tentar entender Auschwitz. A relação entre a história de Artie e a de Pavel pode ser caracterizada pelo uso: Artie usa a história de Pavel para contar a sua. (Hungerford, 1999, p. 120)

No *Lager*, como nos conta Levi (2004), pairava uma *zona cinzenta* que rompia com as ordens mais comuns de fora baseadas em determinados conceitos e simplificações com os quais diferentes grupos se entendiam. A lógica da *zona cinzenta* era particular e sem sentido para a maioria das pessoas, e não permitia uma visão dicotômica de, por exemplo, um campo dividido entre vítimas e opressores. Segundo Levi, quem conseguiu decifrar determinadas características da *zona cinzenta* teve consideravelmente mais chances de sobreviver. “Os prisioneiros privilegiados eram minoritários na população dos *Lager*, mas representam, ao contrário, uma forte maioria entre os sobreviventes” (Levi, 2004, p. 35). Como fora do *Lager* a *zona cinzenta* é irrelevante, cabe a simplificação com a qual estamos acostumados no dia-a-dia; e Vladek faz uso dela. Spiegelman, desse modo, mostra como são idealizados os sobreviventes e como o pai manipula o seu *status* para obter vantagens. (Lacapra, 1998, p. 171)

Esse desconhecimento e incompreensão do que se passou no *Lager* é evidenciado em *Maus*, seja demonstrado pelo próprio Artie, seja por Françoise, sua esposa. Em muitos relatos de sobreviventes

encontramos apontamentos da dificuldade que têm em tentar explicar o que aconteceu. O barbarismo dos campos não é representável, logo o canal de comunicação se quebra. Essa limitação é frustrante, ao mesmo tempo que instiga a investigação para se tentar dizer o indizível. *Maus* é uma investigação. Quem o produziu não esteve em um *Lager*, mas mesmo assim sofreu suas conseqüências.

Maus caminha sozinho em sua categoria na tentativa de usar a arte para representar a memória de Auschwitz. Se a solução para a sua narrativa foi encontrada na linguagem escolhida, o seu problema também está aí. Não pelo fato de usar quadrinhos, mas por ter sido absorvido pelo mercado como um grande sucesso comercial. O desconforto com isso é revelado pelo próprio autor dentro do segundo volume de *Maus*. A morte do pai, as ótimas vendas do primeiro volume e a pressão da indústria atormentam o autor. Ele se sente um explorador da desgraça alheia, tanto que desenha o personagem que representa a si próprio sobre uma pilha de corpos. Spiegelman tem ciência do resultado de sua obra, sabe que pode ser criticado por isso e se antecipa ao se julgar dentro da própria obra. Isso, claro, enriquece a narrativa e desarma quem o acusa. Spiegelman não esconde que faz parte da indústria cultural, mas estabelece limites para ela. Defende que é uma história pessoal e a restringe ao meio para o qual foi concebida. No segundo volume (p. 16), Artie conversa com a esposa e questiona se não é pretensioso tentar entender Auschwitz e o Holocausto se não consegue nem entender a relação que tem com o pai. Depois ele fala de Richieu, gostaria de saber se teria sido amigo do irmão se este tivesse sobrevivido. Conta que a foto do irmão ficava pendurada no quarto dos pais quando era criança. Richieu, na foto, nunca se enfurecia nem arrumava confusão, era o filho ideal. Artie não podia competir com ele. Os pais, segundo Artie, nunca falavam de Richieu, mas ele era uma espécie de crítica ao filho vivo. Se não tivesse morrido, seria médico e teria casado com uma judia rica. Artie confessa ter medo de alimentar ciúme de um irmão que é apenas uma fotografia.

III

REFLEXÕES SOBRE A OBRA

Nesta parte consideraremos a marca da literatura em *Maus*. Podemos citar dois autores apreciados por Art Spiegelman e que são facilmente perceptíveis no livro: Franz Kafka e Samuel Beckett.

Inicialmente, sobre os elementos antropomórficos da obra discutidos anteriormente, o caminho natural quando vemos os animais representando seres humanos é buscar semelhanças em outros quadrinhos, mas referências que jamais podem ser esquecidas estão em várias obras de Kafka, por quem Spiegelman declara grande admiração. Além do óbvio *A metamorfose* (1915), podemos citar os textos de *A construção* (1923), *Investigações de um cão* (1922), *Josefina, a cantora, ou o povo dos camundongos* (1924) e, sem dúvida, ainda que não contenha animais, aquele que parece ser uma aterradora premonição do *Lager: Na colônia penal* (1919).

Beckett, por sua vez, é diretamente citado na obra. No trecho em que Artie conversa com Pavel (v. 2, p. 45), ele menciona ao psicanalista que Beckett disse que “toda palavra é como uma mácula desnecessária no silêncio e no nada”. O quadrinho seguinte é o único em toda a obra em que não há uma única palavra escrita, apenas o desenho dos dois se entreolhando. No quadrinho subsequente, Artie fala: “Por outro lado, ele disse isso”. Há um ponto de ironia nessa pausa do diálogo com um desenho “em silêncio” e isso nos remete aos trabalhos de Beckett em que as palavras expõem suas próprias incapacidades e incompletudes que marcam *Maus*, tanto em suas palavras quanto em seus desenhos.

Vale lembrar que a busca de Spiegelman por mais informações sobre a mãe não se completa. Ou seja, o autor, assim como o leitor, espera por algo que não acontece no final. Ele deposita nas palavras do diário da mãe que jamais aparece (*Esperando Godot*) a explicação para muitas coisas, inclusive para si mesmo, mas isso não acontece. Esse tipo de “não-acontecimento” e de impotência dos personagens é corriqueiro nos trabalhos de Beckett e nos

de Kafka. O primeiro volume termina com a descoberta de que nada mais seria revelado sobre Anja e o segundo com o túmulo de Vladek, que não sobreviveu à obra para ver o sucesso do filho.

Quando inserimos *Maus* no espectro de outras obras de testemunho da *Shoah*, o livro caminha isolado entre textos de autores que narram suas experiências e aqueles que as representaram em forma de romances, poemas e contos. Spiegelman mistura a tentativa de um rigor de reportar fatos com a liberdade artística que o próprio meio utilizado já evidencia.

Quando a narração está nos relatos de Vladek, contudo, há pouca reflexão. Podemos considerar dois motivos: primeiro, a apuração feita por Art Spiegelman é baseada em entrevistas nas quais ele pede para o pai contar fatos, limitando o espaço de ponderações do sobrevivente; segundo, o próprio espírito pragmático de Vladek aparentemente o leva a tentar buscar a sobrevivência pela adaptação ao ambiente hostil. Esse tipo de abordagem é bastante distinta da apresentada, por exemplo, por Primo Levi, na qual vemos um aguçado senso de observação, não apenas de sua condição de prisioneiro, como também do ambiente e das pessoas que compunham o universo do *Lager*.

A reflexão está mais presente no personagem de Artie, mas não especificamente sobre o *Lager*, mas sobre a sua condição de filho de sobrevivente e todas as suas implicações. Nos momentos em que argumenta na obra o que o pai passou, confessa a sua incapacidade de compreensão, assim como qualquer audiência de relatos da *Shoah*.

Singularidade e transmissão

1. *Maus*, apesar do uso de imagens e texto, não se pretende ser “mais completo” do que outros trabalhos de literatura de testemunho. Com todas as particularidades da obra, ela enfrenta as mesmas limitações de todos os autores que narram o que não se narra. Art Spiegelman inclui essa discussão da transmissão em *Maus*. Por exemplo, as descrições do extermínio incessante de judeus e da queima dos corpos deixam Artie e Françoise atormentados. O

filho, por exemplo, não entende porque não houve resistência por parte dos prisioneiros.

2. Essa dificuldade de representar o passado do pai para tentar entender um pouco mais a sua própria história é manifestada também em outros momentos e estabelece uma reflexão sobre a singularidade de seu conteúdo; pondera a experiência de Vladek, mas principalmente discute a sua condição de filho de sobreviventes.

3. A principal marca da distinção de *Maus* é o fato de termos dois narradores e dois testemunhos. Um narrando a sua história e o outro narrando a sua relação com o primeiro. Aí está a grande singularidade da transmissão de *Maus*. A obra opera em dois níveis: de causa e de consequência. Temos em um mesmo texto o testemunho do sobrevivente e o testemunho do filho do sobrevivente. Ou seja, além do impacto dos relatos de Vladek, temos ainda um enorme universo da herança disso que é explorado por Spiegelman.

4. Desse modo, o trabalho se diferencia das principais obras sobre a *Shoah* em que vemos apenas um narrador, seja sobrevivente, seja de gerações posteriores. O autor conduz duas pessoas contando suas experiências. Em *Maus*, Art Spiegelman conta a sua história pessoal e deixa o pai contar a dele. Essas duas histórias correndo juntas se chocam quase que ininterruptamente. Em outros momentos se complementam ou entram em contradição, reforçando o caráter ambíguo da obra. Isso faz com que tenhamos mais de uma visão de uma mesma pessoa no passado e no presente, com características bastante distintas nessas oscilações do tempo. As implicações dos acontecimentos, assim como contradições nos dois discursos, abrem para o leitor um panorama mais amplo da transmissão do trauma.

5. Muito do conteúdo de *Maus* é marcado pela ambigüidade, tanto do ponto de vista formal quanto do narrativo. É bastante comum encontrar elementos que colocam questões que ficam

abertas e, como já dissemos, inconclusivas. São argumentos que Spiegelman coloca para o leitor interpretar.

Uma primordial questão ambígua, também destacada anteriormente, posiciona *Maus* entre a ficção e a não-ficção por dois motivos: a representação antropomórfica adotada pelo autor e a tradição dos quadrinhos em trabalhar com ficção. Biografias, auto-biografias e outras histórias confessionais em quadrinhos só surgiram há poucas décadas; muitas delas são posteriores a *Maus*. Ainda que o autor conte a sua história e a do pai, a falta de familiaridade de muitos leitores com relatos desse tipo usando a linguagem visual dos quadrinhos dificulta a aceitação de uma narrativa não-ficcional. Evidentemente, essa duplicidade que permeia a obra é fundamental na discussão sobre a sua essência na representação da *Shoah*. No próprio livro é possível ver Artie incomodado com a forma de quadrinhos para contar a sua história e para reproduzir o que Vladek lhe relata.

6. Ainda no aspecto formal, vale destacar o peso do texto e das imagens. Spiegelman afirma que usou uma estrutura novelística baseada na palavra e que as imagens habitam esse texto (Silverblatt, 2007, p. 133). Mas teria a obra o mesmo impacto sem as imagens? Seriam as experiências de Vladek e do autor tão singulares para os leitores se fossem apresentadas como diversos outros relatos de sobreviventes? Ainda que Spiegelman garanta que as imagens são um suporte importante para o texto, nos fica a dúvida se as limitações do quadrinho tiram a força da história ou se, ao contrário, elas a tornam mais impactante.

Para LaCapra (1998, p. 146), o hibridismo de *Maus* está na relação entre imagens de memória e a discursividade do texto. Ele indica que palavras e imagem criam um estado de divisão da consciência. “Elas apontam o papel da ‘novelização’ no texto e atestam seu alto grau de auto-reflexão.” (p. 148) Somos levados a crer, então, que as imagens tornam as experiências narradas ainda mais poderosas.

Outro ponto a se destacar é o foco narrativo. Dois narradores com histórias que se entrelaçam ao mesmo tempo que apresentam

pontos de vista muito distintos, provocam incômodo no leitor que se vê constantemente confrontando as histórias de pai e de filho. Isso sem falarmos que a dualidade está presente dentro dos próprios narradores. O Vladek do passado é bastante diferente daquele do presente e se, por um lado, nos simpatizamos com sua história de sobrevivente, não temos a mesma reação quando somos apresentados ao seu lado mesquinho, controlador e preconceituoso. Na história do filho, também lidamos com a duplicidade de artista inovador e de filho de sobrevivente marcado indiretamente pela experiência de Auschwitz.

Depois da morte de Anja, Vladek casa-se com Mala, também sobrevivente do nazismo. Spiegelman dá destaque para a personagem, presente em diversas passagens, mas não a aprofunda ela apenas faz parte de um relacionamento em colapso por suspeitas quase paranóicas do pai de Spiegelman de que ela só está interessada em seu dinheiro. Não fica claro na obra se os traços de personalidade dele são decorrências do que aconteceu em Auschwitz ou se já existiam. O fato é que Vladek conduz sua vida motivado por um pragmatismo inflexível e por uma sensação de constante perseguição. Assim, para ele, não há em quem confiar a não ser em si mesmo. Nessas duplicidades de uma narrativa que propositalmente coloca o leitor constantemente em situação de desconforto o autor lida com a irrepresentabilidade e com a ambigüidade do testemunho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que vimos neste texto é uma discussão sobre as novas possibilidade de leitura da *Shoah* a partir das especificidades de uma obra já não tão recente, mas que ainda busca canais de diálogos dentro da literatura. Se considerarmos os 60 anos passados do final da Segunda Guerra e semelhante período de trabalhos de testemunhos, chegamos a algumas indagações. Há espaço ainda para trabalhos sobre o que aconteceu nos *Lager* e nas perseguições nazistas a judeus e a outros grupos étnicos, religiosos e ideológicos? Como fica a produção de testemunhos agora que seus últimos sobreviventes estão desaparecendo? De

que maneira o projeto de aniquilamento dos judeus é e será explorado comercialmente? São questões que ganham destaque no difícil e inconclusivo trabalho de análise do que já foi produzido até aqui. Contudo, vale discutir: considerando que as páginas escritas dos livros foram até hoje a maneira menos incapaz de comunicar a experiência dos sobreviventes da *Shoah*, é possível encontrar outras formas de transmissão?

Olhando para *Maus* com cuidado podemos dizer que sim, ainda que seja impossível mensurar a eficiência dessa transmissão. É fato, porém, que o trabalho de Art Spiegelman aponta para possibilidades de continuidade da produção acerca do testemunho usando recursos que obrigam o leitor a análises que fogem das generalizações e maniqueísmos de muitas abordagens que passam longe da *zona cinzenta* cunhada por Primo Levi.

Como vimos, o livro de Spiegelman o alçou a um posto de artista celebrado além dos quadrinhos, contudo o autor não deixou de manter uma perspectiva crítica sobre o que apresentou ao público e até mesmo aproveitou os anos que separaram o lançamento dos dois volumes para examinar no segundo alguns dos aspectos do sucesso do primeiro. A celebração de *Maus* entre a crítica aliada às boas vendas ampliou a visibilidade de trabalhos de testemunhos, de biografias e de autobiografias.

É difícil imaginar que os testemunhos da *Shoah* passem a ser explorados na forma pictórica. As palavras são insuficientes e as imagens também não dão conta de representar o que ocorreu. Entretanto, quando lemos quadrinhos de jovens artistas como Marjane Satrapi e Alison Bechdel contando histórias de traumas pessoais usando textos e desenhos com grande densidade, dialogando com temas que suplantam o espaço de quadrinhos, atraindo leitores pouco habituados com esse meio, e levando os familiarizados a outras percepções, podemos enxergar a contribuição de *Maus* para o testemunho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GONÇALVES, A. J. A estética expressionista na pintura e na literatura. In: GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 679-720.
- GOODWIN, G. M. More than a laughing matter: cartoons and jews. *Modern Judaism*, Oxford, n. 21, p.146-174, 2001.
- GROTH, G.; FIORI, R. (Ed.). *The New Comics*. Nova York: Berkley Book, 1988.
- GROTH, G.; THOMPSON, K.; CAVALIERI, J. Slaughter on Greene Street: Art Spiegelman and Françoise Mouly talk about *RAW*. In: WITEK, J. (ed.). *Art Spiegelman Conversations*. Jackson: University Press Of Mississippi, 2007. p. 35-67.
- HILBERG, R. *The destruction of the European Jews*. Nova York: Holmes & Meier, 1985.
- HUNGERFORD, A. Surviving Rego Park: Holocaust theory from Art Spiegelman to Berel Lang. In: FLANZBAUM, Hilene (Comp.). *The americanization of the Holocaust*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. p. 102-124.
- HUYSEN, A. Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. *New German Critique: Dialectic of Enlightenment*, Cornell University, n. 81, p. 65-82. autumn 2000.
- LACAPRA, D. *History and memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- LANGER, L. L. “Two Holocaust Voices: Cynthia Ozick and Art Spiegelman”. In: BLOOM, H. (ed) *Literature of the Holocaust*. Filadélfia: Chelsea House, 2004.
- LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- MCCLOUD, S. *Desenhando quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2008.

- MCGLOTHLIN, E. No Time Like the Present: Narrative and Time in Art Spiegelman's *Maus*. *Narrative*, Ohio State University, v. 11, n. 2, p.177-198, maio 2003.
- NAZÁRIO, L. "O Expressionismo e os meios de comunicação". In: GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 575-605.
- PAXTON, R. *Anatomia do fascismo*. São Paulo: Paz & Terra, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, M. "A história como trauma". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKY, Arthur (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, M. "O testemunho: entre a ficção e o 'real'". In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- SICHER, Efraim. *The Holocaust novel*. Nova York: Routledge, 2005.
- SILVERBLATT, M. "The cultural relief of Art Spiegelman: a conversation with Michael Silverblatt" In: WITEK, J. (ed.). *Art Spiegelman Conversations*. Jackson: University Press Of Mississippi, 2007. p. 126-135.
- SPIEGELMAN, A. *Maus: a survivor's tale – I – My father bleeds history*. Nova York: Pantheon, 1992.
- SPIEGELMAN, A. *Maus: a survivor's tale – II – And here my troubles began*. Nova York: Pantheon, 1992.