

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JOSHUA ALMEIDA CHIMITI

À SOMBRA DE MAUS:
FIGURAÇÕES DO TRAUMA EM ART SPIEGELMAN

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES
ELETRÔNICAS DE TESES
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente a o programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Joshua Almeida Chimiti

3. Título do trabalho

À sombra de Maus: figurações do trauma em Art Spiegelman

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Lima Gomes, Professor do Magistério Superior**, em 12/02/2025, às 18:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joshua Almeida Chimiti, Discente**, em 12/02/2025, às 20:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_a_cesso_externo=0, informando o código verificador **5164080** e o código CRC **B6DBC95C**.

Referência: Processo nº 23070.002100/2025-17

SEI nº 5164080

JOSHUA ALMEIDA CHIMITI

**À SOMBRA DE MAUS:
FIGURAÇÕES DO TRAUMA EM ART SPIEGELMAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades

Linha de Pesquisa: Ideias saberes e escritas da (e na) história

Orientador: Dr. Ivan Lima Gomes.

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Chimiti, Joshua Almeida
À SOMBRA DE MAUS [manuscrito] : FIGURAÇÕES DO
TRAUMA EM
ART SPIEGELMAN / Joshua Almeida Chimiti. - 2025.
CLXXVII, 177 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Lima Gomes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-
Graduação em História, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, lista de figuras.

1. revista em quadrinhos. 2. trauma. 3. Art Spiegelman.
4. Testemunho. I. Gomes, Ivan Lima, orient. II. Título.



Ata nº **035/2025** da sessão de **Defesa da Dissertação** de **JOSHUA ALMEIDA CHIMITI**, que confere o título de **Mestre em História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **dez dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e cinco**, a partir da(s) **14h00min**, via **Videoconferência**, realizou-se a sessão pública de **Defesa de Dissertação** intitulada **“À sombra de Maus: figurações do trauma em Art Spiegelman”**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Ivan Lima Gomes (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Sabrina Costa Braga - Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Fabiana de Souza Fredrigo (PPGH/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta, a fim de concluir o Julgamento da **Dissertação**, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Ivan Lima Gomes**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **dez dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e cinco**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Pereira Alencar Arrais**, **Coordenador de Pós- Graduação**, em 05/06/2025, às 14:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Fabiana De Souza Fredrigo**, **Professora do Magistério Superior**, em 05/06/2025, às 14:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Ivan Lima Gomes**, **Professor do Magistério Superior**, em 05/06/2025, às 15:03, conforme horário oficial de



Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#) .



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_or_gao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5420594** e o código CRC **DFA7DDB8**.

Referência: Processo nº 23070.002100/2025-17

SEI nº 5420594

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação só foi possível devido ao apoio e colaboração de diversas pessoas. Desse modo, gostaria de expressar aqui minha gratidão a todos aqueles que me acompanharam ao longo desta jornada. Em primeiro lugar, agradeço à minha família, minha mãe Rafaella Almeida Chimiti e meu pai Josenir Chimiti, por terem me incentivado e motivado ao longo de todo o meu percurso profissional e acadêmico.

Agradeço ao meu orientador, professor Ivan Lima Gomes, que tem me acompanhado desde a especialização em História e Cultura na UFG, em 2020. Nesse tempo pude crescer e me desenvolver como pesquisador mediante sua condução. Sou grato pela paciência e por abraçar as minhas ideias, garantindo que eu não me perdesse dentro de tantas possibilidades e caminhos.

Gostaria de agradecer a leitura atenciosa do meu trabalho em fase de desenvolvimento pelos professores Clóvis Gruner e Fabiana Fedrigo, que fizeram parte da minha banca de qualificação. Sou grato pelas considerações que acrescentaram muito ao trabalho e fizeram com que eu conseguisse esquematizar melhor a dissertação. Esta dissertação só é o que é por conta da participação dos professores.

Agradeço também à Universidade Federal de Goiás (UFG), a todos os professores que me acompanharam nas disciplinas, assim como aos meus colegas da Pós-graduação. Vocês somaram muito e me fizeram crescer enquanto acadêmico, seja por meio das aulas ou, então, mediante discussões e conversas. Agradeço em especial a dois amigos que não só tiveram que me ouvir reclamar e me queixar por dois longos anos sobre todas as dificuldades do processo, como também leram e fizeram comentários e considerações valiosas sobre meu trabalho. Por conta disso, obrigado Michael Douglas e Thaisa Graciele Rodrigues.

“Toda palavra é como uma mácula desnecessária no silêncio e no nada.”

Samuel Beckett

RESUMO

A presente dissertação possui como objeto duas obras do autor Art Spiegelman, *Maus a história de um sobrevivente* (1986) e *À Sombra das Torres Ausentes* (2004). Art Spiegelman é filho de sobreviventes do Holocausto. Em *Maus*, Spiegelman conta a história de seu pai Vladek. A obra possui características biográficas e autobiográficas, uma vez que Spiegelman narra o processo de recolhimento de entrevistas com seu pai, fazendo uma costura de tempos, passado e presente. Na segunda obra, *À Sombra das Torres Ausentes*, Spiegelman narra sua perspectiva sobre o atentado contra as Torres Gêmeas, considerando que ele e sua família estavam muito próximos e foram testemunhas visuais do acontecimento. Meu objetivo é analisar a construção gráfica das obras pensando na condição de Spiegelman enquanto autor e como ele se relaciona / representa o trauma nas diferentes obras.

Palavras-Chave: Revista em quadrinhos; Trauma; Art Spiegelman; Testemunho.

ABSTRACT

The subject of this dissertation is two works by the author Art Spiegelman, *Maus a Survivor's Tale* (1986) and *In the Shadow of No towers* (2004). Art Spiegelman is the son of Holocaust survivors and his work *Maus* tells the story of his father Vladek. The work has biographical and autobiographical characteristics, as Spiegelman recounts the process of collecting interviews with his father, stitching together past and present. In the second work, *In the Shadow of No Towers*, Spiegelman recounts his perspective on the attack on the Twin Towers, considering that he and his family were very close and visual witnesses to the event. My aim is to analyze the graphic construction of the works, thinking about Spiegelman's condition as an author and how he relates to / represents trauma in the different works.

Keywords: Comics; Trauma; Art Spiegelman; Witness.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Por que quadrinhos? Por que ratos? Por que o Holocausto?	15
Figura 2: Art Spiegelman exibindo arte foto de 1970	31
Figura 3: Blowing Bubbles	31
Figura 4 Capa de Spiegelman para The East Village Other 1969	33
Figura 5 Tira de Prisoner on the Hell Planet	34
Figura 6: Capa Breakdowns edição de 1978	37
Figura 7: <i>The First Maus</i> - primeiro painel	47
Figura 8 - The living dead at Buchenwald, fotografia de Margaret Bourke-White	48
Figura 9 – <i>Kitty Litter</i> – areia para gatos	49
Figura 10 Orquestra em <i>Auschwitz</i>	55
Figura 11: Página de <i>Maus</i>	60
Figura 12: Caricatura do judeu avarento	63
Figura 13: Livros expostos na prateleira de Anja	69
Figura 14: Pôster de Kóscielniak “One Louse means death”	73
Figura 15: Mickey au camp du Gurs de Horst Rosenthal	74
Figura 16: Capa italiana do filme “O Eterno Judeu” 1940	76
Figura 17: Rats, destroy them, pôster da Dinamarca de 1940	77
Figura 18: Quadros da p. 147 em <i>Maus</i>	80
Figura 19: Quadro da p. 136 em <i>Maus</i>	80
Figura 20: Ilustração presente na orelha da obra <i>Maus</i>	82
Figura 21: Uma realidade pior que meus piores pesadelos	90
Figura 22: Rascunho personagem Vladek	91
Figura 23: Quadro da primeira versão de <i>Maus</i> de 1972	92
Figura 24: Quadro da p. 117 de <i>Maus</i>	93
Figura 25: Corpos sendo queimados em vala aberta	94
Figura 26: Pesadelos e a “linguagem familiar”	98
Figura 27: Judeus em desfile por vilarejo na Polônia ocupada	101
Figura 28: Faixa em Brücken, Alemanha “os judeus são o nosso infortúnio”	101
Figura 29: Reapropriação de imagens públicas em <i>Maus</i>	102
Figura 30: Fossas de incineração ao ar livre	104
Figura 31: Reprodução da fotografia 1944	104
Figura 32: Grid da página de <i>Maus</i>	109
Figura 33: Layout da prancha 1	110
Figura 34: Aterrorizado pelo Al Qaeda e pelo próprio governo	113
Figura 35: Revista The New Yorker, na edição do dia 24 de setembro de 2001	116
Figura 36: Fragmento de tira da prancha 4	118
Figura 37: Capa “À Sombra das Torres Ausentes”	120
38: Capas de jornais pós 11/09	126
Figura 39: Exemplo de colagem em À Sombra das Torres Ausentes	129
Figura 40: "Esperando que joguem aquele outro sapato!"	130
Figura 41: O esqueleto incandescente da Torre Norte	133
Figura 42: Personagens das tiras de 1900	136
Figura 43: Katzenjammer Kids – “Tower Twins”	136
Figura 44: Tira dos Gêmeos Torres	137
Figura 45: Prancha 1 “In the shadow of no towers”	140
Figura 46: Fragmentos de tiras da prancha 1	142
Figura 47: Ordem de leitura das tiras, prancha 1	142

Figura 48: Coluna da primeira prancha: a Torre incandescente	144
Figura 49: Spiegelman e albatroz	147
Figura 50: Quadro - lembrança do 11/09	148
Figura 51: Notes of a heartbroken narcissist	149
Figura 52: tira da prancha 4 "cosmopolita enraizado"	150
Figura 53: Montando o cronograma de Auschwitz	154
Figura 54: "Time Flies" Escrevendo sobre a pilha de corpos	157
Figura 55: Desenhar Maus foi catártico?	158
Figura 56: Comentário sobre planeta Inferno	160
Figura 57: Arte e terapia	161

Sumário

INTRODUÇÃO	9
Cap. 1 – POR QUE QUADRINHOS?	25
1.1. “de Maus até aqui” - A trajetória profissional do Artista	25
1.2 Enredo — Apresentando os personagens	40
1.3 “Um problema de taxonomia” — entre conto de fadas e relato testemunhal	41
1.4 “Não acredite em tudo o que lê!...” O paradoxo da autobiografia/biografia em quadrinhos	44
1.5 “Sei lá. Mas está bem documentado...”. Verdade e verossimilhança nos quadrinhos	53
1.6 “É, esse garoto era um babaca e um ingrato.” — Art Spiegelman - Autor ou personagem? 56	
CAP.2 “A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE”: VISIBILIDADE E INTERDITOS EM MAUS	65
2.1 “Ninguém quer ouvir essas histórias” – O debate público sobre o Holocausto	65
2.2 As prateleiras de Anja – “O referencial estético”	68
2.3 “Que animal você vai ser?” – A metáfora animal	75
2.4 “A realidade é complexa demais para ser contada em quadrinhos...” – O irrepresentável. ..	83
2.5 “Uma realidade pior do que os meus sonhos mais pavorosos” – O inimaginável	87
2.6 “Não consigo nem imaginar como era estar lá” - Pós-memória e as fotografias em Maus	95
CAP. 3. – À SOMBRA DE MAUS OU UMA ARTE EM RUÍNAS	106
3.1 “Um lugar situado no espaço e tempo” – Metodologia e a materialidade.	107
3.2 “Nenhuma imagem pode fazer justiça a isso” – A proliferação de imagens	116
3.3 “A sucessão narrativa dos painéis é como os andares de um edifício” - A construção gráfica	135
3.4 “O desastre é minha musa” – Rememoração e elaboração	152
Conclusão	164
REFERÊNCIAS	172

INTRODUÇÃO

Em janeiro de 2022, o conselho escolar de um colégio do *Tennessee* decidiu banir a obra *Maus* do seu currículo, sob o argumento de que haveria cenas de nudez e representação de “pessoas” enforcadas. O argumento do conselho, apesar de tudo, é verdadeiro, pois essas cenas existem no livro. Também constam na obra referências a Auschwitz, Dachau, Birkenau, campos de concentração, trabalho forçado, pessoas sendo incineradas, suicídio, homicídio, genocídio, morte, vida. Todos esses elementos estão lá, e talvez serviriam de base para um argumento mais convincente.

Maus é uma história complexa e multifacetada sobre sobreviventes judeus durante a Segunda Guerra Mundial. A perseguição, o genocídio, a violência contra os corpos e a morte sistemática de grupos étnicos são fatos que marcam a história global. Deveriam essas partes da história serem banidas também? Talvez um questionamento possível seja: em ordem para “proteger” nossos alunos e os jovens vale a pena omitir momentos da história? Devemos estabelecer uma distância intransponível entre o passado e o presente, de modo que as vidas humanas perdidas se transformem em estatísticas? Banir *Maus* é também banir um olhar humano sobre o Holocausto, duas histórias singulares que no meio de um emaranhado podem parecer insignificantes, mas que nos aproximam do evento de maneira sensível, abrindo nossos olhos para as barbaridades e criando empatia para com os números que aparecem nas páginas dos livros de história.

Atualmente, *Maus* é uma obra que dispensa apresentações, *Magnus Opus* do autor Art Spiegelman. Um retrato tanto autobiográfico quanto biográfico em que o autor narra a história de seu pai, um judeu polonês que sobreviveu ao Holocausto e foi morar nos Estados Unidos. Conta com um recurso narrativo estratégico no qual os personagens são representados como animais, os judeus são ratos, os alemães são gatos, os poloneses são porcos, os estadunidenses são cachorros, dentre outros.

Considerado por muitos uma obra-prima e um importante marco na trajetória das histórias em quadrinhos, *Maus* expande a concepção do que poderia ou não ser abordado em quadrinhos e abre possibilidades para o meio¹. Venceu o prêmio *Pulitzer* em uma categoria especial no ano de 1992. São muitos os autores que atestam e afirmam sua relevância para o meio das HQs², legitimando-o e tornando o campo dos *comics studies* mais vasto,

¹ CARVALHO, Beatriz Sequeira de. **O processo de legitimação cultural das histórias em quadrinhos.** Dissertação de mestrado (Dissertação em Comunicação e Artes) — USP. São Paulo, 2017. 12 -167.

² Como, por exemplo, Harriet Earle, Dominic Davies, Charles Hatfield, Bart Beaty, dentre outros.

interdisciplinar e complexo. Mas isso não ocorre apenas dentro do cenário dos estudos de quadrinhos, *Maus* estabelece um verdadeiro *corpus* biográfico mobilizando autores de diferentes áreas que pensam temáticas amplas e diversas como, por exemplo, o autor Dominick La Capra que mobiliza conceitos da psicanálise como o luto e o trauma, ou então Andreas Huyssen que pensa a partir da representação e estudos do Holocausto.

Quando colocamos em perspectiva a trajetória da obra junto com tudo o que ela representa, a decisão do conselho escolar do Tenesse parece cada vez mais arbitrária. Afinal, é a nudez e as “pessoas” enforcadas que são impróprias para os alunos, ou seria o genocídio de um povo? O que torna a proibição ainda mais irônica é que ela se deu na véspera do Dia Internacional da Memória do Holocausto, 27 de janeiro. Desde então, Spiegelman foi chamado a público repetidas vezes no intuito de defender o seu trabalho, debatendo sobre censura e a crescente onda de antissemitismo que assola os Estados Unidos.

Nas considerações de Spiegelman, a decisão para remover *Maus* das escolas reflete uma campanha cujo objetivo é higienizar partes da História, sob o pretexto de proteger as crianças. Entretanto, o banimento da obra não teve o efeito desejado. Segundo a reportagem veiculada no site do *The New York Times*³, na realidade teve o efeito contrário, trazendo uma leva de novos leitores e fazendo com que *Maus* se tornasse *best-seller*, vendendo 665 mil cópias, mais do que o triplo do ano de 2021.

O que podemos observar a partir da situação é um cenário de disputa pela memória. A censura de *Maus* em escolas sob o pretexto de que há corpos enforcados, ou imagens gráficas, é na realidade um silenciamento a partir do conteúdo, uma narrativa do Holocausto que humaniza as vítimas, trata sobre a morte, mas também sobre a vida, e como essa vida pode permanecer mesmo após eventos extremos e traumáticos.

A rememoração do Holocausto se faz relevante e necessária, sobretudo diante de um contexto de falecimento das vítimas diretas, analisando o impacto inclusive nas gerações futuras. É justamente nesse lugar que situamos o autor Spiegelman, um descendente de sobreviventes do Holocausto. Alguém que não presenciou os eventos catastróficos e traumáticos, mas que de certa forma foi marcado por eles. Embasado no conceito de “pós-memória”, elaborado pela autora Marianne Hirsch, analisarei duas obras de Spiegelman, *Maus* e *À Sombra das Torres Ausentes*, identificando a construção dos diferentes testemunhos e a própria construção da figura da testemunha.

³ Disponível em: [Art Spiegelman Reflects on 'Maus' - The New York Times \(nytimes.com\)](https://www.nytimes.com/2022/01/27/us/politics/spiegelman-maus-censorship.html) Acesso em 03/11/23.

Dessa forma, essas duas obras compõem o meu objeto de pesquisa. A primeira obra a ser analisada, *Maus a história de um sobrevivente*, foi lançada e serializada entre os anos 1980 e 1991, em uma revista do cenário underground chamada *Raw*. Em 1986, uma coleção dos seis primeiros capítulos da série foi publicada, e foi quando o quadrinho atingiu o grande público. No Brasil, o primeiro volume foi lançado em 1986 e o segundo no ano de 1995. Edições mais recentes contam com um volume único, em uma HQ de 296 páginas.

Maus tem um caráter difícil de categorizar. De início, trata-se de uma obra de cunho biográfico em que o autor visa contar a história de seus pais, sobreviventes dos campos de concentração. Mas ela não se esgota aí. Além disso, temos também uma característica autobiográfica, na qual o autor narra o próprio processo de construção da obra e o recolhimento de entrevistas. Situada em um tempo duplo narrativo presente e passado, a obra não se limita apenas a uma narrativa sobre o Holocausto, é também sobre humanidade, sobre a relação de um filho e um pai e como essa relação foi moldada a partir de um evento limite como a *Shoah*.

A segunda obra analisada, *À sombra das torres ausentes*, foi escrita por Spiegelman no período compreendido por 2002 até setembro de 2003, tendo sido publicada no ano de 2004. Ela trata do atentado às Torres Gêmeas ocorrido no dia 11 de setembro de 2001, fato do qual Spiegelman fora testemunha ocular. No ano de 2001, o autor morava na região sul de Manhattan, próximo do local onde ficavam as torres do World Trade Center. A obra é uma forma de o autor lidar com o trauma presenciado, e ele faz isso se respaldando nas histórias em quadrinhos.

Assim, temos duas obras produzidas em contextos diferentes, por motivos diferentes e por um Art Spiegelman diferente. Todavia, elas se aproximam quando consideramos alguns temas como: trauma individual e trauma coletivo, a importância da memória, luto, elaboração. Para além dos temas em comum, as obras suscitam um número de questões semelhantes: como podemos representar eventos traumáticos? O que devemos aos sobreviventes? Como contar a história dos sobreviventes sem chamar atenção para si? Como construir uma narrativa a partir de um evento o qual não se pode entender? A construção narrativa possibilita uma assimilação do evento? Como cercar pela linguagem o que não tomou forma no pensamento?

Nesse sentido, meu objetivo é uma análise das duas obras, pensando a partir dos grandes questionamentos comuns às duas. Para isso, estabeleceremos um paralelo de modo a compreender de que forma Spiegelman constrói graficamente sua narrativa, considerando sua posição de filho de sobreviventes, membro da segunda geração. Em *Maus* temos Spiegelman entrevistando seu pai Vladek, há uma relação indireta entre o trauma e a memória. A testemunha é Vladek, Spiegelman escuta e organiza a narrativa, alinhando-a cronologicamente e

traduzindo-a para o meio dos quadrinhos. Já em *À Sombra das Torres Ausentes*, Spiegelman testemunhou o evento, ele viu, então a relação com o trauma e a memória mudam, e isso é expresso nas duas obras.

Diante de um cenário da morte dos sobreviventes diretos do Holocausto, a segunda geração se vê responsável pela transmissão do “legado”, pela rememoração de uma das maiores catástrofes da humanidade. A memória vai gradativamente conquistando seu espaço na discussão pública e no cenário acadêmico, sendo a década de 1960 decisiva para o surgimento de novas demandas e discussões acerca dos direitos civis e da contestação de narrativas hegemônicas. Nas décadas que seguem, a história se ocupou cada vez mais de discutir a memória e temas relacionados, assim como discutir sobre seus usos, métodos e sobre a abordagem de seus registros, as fontes de memória, com destaque para os registros orais.

É possível observar o crescimento de um campo de estudos da memória, que se desenvolve muito em torno do tema do Holocausto e da Segunda Guerra Mundial, tanto nos países diretamente envolvidos quanto no restante do mundo, tornando o evento um ponto crucial do debate sobre trauma e memória. O desenvolvimento de um campo da memória foi possível devido à contribuição de uma série de autores, como, por exemplo, o sociólogo francês Maurice Halbwachs⁴, que elabora o conceito de “memória coletiva”.

Partindo das considerações de Halbwachs, mesmo as recordações mais individuais estão ligadas à memória coletiva. Isso ocorre porque as memórias individuais se dão através de nossas experiências de vida, o que significa coexistir com outros grupos sociais, família, amigos etc. Segundo o autor, é impossível termos uma memória exclusivamente individual, pois nossas memórias são construídas a partir de relações com uma sociedade ou um grupo. A memória individual pode então ser compreendida como a maneira singular na qual o indivíduo articula suas memórias coletivas. As contribuições de Halbwachs geraram debates e análises sobre os processos de rememoração e esquecimento, com destaque para os autores Jan e Aleida Assman⁵, que destrincham o conceito “memória coletiva” elaborando duas novas categorias: “memória cultural” e “memória comunicativa.”

Na concepção de Assman, podemos compreender o indivíduo como alguém com múltiplas identidades, de acordo com seus grupos sociais, comunidades, religião etc. Da mesma forma, variadas são as memórias comunicativas e as memórias culturais. Nesse caso, a memória se configura como um conhecimento dotado de um índice de identidade, conhecimento sobre

⁴ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

⁵ ASSMANN, Aleida. **Espaço da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

si. Lembrar, nesse caso, se torna essencial para o pertencimento, uma pessoa precisa se lembrar para pertencer.

Na construção e desenvolvimento deste trabalho, entendemos a memória a partir desta dimensão, situada entre o individual e o social, sendo um elemento constituinte da identidade. Simultaneamente, partimos do ponto de que as memórias são comunicáveis e transmissíveis em determinados contextos, a exemplo do ambiente familiar que, como nos mostra Halbwachs, é um importante local para a transmissão da memória coletiva. Todavia, compreendemos também que essa dita transmissão não significa, por sua vez, afirmar que duas pessoas possam experimentar ou sentir a mesma memória. Diante disso, faz-se necessário utilizarmos do conceito elaborado por Hirsch⁶ de pós-memória.

Para Hirsch, o século XX e o começo do XXI, com sua proliferação de catástrofes e genocídios e seus efeitos cumulativos, tornam essas questões ainda mais urgentes. A autora afirma que os impactos psicológico e corporal do trauma, assim como suas consequências e as formas como pode ser lembrado e revivido por outros, excedem os limites da historiografia tradicional e suas metodologias.

Hirsch identifica o campo dos “*memory studies*” como área que cresce exponencialmente na academia durante a última década e meia. Esse campo de estudos tem sido, na maioria, abastecido pelo evento limite do Holocausto e pelo trabalho de (e sobre) a “segunda geração”. A autora identifica como autores da segunda geração lançam obras que, de acordo com Leslie Morris (2002), se tratam de *pós-memórias híbridas*: obras produzidas com base não apenas no testemunho do sobrevivente, mas também na sua conexão com seus familiares.

Hirsch cita muitas obras⁷ que se debruçam sobre a relação entre primeira e segunda geração; esses trabalhos, por sua vez, acabam motivando estudos acadêmicos que pensem essa relação geracional, gerando termos para definir o que Hirsch chama de “*postness*”. São eles: “*absent memory*” (Fine, 1988), “*inherited memory*”, “*belated memory*”, “*prosthetic memory*” (Lury, 199, Landsbergh, 2004), “*mémoire trouée*” (Raczymow, 1994), “*memoiré des cendres*” (Fresco, 1984), “*vicarious witnessing*” (Zeitling, 1998), “*received history*” (Young, 1997) e *postmemory* (Hirsch, 2012).

⁶ HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust**. Nova York: Columbia University Press, 2012.

⁷ Algumas das obras citadas pela autora são: *After Such Knowledge* – Hoffman 2004; *The War After* - Anne Karpf (1997); *Second-Hand Smoke* – Rosenbaum (2000); *Children of the Holocaust* – Wardi (1998); *In the Shadow of the Holocaust* – Hass (1990); Dentre outras (Hirsch 2012).

A autora chama a atenção para os termos e apresenta uma característica contraditória a respeito deles. Primeiro, ao utilizar o termo memória estamos assumindo que os membros da segunda geração, descendentes de sobreviventes (seja de vítimas ou de perpetradores) de um evento traumático massivo, se conectam tão profundamente com as lembranças da sua geração passada que precisamos chamar essa conexão de *memória*, e por conseguinte, em situações extremas essa memória pode ser transferida para alguém que não viveu o evento. Simultaneamente, assumimos que essa memória, que foi recebida, é distinta daquela das quais as testemunhas se recordam. Partindo dessa premissa, Hirsch ressalta a importância da terminologia “pós”, ou de outro adjetivo qualificativo que delimite um ato de transferência especificamente inter e transgeracional, e as sequelas ressoantes do trauma.

Com isso, podemos observar como os debates acerca da memória andam em conjunto com as mudanças na própria noção de historiografia, que passou de uma história factual que procurava “reconstruir o passado” para uma noção de construção narrativa. A princípio, a história oral se inseria na academia a partir de um viés positivista e, nesse sentido, os testemunhos se transformavam em fontes auxiliares, porém, que não detinham o mesmo peso e que necessitavam ser associadas a outras fontes para “reconstruir” o passado. Contudo, a historiografia passa por uma “Virada interpretativa” que possibilita novos usos para o testemunho e um novo entendimento das entrevistas.

Diante disso, o presente trabalho considera as mudanças de paradigma no cenário da historiografia provocadas pela Segunda Guerra Mundial, ocasionando, por sua vez, uma reinvenção dos gêneros literários que vão se desconstruindo a partir da memória do Holocausto. Isso implica em dizer que partimos do ponto da necessidade de uma leitura estética do passado, assim como uma necessidade da conciliação do trabalho da memória com o da História.

Para além das duas obras citadas, a presente dissertação tem como fonte outras duas obras de Spiegelman. A primeira delas é *MetaMaus: a look inside a modern classic* (2011)⁸. *Metamaus* foi publicada no ano de 2011 pela editora *Pantheon Books*, sendo construída com base em diversas entrevistas gravadas no período de 2006 a 2010 de Spiegelman com a jornalista e acadêmica Hillary Chute, que na época ocupava o cargo de professora do departamento de inglês da universidade de Chicago. Para nortear as entrevistas, Chute teve acesso a diversos materiais de Spiegelman, como arquivos, cadernos, diários, rascunhos, livros, dentre outros. A obra possui como objetivo apresentar respostas para os principais questionamentos dirigidos a Spiegelman após a publicação de *Maus*.

⁸ No Brasil a obra chega pela editora Quadrinhos na Cia no ano de 2022. *Metamaus: um clássico moderno, Maus, visto por dentro.* (2022).

Figura 1: Por que quadrinhos? Por que ratos? Por que o Holocausto?



Fonte: Spiegelman (2011).

Na imagem acima temos um fragmento de tira que serve de introdução à obra *Metamaus*. Com a grande profusão de trabalhos acadêmicos que surgem a partir de *Maus*, a obra deveria servir como uma resposta pronta para os questionamentos que eram dirigidos constantemente a Spiegelman, seja por estudantes, seja por jornalistas. Ironicamente, o objetivo de solucionar todas as questões de *Maus* foi fracassado, uma vez que a obra *Metamaus* por si só fomenta novas perguntas e questionamentos.

O eixo central de *Metamaus* gira em torno de três capítulos que, por sua vez, se relacionam com perguntas. Por que o Holocausto? Por que ratos? E por que quadrinhos? A obra conta com rascunhos e esboços originais de *Maus*, ilustrações de períodos diferentes da vida do artista, tiras curtas pensadas especificamente para a obra, documentos e fotografias da vida do autor e de sua família, materiais consultados para a elaboração da HQ e elementos visuais que serviram de inspiração para o trabalho. Além disso, um DVD acompanha a publicação, contando com trechos de entrevista com seu pai, uma pasta com imagens feitas pelos prisioneiros dos campos de concentração e clipes de áudio e vídeo.

A obra impressa conta com uma árvore genealógica dos Spiegelman, antes e depois da Segunda Guerra Mundial; a primeira versão de *Maus*; uma transcrição pouco editada e recortada das entrevistas de Vladek; entrevistas com familiares e conhecidos de Anja. Já no DVD, podemos ter acesso a todo o *Maus a história de um sobrevivente*; artigos acadêmicos escritos por Spiegelman; fotos de livros e panfletos que faziam parte da prateleira de Anja (uma prateleira que continha livros a respeito do Holocausto); e gravações de áudio de algumas entrevistas com Vladek.

A segunda obra que atua como fonte é *Breakdowns: Portrait of the artist as a Young %@&*!* (2008). Trata-se de uma antologia em quadrinhos que reúne um compilado de trabalhos do artista produzido entre 1972 e 1977. A primeira publicação de *Breakdowns* data

do ano de 1978 e possuía um subtítulo diferente, “*De Maus até hoje: uma antologia de histórias de Art Spiegelman*”, que faz referência à primeira versão de três páginas de *Maus* publicada em 1972. Porém, as obras não são as mesmas, a versão de 2008 tem uma introdução autobiográfica e um epílogo feitos por Spiegelman. O conteúdo dos quadrinhos varia, tem experimentações gráficas, trabalhos autobiográficos, elementos das artes plásticas e da psicanálise, dentre outros.

O recorte temporal da pesquisa está relacionado com o tempo de elaboração das duas obras e suas publicações. Sendo assim, temos uma espécie de tempo duplo: de 1970 até 1986, data da publicação do primeiro volume de *Maus*; e de 2002 até 2004, período de construção até a publicação de *À Sombra das Torres Ausentes*. Faz-se necessário ressaltar que tanto as fontes principais quanto as secundárias serão utilizadas em suas línguas originais, o inglês, e não as edições brasileiras.

A metodologia para análise das obras tem como princípio o estudo de acadêmicos e teóricos do campo de estudos dos quadrinhos (*comic studies*). Nesse sentido, embaso-me particularmente no trabalho de dois autores, Thierry Groesteen em sua obra *O sistema dos quadrinhos* (2015) e Barbara Postema na obra *Estrutura Narrativa nos quadrinhos* (2018). Além destes, o trabalho de Daniele Barbieri *As Linguagens dos Quadrinhos* (2017) também serviu como repertório importante para pensar as particularidades da mídia dos quadrinhos.

Os quadrinhos enquanto mídia possuem especificidades de linguagem, estabelecem uma gramática própria e possuem uma conjunção de elementos que funcionam para a construção de sentido e a construção narrativa. Tendo isso em mente, a pesquisa de teóricos de um campo que se preocupa com a delimitação das margens de seu meio, especificar seus elementos linguísticos, tecer análises comparativas, dentre outras contribuições se faz importante. É preciso compreender o quadrinho enquanto sua própria mídia, utilizando nomenclaturas formais para os seus elementos próprios e como esses elementos se relacionam entre si a fim de produzir um todo, uma rede de significados.

É diante dessa perspectiva que as obras têm sido tão caras. São vários os autores que procuram por uma definição do que constitui um quadrinho; esta dissertação parte do conceito elaborado por Groesteen, no qual o fundamento ontológico dos quadrinhos é o conceito de *solidariedade icônica*⁹. Ou seja, para considerarmos algo enquanto um quadrinho, faz-se necessária a conexão de uma pluralidade de *imagens solidárias*, imagens que participam de uma sequência. Outros conceitos de Groesteen que servirão de base ao longo da análise das

⁹ Não é o objetivo desta dissertação defender ou atacar qualquer definição do que seja um quadrinho, ou então de um princípio fundamental. A noção do que é quadrinhos não ocupa lugar central, adoto aqui o princípio de Groesteen por utilizar de sua metodologia para análise dos quadrinhos.

obras são: *espaçotopia* — termo que se refere à junção (mesmo que separado) dos conceitos de espaço e tempo; *artrologia*¹⁰ — termo que serve para qualificar as relações estabelecidas pelas *imagens solidárias*, do grego — *arthon* — articulação. Groesteen estabelece, através desse conceito, uma metodologia para a análise dos quadrinhos que pensa a partir da relação entre as articulações.

Essencialmente, a metodologia proposta por Groesteen insiste em afirmar que a análise de uma unidade mínima de significação, no caso o quadro, não nos revela muito ou fornece informações sobre o todo. Faz-se necessário então um movimento contrário que, ao invés de ir do micro para o macro, vai do macro para o micro. Ou seja, a compreensão do quadrinho se faz primeiro entendendo a articulação das suas partes e observando o todo. Todos os elementos que compõem um quadrinho estabelecem relações entre si, imagens, texto, balão, quadro, multirrequadro, sarjeta, a própria materialidade etc. A artrologia consiste justamente em entender as articulações, como os elementos interagem entre si, para depois partir para as unidades mínimas.

É a partir do conceito de artrologia que analisarei as minhas fontes, dois quadrinhos do autor Art Spiegelman. Nesse sentido, as contribuições de Groesteen são essenciais para esta dissertação na medida em que provêm uma metodologia de análise de quadrinhos. Além disso, a obra de Barbieri explora e discute vários dos elementos linguísticos dos quadrinhos, fazendo inclusive comparações com outras linguagens. Essa comparação se faz presente na própria estrutura do livro dividido em três grandes blocos: *Linguagens de Imagem* (aqui entra uma análise da relação com caricatura, pintura, fotografia etc.); *Linguagens de Temporalidade* (analisa a correspondência com poesia, música e literatura); *Linguagem de imagem e temporalidade* (teatro e cinema).

Considerando o caráter específico das minhas fontes e o uso de Spiegelman de recursos como colagem, fotografia, cadência e ritmo narrativos, a compreensão das diferentes linguagens de um ponto de vista comparativo foi muito relevante. Neste caso, a autora Postema entra justamente na análise de como Spiegelman constrói a narrativa graficamente e como ela faz sentido. Acadêmica da área de Língua Inglesa e Literatura Comparada, Postema se embasa tanto em semiólogos como Roland Barthes, como também em teóricos dos quadrinhos como Scott Mccloud, Will Eisner e o próprio Thierry Groesteen. Em diversos momentos, as obras dos autores estabelecem diálogos entre si, que enriquecem o campo dos quadrinhos e fornecem

¹⁰ Esse conceito é posteriormente decomposto em artrologia restrita e geral, mas essa discussão não cabe aqui.

bases argumentativas para os pesquisadores que se interessam por aspectos semióticos e linguísticos dos quadrinhos.

No que concerne ao campo acadêmico de quadrinho, Gomes¹¹ (2020) afirma que os estudos sobre as histórias em quadrinhos (HQs) mostram um crescimento ao longo dos últimos anos. Como consequência disso, é possível observar o estabelecimento de um campo de estudos dedicado aos quadrinhos, os *comic studies*. Sobre o campo em questão, podemos afirmar se tratar de área bastante diversificada, por trabalhar a partir da linguagem dos quadrinhos, permitindo diálogos interdisciplinares entre estudiosos e pesquisadores bem estabelecidos na academia.

Postema chama atenção para um movimento que ocorre tanto por parte das grandes editoras quanto de alguns cartunistas de substituir o termo quadrinhos¹² por uma nomenclatura mais séria. Esse movimento ocorre em contexto de maior reconhecimento tanto acadêmico quanto do mercado. Elaboram-se então dois termos que seriam mais socialmente aceitos: *graphic novels* (novelas gráficas) e narrativas gráficas. É importante questionarmos o porquê desse desejo de se substituir o nome dos quadrinhos (*comics*).

A necessidade de se ressignificar a mídia pode ser explicada a partir de dois movimentos: primeiro, uma ansiedade de se afastar da sua história e trajetória. Diante de um cenário de profusão de artistas que procuram vender suas obras em livrarias, fazendo um produto com material de boa qualidade e bom acabamento, era necessário estabelecer uma distância daquele produto inicial, as tiras de jornais, uma materialidade que não possuía vida útil, feito para o desgaste. Ou então as primeiras compilações de tiras que datam de 1930 e se relacionam com a literatura *Pulp*, páginas de polpa de celulose, impressões limitadas com cores berrantes.

Nesse sentido, o quadrinho permeava o imaginário como sendo um produto de entretenimento barato, relegado às camadas mais baixas, ou então crianças, feitos em material inferior, descartável. A ressignificação parte então de uma necessidade mercadológica de reinventar os quadrinhos enquanto um produto que divide espaço nas livrarias com livros de literatura. Will Eisner popularizou o termo *graphic novel* no ano de 1978, ao se referir dessa maneira à sua obra *Um Contrato com Deus*, e desde então o termo se transformou em uma estratégia de marketing amplamente difundida por editoras, livrarias e outros cartunistas.

¹¹ GOMES, Ivan Lima. **História em quadrinhos em jornais, revistas e livros: um panorama transatlântico.** Histórias culturais do espaço atlântico séculos XVIII ao XXI, 2022.

¹² No inglês: *Comics*.

O segundo movimento se relaciona mais propriamente com o termo em inglês *comics*, termo que surge justamente no contexto das tiras cômicas em jornais no final do Século XIX. *Comics* estão associados a um conteúdo, é cômico, humor, para fazer rir. Evidentemente, os gêneros que cabem na mídia dos quadrinhos são muitos, não se restringindo a uma definição meramente cômica. Nesse sentido, a ressignificação do termo é útil para englobar essas novas formas narrativas, gêneros e expressões. A ressignificação dos quadrinhos serve então a um propósito duplo, ao mesmo tempo em que afasta a mídia de seu passado “barato”, “popular” e “descartável”, também procura se afastar do rótulo “Infantil e infanto-juvenil”, aproximando-a do público adulto.

Vários anos se passaram desde os “Anos dourados”¹³ dos quadrinhos, a mídia enfrentou uma longa trajetória com vários marcos históricos e culturais. Vale ressaltar aqui a década de 1950 e o trabalho do psiquiatra Frederic Wertham, *Sedução dos Inocentes*, de 1954, no qual acusava os quadrinhos de perverterem as mentes dos jovens. No mesmo ano, foi formado o *Comics Code Authority* (CCA), uma forma de os publicadores se autorregularem, através da criação de um selo de aprovação dos quadrinhos que seguissem o código, tornando sua leitura “segura”. Posteriormente, o recorte temporal de 1960 - 1970 deu luz a um fenômeno cultural, os quadrinhos *underground*.

Artistas e cartunistas começaram a produzir quadrinhos independentes, fora do cenário *mainstream* dominado pelas grandes editoras. O contexto social e histórico da década de 1960, com movimentos hippie, contracultura, protestos contra a guerra, em simultâneo com a rebeldia dos artistas contra as histórias insípidas aprovadas pelo código, tornaram o movimento *underground* um local propício para diversos tipos de experimentações. Surgiu então um novo termo *comix*, o X remete ao conteúdo adulto, que diferencia dos produtos *mainstream*. Foi um período relevante para a expansão das possibilidades do meio, além disso, tornou os cartunistas mais presentes e conscientes de todo o processo editorial. Enquanto os cartunistas passaram por um sofrido, mas necessário, processo de amadurecimento, duas esferas parecem voltar sua atenção cada vez mais para os quadrinhos, as universidades e as artes plásticas.

Podemos atribuir a dita “redenção” da arte sequencial ao desenvolvimento das ciências da comunicação e dos estudos culturais nas últimas décadas do Século XX. Segundo Vergueiro¹⁴, o olhar enviesado e estigmatizado com que os meios de comunicação eram vistos

¹³ Referencio aqui uma tradição que se inicia com Richard A. Lupoff, em seu artigo “Re-Birth”, de 1960, no qual ele elabora uma trajetória dos quadrinhos pensando a partir de “eras”. Hoje em dia essa visão é altamente contestada. A “era de Ouro” a que me refiro acima compreende o recorte de 1938 – 1956.

¹⁴ VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQs no ensino. In: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro. (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2018. p. 7-31.

foi ruindo, sendo eles analisados cada vez mais a partir de suas especificidades, na busca por compreender seu impacto na sociedade. No que Vergueiro chama de redescobrimto das HQs, grande parte do público parece compreender que a resistência que tinham pelos quadrinhos era sustentada em afirmações preconceituosas.

Em diálogo com essa perspectiva, Gomes¹⁵ afirma que o gradual reconhecimento das HQs vem ocorrendo por meio de debates em torno das circulações possíveis entre cultura erudita e cultura de massas. Em seu texto, Gomes cita vários contatos das HQs com as artes plásticas, como, por exemplo, a exposição *bande dessinée et figuration narrative* no *Musée des Arts Décoratifs*¹⁶ (Paris, 1967); além das artes plásticas, o autor ressalta: “A intelectualidade já se rendera às HQs anos antes a partir de Umberto Eco e sua coletânea de ensaios *Apocalittici e Integratti*¹⁷ (1964).” (Gomes, 2020, p. 10).

Segundo Gomes (2020), podemos identificar essas referências em vários autores e obras. Dentre eles o alemão Kurt Schwitters (1887 – 1948), que incorpora HQs a uma colagem de 1947. Além dele, podemos ressaltar o trabalho de artistas como Richard Hamilton, na obra *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* - uma colagem na qual o autor utiliza elementos diversos, entre eles uma citação à revista em quadrinhos *Young Romance*. No campo das artes plásticas, podemos citar também o movimento artístico da *Pop Art*, que foi influenciado pela estética e forma dos quadrinhos.

No Brasil, podemos observar um desenvolvimento gradual de um campo dos quadrinhos. No que concerne à esfera acadêmica, é possível destacar alguns marcos relevantes como, por exemplo: A exposição organizada por Álvaro de Moya, intitulada “*I Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos*”, no ano de 1951; essa exposição contava com vários originais de *Flash Gordon*, *Krazy Kat*, *Li'l Abner*, entre outros. Para além de apenas expor as obras, havia um trabalho comparativo, em que os quadrinhos eram associados a filmes e diretores famosos. Outro importante marco é a fundação da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, no ano de 1966.

Em 1972, a pesquisadora Sonia Bibe Luyten iniciou a disciplina *Editoração das Histórias em Quadrinhos*, curso com objetivo de formar editores de quadrinhos e dar uma base teórica para os que desenhavam e para os pesquisadores nessa área. Um dos frutos dessa

¹⁵ GOMES, Ivan Lima. **História em quadrinhos em jornais, revistas e livros: um panorama transatlântico.** Histórias culturais do espaço atlântico séculos XVIII ao XXI. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.35008/tracs-0086>.

¹⁶ Paris (1967).

¹⁷ Publicado originalmente em 1964, *Apocalípticos e Integrados*, de Umberto Eco, foi muito importante representando uma ruptura fundamental na crítica dos quadrinhos, apoiado na estética e na semiótica das histórias em quadrinhos.

disciplina foi a revista *Quadreca*, que levantava discussões acadêmicas, assim como divulgava novos desenhistas e fornecia formação para futuros editores.

Ao longo da década de 1970 foram publicados livros que versavam sobre os quadrinhos e constituíram importante base para os futuros pesquisadores como, por exemplo, *Shazam!* (1977), de Álvaro de Moya; os muitos livros de Moacyr Cirne, como *A explosão criativa dos quadrinhos* (1970), *Para ler os quadrinhos* (1972) e *Uma introdução política aos quadrinhos* (1982); *Os quadrinhos* (1975), de Antônio Luiz Cagnin, dentre outras importantes referências para a área de pesquisa das HQs.

No ano de 1990, Waldomiro Vergueiro, Álvaro de Moya e Antônio Cagnin propuseram à direção da ECA a organização de um núcleo de pesquisas sobre quadrinhos. Assim nasce o *Núcleo de Pesquisas de Histórias em Quadrinhos* que, em 2008, tem seu nome alterado para *Observatório de Histórias em Quadrinhos*. Em 1989, foi criada a premiação *HQmix*, por José Alberto Lovetro e João Gualberto Costa, com o objetivo de divulgar, valorizar e premiar a produção de artes gráficas no Brasil. Faz-se importante destacar que tanto a obra de Postema, quanto a de Barbieri, utilizadas nesta dissertação, foram traduzidos devido ao incentivo do *Observatório de Histórias em Quadrinhos*.

Posteriormente, Sonia Luyten, a então presidente da *HQmix*, elaborou uma nova categoria de melhores teses (TCC, Mestrado e Doutorado), com o intuito de incentivar a pesquisa. Sobre o cenário atual, podemos perceber que a produção acadêmica além de ter aumentado significativamente ao longo das décadas, também tem variado seus enfoques, gerando cada vez mais discussões e produtos.

Portanto, ressaltei, aqui, alguns pontos pertinentes de uma breve trajetória das HQs para pensar que esses produtos inicialmente concebidos como descartáveis e inferiores ao longo do tempo foram ganhando reconhecimento, seja por suas características estéticas, seja pelo formato, pela narração ou até mesmo pelos temas abordados. Se antigamente era possível afirmar que os quadrinhos ficavam relegados às camadas mais baixas da população e que havia um grande preconceito por parte da sociedade geral em torno deles, hoje essa afirmação já não se sustenta.

Isso porque os quadrinhos, cada vez mais, se caracterizam como um bem de consumo de luxo, e existem várias tendências de mercado que comprovam e atestam isso, como, por exemplo, as edições de quadrinhos capa dura, lançamentos de edições de colecionador com papel especial, os ditos *Omnibus*¹⁸, dentre outras. Da mesma forma, por mais que ainda seja

¹⁸ Compilados de vários materiais do mesmo autor e do mesmo tema. Normalmente são edições luxuosas de capa dura e muito grandes, podendo ter mais de 700 páginas.

difícil afirmar que o preconceito contra os quadrinhos não existe, ele se tornou uma exceção e não a regra. Não só consumir quadrinhos é socialmente aceitável, as histórias em quadrinhos foram incorporadas ao nosso cotidiano, invadiram os filmes, os videogames, os museus e as universidades.

Isso me leva ao próximo ponto, *Maus* enquanto objeto de pesquisa acadêmica. Um dos quadrinhos mais celebrados de todos os tempos, *Maus* recebe atenção da crítica de quadrinhos logo após a publicação do primeiro volume em 1986. Pouco após a publicação do segundo volume, em 1991, o quadrinho venceu o prêmio *Pulitzer* em uma categoria especial, em 1992, atraindo ainda mais atenção por parte dos críticos, acadêmicos e público de forma geral. Para citar todos os trabalhos que têm *Maus* como objeto eu precisaria de muitas notas de rodapé. Nesse sentido, ao invés de falar sobre todos, destacarei algumas obras que foram importantes no processo de escrita desta dissertação.

Dentre os estudos consultados na elaboração deste trabalho, destacamos os seguintes. A obra do historiador Dominick La Capra, *Historia y memoria después de Auschwitz* (2009); Andreas Huyssen, com a obra *Of mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno* (2000); Joshua Brown, que trabalha por uma perspectiva da história oral na obra *Of mice and Memory* (1988); Hillary Chute, que escreveu algumas obras analisando *Maus*, tais como *Disaster Drawn* (2016), *Visual Witness, Comics and Documentary Form* (2016) e *MetaMaus* (2011), escrita em conjunto com Art Spiegelman e que é fonte secundária deste trabalho. Todos esses autores conseguem explorar o mesmo objeto a partir de conceitos e prismas metodológicos distintos, de forma que a obra em si não se esgota, muito pelo contrário, ela evoca cada vez mais redes interdisciplinares que pensam e discutem conceitos como o trauma, o luto, a memória, a elaboração, o testemunho, dentre outros.

Nesse sentido, o autor Dominic Davies¹⁹ pensa a partir da obra *Maus*, de Spiegelman, colocando-a no centro de um campo de estudos ainda em construção, que se debruça sobre o Holocausto, memória e trauma. O autor afirma como pode ser instrutivo um olhar sobre os estudos que constroem teorias a partir de leituras analíticas do quadrinho de Spiegelman. Davies cita as obras *Traumatic Realism* (2000), de Michael Rothberg; *Family Frames* (1997) e *The Generation of Postmemory* (2012), da autora Marianne Hirsch, e afirma que elas, juntamente com *Maus*, colaboraram para entrelaçar os estudos de trauma com os estudos de memória e os estudos de quadrinhos.

¹⁹ DAVIES, D.; RIFKIND, C. (Eds.). **Documenting Trauma in Comics**, 2020. Disponível em: doi:10.1007/978-3-030-37998-8.

Davies (2020) reconhece então o importante papel de *Maus* na produção de narrativas e formas culturais que usamos para discutir, representar e documentar o trauma. O autor afirma que por suportar uma matriz complexa de leituras intersetoriais e contrativas, *Maus* se relaciona com o conceito de trauma em si. O estudioso irá ressaltar como os estudos não se limitam em apenas ler e analisar a obra, mas também leem e analisam a si, elaborando camadas argumentativas e contrapondo argumentos, colaborando para uma vasta rede textual e cristalizando o discurso sobre trauma. Nesse sentido, Davies afirma como a absorção fenomenal de *Maus* como um local para pensar as complexidades da representação do Holocausto e de eventos traumáticos testemunha a capacidade dos quadrinhos em documentar o trauma.

No cenário nacional não é diferente. Por meio de um levantamento de dados pelo banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES²⁰), encontramos 18 resultados ao digitar “Art Spiegelman” na barra de busca. Entre estes, temos duas teses de doutorado e 16 dissertações de mestrado. No geral, os trabalhos pertencem a duas grandes áreas do conhecimento: Linguística, Letras e Artes; e Ciências Humanas. Contudo, se considerarmos as produções dos últimos dez anos, o número de resultados cai para doze.

A maioria dos trabalhos se propõe a analisar a obra *Maus*, de Art Spiegelman, a partir de vários vieses interpretativos distintos, normalmente os conceitos de trauma, memória e linguagem estão inseridos. Dentre esses doze trabalhos, apenas um aborda a obra *À Sombra das Torres Ausentes*, a dissertação de Danilo Pontes Rodrigues, intitulada *Estados Unidos pós 11 de setembro na história em quadrinhos In the Shadow of No Towers*, de 2017. No entanto, ao digitar o termo “À sombra das Torres ausentes” no campo de pesquisa, não encontramos nenhum resultado. A partir desse levantamento, alguns desses trabalhos me foram úteis ao longo do processo de construção desta dissertação, por isso destacarei a seguir.

Meu pai sangra História — Pós-memória em MetaMaus, de Art Spiegelman, dissertação da autora Thais Kathiane Facenda, de 2022. Facenda elabora um trabalho baseado no conceito de pós-memória cunhado por Marianne Hirsch, pensando na construção da pós-memória por Spiegelman através de uma análise de *MetaMaus* (2011). Diferente da maioria das produções sobre Spiegelman, o objeto de Facenda é a obra *MetaMaus* (2011), o que pressupõe novas escolhas metodológicas para a análise da obra.

A pósmemória [sic] em Maus, de Art Spiegelman, dissertação da autora Carolina Bertin, de 2019. Bertin, munida do conceito de pós-memória, faz uma investigação de como a produção

²⁰ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>.

cultural da geração pós-Shoah concilia a sensação de irrealidade do genocídio com as suas memórias. A pesquisadora analisa *Maus*, mas também outros trabalhos teóricos da dita “segunda geração”, a fim de perceber como as propostas culturais daqueles que vieram depois oferecem novas perspectivas ao estudo do trauma.

Estados Unidos pós 11 de setembro na história em quadrinhos In the Shadow of No Towers, dissertação de Danilo Pontes Rodrigues. Rodrigues analisa o quadrinho *À Sombra das Torres Ausentes*, procurando fazer uma análise histórica dos atentados do Onze de setembro, pensando seus desdobramentos e consequências. Em seguida, ele faz uma análise discursiva do quadrinho e como foi a sua recepção.

A partir do exposto, podemos inserir esta pesquisa em um campo interdisciplinar de estudos que gira em torno das revistas em quadrinhos. Vale ressaltar a importância dessas pesquisas em cada uma de suas determinadas áreas, alimentando ainda mais o campo dos *comic studies* no Brasil. Por mais que existam diversos trabalhos sobre Art Spiegelman, o cenário nacional não explora tanto as possibilidades de pesquisa em outras obras do autor, sendo o principal objeto a obra *Maus*. Diante disso, justificarei a pertinência da dissertação em meio a tantas obras que falam do autor, uma vez que minha pesquisa parte de uma análise de duas obras de Spiegelman, *Maus* e *À Sombra das Torres Ausentes*. Analiso a construção gráfica e narrativa de Spiegelman tomando emprestado conceitos da psicanálise, como trauma, luto e elaboração, e estabelecendo paralelos entre as duas obras. A proposta é pensar que a forma com que Spiegelman constrói a narrativa muda drasticamente a partir do deslocamento da sua condição de “testemunha de segundo grau” para “testemunha de fato”.

Cap. 1 – POR QUE QUADRINHOS?

1.1. “de Maus até aqui” - A trajetória profissional do Artista

A princípio, discorrerei sobre a trajetória profissional de Spiegelman, pensando sua relação com os *comix*, o cenário *underground* de quadrinhos e sua consolidação enquanto profissional na área, assim como sua relação com o Holocausto, e como a junção desses aspectos pessoais e profissionais culminaria na produção da sua maior obra: *Maus: a história de um sobrevivente*. As referências para a construção da trajetória de Spiegelman serão as obras *MetaMaus* (2011) e a antologia em quadrinhos *Breakdowns* (2008), também utilizarei o conteúdo disponível acerca do autor na *Comiclopeda* online da *Lambiek comic shop*²¹.

Itzhak Avraham ben Zeev Spiegelman nasceu no ano de 1948 na cidade de Estocolmo na Suécia, filho de Vladek e Anja Spiegelman. Vale ressaltar que seus pais também tiveram seus nomes alterados ao se mudar para os Estados Unidos. Vladek nasceu Zev Spiegelman e Anja nasceu como Andzia Zylberberg. Seus pais deixaram a Polônia no final da Segunda Guerra Mundial e em 1951 migraram para os Estados Unidos. Primeiro a família passou pela cidade de *Morristown*, no estado da Pensilvânia, e se fixaram lá até 1955, então decidiram se estabelecer em *Rego Park*, bairro da região do *Queens* em Nova Iorque.

Art Spiegelman pontua como o interesse por arte apareceu na sua infância²². Em *Breakdowns* podemos observar a influência da mãe no desenvolvimento de uma sensibilidade artística e criativa. Isso aparece na obra por meio de um jogo, que consistia em uma pessoa desenhar marcas aleatórias em um pedaço de papel em branco, estes deveriam ser transformados em alguma coisa pelo outro jogador, treinando assim a criatividade e imaginação. Segundo Spiegelman, esses momentos com sua mãe se tornaram para ele as memórias mais afetuosas de sua infância²³.

Quando criança, Spiegelman já consumia revistas em quadrinhos das mais variadas, fato que contribuiu para sua formação enquanto artista. Spiegelman comenta²⁴ como seus pais não possuíam um interesse ou relação direta com o meio dos quadrinhos, mas também não impuseram barreiras ou proibiram suas leituras. Vladek passou a comprar quadrinhos antigos

²¹ Fundada em 1968, na cidade holandesa de Amsterdã, *Lambiek Comic shop* possui o título de loja de quadrinhos mais antiga da Europa. O site possui várias informações sobre autores, HQs e *comix*. Em seu banco de dados estão reunidos mais de 14.000 quadrinhos de todo o mundo e informações acerca de 13.700 quadrinistas.

²² SPIEGELMAN, 2008, p. 1-2.

²³ SPIEGELMAN, 2011, p. 37.

²⁴ SPIEGELMAN, 2011,

de segunda mão, esses quadrinhos eram anteriores ao *Comics Code*²⁵, e incluíam os títulos de terror e mistério da antiga editora *EC comics*²⁶.

No que concerne às HQs e *comix* consumidos por Spiegelman, vale destacar a revista *MAD*, particularmente as edições do editor chefe Harvey Kuntzman, o humor ácido e a forma com qual a revista satirizava a cultura americana se mostraram fundamentais para abrir a mente de Spiegelman sobre as possibilidades das revistas e dos quadrinhos²⁷. Outra referência de destaque é o cartunista Al Capp²⁸, criador do *Little Abner*, que influenciaria Spiegelman a assinar suas produções como “Art Speg”. Outros nomes que foram aporte referencial de Spiegelman são: Carl Barks²⁹, Chester Gould³⁰, George Herriman³¹, Lyonel Feininger³²,

²⁵ **CMAA - Comics Magazine Association of America** ou Associação Americana de Revistas em Quadrinhos, organização à qual foi atribuída a autoridade pela observância da aplicação do "Código dos Quadrinhos" (**Comic Code Authority**). O código funcionava como uma autocensura, atribuindo um selo aos quadrinhos considerados “seguros”.

²⁶ A *EC Comics* (Entertaining Comics), que era especializada em horror, ficção científica e crimes, teve de reestruturar totalmente a revista e a marca, uma vez que esses gêneros foram extremamente podados pelo código dos quadrinhos.

²⁷ SPIEGELMAN. 2008, p. 3-4.

²⁸ Alfred Gerald Caplin, importante quadrinista estadunidense, reconhecido pela sua longa série chamada *Lil Abner*, publicada entre os anos de 1934 e 1937. Disponível em: [Al Capp - Lambiek Comiclopedia](#) Acesso em: 22 out. 2023.

²⁹ Carl Barks (1901-2000) foi ilustrador para os Estúdios Disney (1935) e criador de quadrinhos. Barks foi um dos responsáveis por estabelecer o “Pato Donald” como importante personagem nos quadrinhos e criou uma série de personagens para as suas histórias, como, por exemplo, “Tio Patinhas”, “Irmãos Metralha”, “Maga Patalógika”, entre outros.

³⁰ Chester Gould (1900-1985) é criador do personagem detetive Dick Tracy (1931). Extremamente popular nas tiras de jornais durante a década de 1940, Dick Tracy oferecia uma abordagem mais realista e madura em comparação com as outras tiras. Além disso, oferecia uma história serial com uma narrativa contínua.

³¹ George Herriman (1880-1944) foi um cartunista americano, seu personagem mais famoso é “Krazy Kat”, veiculado nas tiras de jornais entre 1913 e 1944. Apesar de uma premissa relativamente simples, um gato que se apaixonou por um rato “Ignatz”, que não corresponde seus sentimentos e atira tijolos no gato, as tiras possuem várias camadas interpretativas rodando nos jornais por quase 31 anos ininterruptos.

³² Lyonel Feininger (1871-1956) foi um pintor germano-americano do movimento cubista e expressionista que também foi um dos cartunistas pioneiros nos jornais americanos. Desenvolveu dois quadrinhos “*Kin-der Kids*” (1906) e “*Wee Willie Winkie’s World*” (1906-1907). Apesar de durarem pouco tempo foram muito influentes no desenvolvimento das tiras de quadrinhos nos jornais.

Winsor Mccay³³, Jack Cole³⁴, Bernard Krigstein³⁵, Charles M. Schulz³⁶, Basil Wolverton³⁷, John Stanley³⁸, Harry Hershfield³⁹, Harold Gray⁴⁰ e Will Eisner⁴¹.

Entre os anos de 1963 e 1965, Spiegelman frequentou a *High School of Art and Design* em Manhattan, escola destinada à formação de artistas. Em seguida, passou três anos no curso de graduação de arte e filosofia na *Harpur College of Arts and Sciences* da *State University of New York at Binghamton*. Foi durante seu tempo na universidade que ele escreveu um artigo sobre a obra de Bernard Krigstein a partir de um quadrinho de 1955 chamado *Master Race*⁴². *Master Race* era uma história com oito páginas que seguia os moldes de histórias de suspense da antiga *EC Comics*, com um diferencial quanto ao tema: a HQ tratava de nazistas e campos de concentração. No ano de 1955, abordagens sobre o pós-guerra eram pouco comuns, ainda

³³ Winsor Mccay (1869-1934) um dos cartunistas pioneiros das tiras de jornal americanas. Winsor Mccay era um artista proficiente e dedicava muita atenção ao detalhe em seus desenhos. Suas tiras mais conhecidas são “Dream of the Rarebit Friend” (1904-1911, 1913) e “Little Nemo in Slumberland” (1905-1914). No seu trabalho, o autor experimentava visualmente, com a cor, perspectiva e o layout das páginas. Mccay se transformou em uma grande influência para vários artistas e suas obras são comentadas e analisadas até os dias de hoje.

³⁴ Jack Cole (1914-1958) cartunista americano, seu personagem mais reconhecido é o herói “Plastic Man” (1941). Também trabalhou como editor do Lev Gleason Publications em 1939, onde escrevia e desenhava histórias em quadrinhos, como, por exemplo, o “Demolidor”, “Silver Streak”, Dickie Dean the Boy inventor, entre outros.

³⁵ Bernard Krigstein (1919-1990) foi um pintor e ilustrador americano que ficou famoso pelo seu trabalho como cartunistas. Krigstein trabalhou com a EC Comics elaborando histórias de terror, suspense e ficção científica. Uma das suas obras mais famosas é “Master Race” (1955). Na obra em questão, acompanhamos um homem que está sendo seguido por um metrô, a crescente tensão nos leva a crer que o homem é uma vítima em potencial, só para descobirmos no final que o protagonista era um guarda nazista. Não era comum abordagens aos horrores da Segunda Guerra em forma de quadrinhos, por isso, de certa forma, essa publicação explorava um território até então pouco discutido.

³⁶ Charles M. Schulz (1922-2000), cartunista americano criador da tira “Peanuts” (1950 -2000), que se tornou um sucesso mundial. As tiras tinham tom humorístico e os personagens eram um grupo de crianças e seu cachorro “Snoopy”; o desenho era minimalista e normalmente as tiras consistiam em painéis de quatro quadros. *Peanuts* se transformou em uma referência para diversos artistas, não apenas no meio dos quadrinhos, e Schulz recebeu diversos prêmios pelo seu trabalho, como, por exemplo, Elzie Segar Award (1980), dois Reuben Awards (1955 e 1964) e um prêmio Reuben na categoria “Melhor tira cômica do ano” (1962).

³⁷ Basil Wolverton (1909-1978) foi um cartunista americano que ficou conhecido pelas suas representações de personagens feios, grotescos e cômicos. Alguns de seus trabalhos mais famosos são: Spacehawks (1940- 1942), Powerhouse Pepper (1942-1948) e a personagem Lena the Hyena, que apareceu na tirinha *Li'l Abner* do cartunista Al Capp.

³⁸ John Stanley (1914-1993), cartunista americano, mais reconhecido pelos seus trabalhos “Little Lulu” e “Nancy”. Sua participação em “Little Lulu” se tornou fonte de inspiração para vários autores.

³⁹ Harry Hershfield (1885-1974), cartunista americano filho de imigrantes russos. Trabalhava com tiras para jornais. Trabalhou no New York Journal em 1910, em uma tira de nome “Desperate Desmond”, e seu maior trabalho, “Abie the Agent”, foi publicado como tira diária de 1914 até 1940.

⁴⁰ Harold Gray (1894-1968) cartunista americano criador da tira “Little Orphan Annie” (1924). A tira era uma espécie de novela melodramática sobre o bem e o mal no mundo, que se tornou muito popular na década de 1920. Ao longo dos anos, “Little Orphan Annie” foi adaptado para o rádio, filmes e musicais, com destaque para um musical da Broadway de 1977.

⁴¹ Will Eisner (1917-2005), cartunista americano e sócio do estúdio Eisner e Inger, foi responsável juntamente com Jerry Iger por criar e escrever várias HQs populares de aventura ao longo da década de 1930. Seu personagem de assinatura é o “Spirit” (1940-1952), um detetive que vivia aventuras cheias de reviravoltas dramáticas. Posteriormente em sua carreira, Eisner escreveu livros teóricos sobre os quadrinhos, sendo o mais conhecido *Comic & Sequential Art* (1985).

⁴² SPIEGELMAN, 2011, p. 199-200.

mais em forma de quadrinhos. Spiegelman menciona⁴³ que seu primeiro contato com a obra de Krigstein foi impactante justamente porque não havia conhecido nenhuma outra história em quadrinhos que abordasse a vivência de seus pais.

A partir disso, podemos observar Spiegelman tanto na função de um leitor assíduo de quadrinhos quanto alguém preocupado em compreender sobre as suas linguagens e gramática própria. O artigo de Spiegelman foi expandido no ano de 1975 em conjunto com dois colegas, John Benson e David Kasakove, contando com uma análise página por página do quadrinho. De acordo com Spiegelman, Krigstein utilizou uma gramática que até então era desconhecida por ele, trazendo elementos de artistas visuais como, por exemplo, Marcel Duchamp.

Durante seu período na universidade, o contato com o professor e produtor de filmes Ken Jacobs foi muito valioso. Foi ao longo das aulas de introdução ao cinema ministradas por Jacobs que Spiegelman teve a ideia da analogia animal que posteriormente seria refinada até chegar na primeira versão de *Maus*. Contudo, essa não foi a única colaboração de Jacobs. Foi a partir do contato com o professor que Spiegelman se envolveu mais ativamente no mundo da arte moderna⁴⁴.

A ideia de utilizar animais como protagonistas da história antecede até mesmo a própria ideia de contar a história do seu pai. Spiegelman havia sido convidado para participar de um projeto chamado *Funny Animals*, pelo seu colega quadrinista Justin Green⁴⁵. A revista tinha várias histórias feitas por quadrinistas do cenário *underground*, com destaque para Robert Crumb⁴⁶, que fez a capa e a história central.

A princípio, a revista teria um intuito de advogar a favor da causa animal, utilizando histórias de diferentes cartunistas que empregassem animais como protagonistas. Todavia, o tom do conteúdo mudou drasticamente quando Crumb fez uma narrativa em que uma mulher pássaro é decepada e comida por dois garotos raposas. Spiegelman comenta como sua primeira ideia era fazer algo que remetesse às antigas histórias de terror da *EC Comics*, histórias

⁴³ SPIEGELMAN, 2011, p. 199.

⁴⁴ SPIEGELMAN, 2008.

⁴⁵ Justin Green foi um importante nome do movimento *underground* de quadrinhos americano. Sua obra mais conhecida é *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, de 1972. Um quadrinho de caráter confessional e autobiográfico, um dos primeiros desse gênero, que expunha verdades secretas e incômodas sobre o autor e sua infância por uma ótica cômica. Green colaborou com Spiegelman em várias ocasiões, como, por exemplo, na *Short Order Comics*, revista *underground* editada por Spiegelman, Green e Bill Griffith.

⁴⁶ Robert Crumb é possivelmente o nome mais conhecido e relevante do movimento *underground* de quadrinhos estadunidense. Seu estilo característico de desenho e suas histórias voltadas ao público adulto conquistaram uma legião de fãs e influenciaram diversos artistas. Suas obras eram controversas e abordavam temas complexos como sua vida sexual, o absurdo da vida, depressão, uso de drogas, dentre outros. No ano de 1969, fundou a *Zap Comics*, produtora e editora independentes, possibilitando a ele liberdade criativa, assim como posse e controle sobre todos os direitos das suas obras. Entre seus personagens mais conhecidos podemos citar “*Fritz The Cat*” (1965-1972) e “*Mr. Natural*” (1966-2002).

melodramáticas, utilizando um protagonista animal, no caso um rato que seria esmagado por uma ratoeira gigante. Contudo, essa história havia sido rejeitada.

Foi durante uma aula na Universidade de *Binghamton* que Spiegelman teve o seu momento de *Eureka*. Ocorreu na aula de introdução ao cinema do professor Ken Jacobs⁴⁷. Nessa aula específica, Jacobs estava mostrando vários desenhos antigos e as formas racistas com as quais eles representavam os negros. Eram representados de forma caricata e sub-humana, com características animais que lembravam macacos, e estereótipos realizando várias ações como dançar, cantar e roubar galinhas e melancias.

De acordo com Spiegelman, o momento crucial da aula foi quando Jacobs mostrou o filme de animação da Disney, *Steamboat Willie*, e concluiu que aquele Mickey Mouse da era do *jazz* era uma espécie de Al Johnson com grandes orelhas circulares no topo da sua cabeça. Foi a partir daí que Spiegelman teve a ideia de escrever um quadrinho sobre o racismo na América, *Ku Klux Kats*.

Entretanto, a ideia não progrediu, uma vez que Spiegelman sentia dificuldades de representar ou até mesmo compreender o que significa ser negro na América. Porém, a metáfora do gato/rato ainda poderia ser utilizada, só que dessa vez aplicada à sua própria experiência.

Depois que minhas dúvidas torturantes se assentaram, percebi que o gato e o rato como metáfora da opressão podiam se aplicar às minhas experiências mais pessoais. Aquilo me pegou de surpresa, minha própria infância não me parecia um tema. Minha cabeça andava bem longe daquilo e meu entendimento do que realmente havia acontecido na Alemanha de Hitler era bastante modesto – na época eu não tinha noção de que havia ecos e precursores de imagens dos judeus como parasitas que faziam parte do próprio projeto nazista.⁴⁸ (Spiegelman, 2011, p. 113).

Após uma reflexão sobre a ideia inicial de retratar o racismo na América, Spiegelman compreendeu que a metáfora da perseguição rato/gato poderia ser utilizada para tratar de algo mais próximo a ele. Todavia, isso o pegou de surpresa, uma vez que sua própria infância não havia sido um tópico até o momento. Vale ressaltar aqui que a década de 1970 inaugurou o gênero de quadrinhos autobiográficos e foi a partir do contato de Spiegelman com a obra de seu colega Justin Green, *Binky Brown meets the Holy Virgin Mary*, que ele percebeu as possibilidades de se explorar a sua própria história no meio dos quadrinhos. Além disso, como

⁴⁷ SPIEGELMAN (2011).

⁴⁸ Do original: After my self-excoriating doubts settled in I realized that this cat-mouse metaphor of oppression could actually apply to my more immediate experience. This development took me by surprise – my own childhood was not a subject for me. I hadn't been thinking about that at all, and my Knowledge of what had happened in Hitler's Germany was actually very modest – and it wasn't clear to me then that there were echoes and precursors for this kind of imagery of Jews as vermin built into the Nazi Project itself.⁴⁸

foi abordado anteriormente, o Holocausto não era assunto tratado de forma pública, de modo que Spiegelman confessa que seu conhecimento sobre o tema era muito modesto.

Sendo assim, Spiegelman afirma que só se tornou ciente da imagética nazista que retrata os judeus como vermes e ratos posteriormente. Munido desta relação gato/rato e tendo como base a experiência dos judeus no Holocausto, Spiegelman preparou a base para criar a primeira versão de *Maus*, veiculada pela primeira vez na *Funny Animals* no ano de 1972.

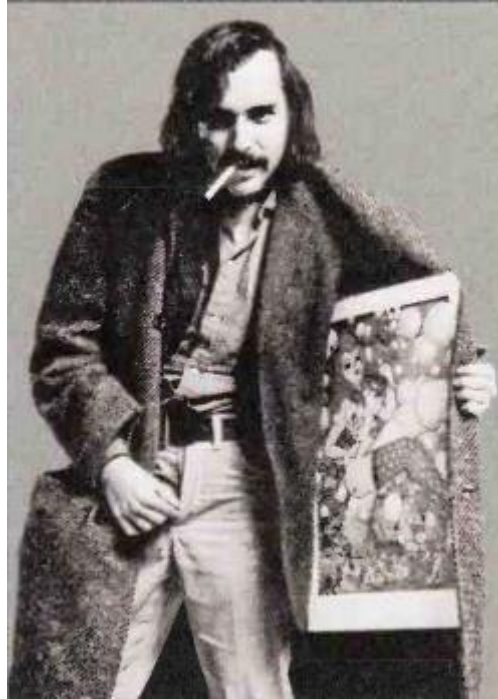
Sobre suas primeiras produções, no ano de 1963 Spiegelman fundou suas próprias fanzines, *Blasé* e *Smudge*. No ano seguinte, Spiegelman começou a ilustrar e produzir quadrinhos profissionalmente para *The Long Island Post* e *United Features Syndicate*, dentre os quais: *A Flash of Insight* (1965-1966), *This is a Sheet of Paper! Look at It and Touch It* (1967), e *Yes, Play With Your Cells, and Become Your Own Food* (1967)⁴⁹. Posteriormente, durante seu período na universidade, se tornou cartunista e editor do jornal da faculdade.

Em ordem, para compreender a trajetória de Spiegelman, devemos situá-lo em um contexto político e cultural dos anos 1960 e 1970, especificamente no cenário *underground* de quadrinhos. De acordo com Carvalho⁵⁰, os “*comix*” (forma como ficaram conhecidos os quadrinhos *underground*) desafiavam as visões higienizadas e os valores da classe média. Por não responder ao código dos quadrinhos, nem ter a pretensão de alcançar multidões, os artistas podiam oferecer ao público um conteúdo de uma liberdade artística quase irrestrita. Dessa forma, podemos compreender os *comix* norte-americanos como consequência das profundas mudanças sociais da década de 1960, e o conteúdo dos quadrinhos refletia exatamente essa mudança. Os artistas tinham liberdade para explorar temáticas como sexo, drogas, contracultura, isso tudo com uma abordagem até então inédita. Nas figuras 2 e 3 é possível ver imagens do autor e de uma de suas obras.

⁴⁹ Disponível em: [Art Spiegelman - Lambiek Comiclopedia](#) Acesso em: 22 out. 2023.

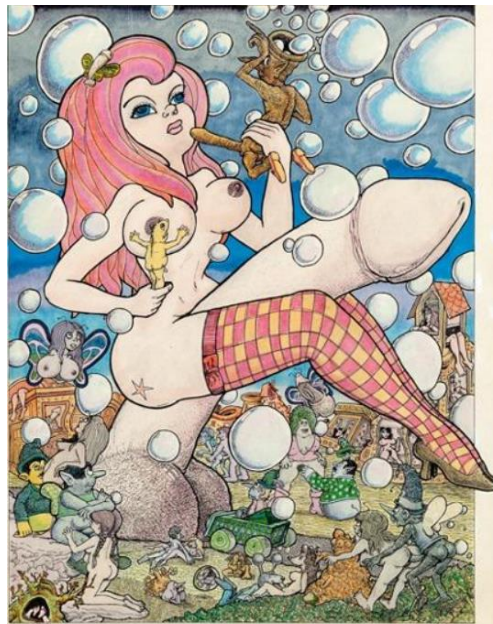
⁵⁰ CARVALHO, Beatriz Sequeira de. **O processo de legitimação cultural das histórias em quadrinhos**. 2017.

Figura 2: Art Spiegelman exibindo arte foto de 1970



Fonte: Spiegelman (2011).

Figura 3: Blowing Bubbles



Fonte: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/art-spiegelman-blowing-bubbles-1870860276>

Na Figura 2 podemos observar um jovem Art Spiegelman no ano de 1970 expondo um de seus trabalhos, intitulado *Blowing Bubbles*. É possível ver na imagem a postura de quem abre o sobretudo como se estivesse oferecendo algo ilícito ou então se expondo, além disso,

uma das suas mãos está abrindo a sua braguilha, enquanto ele olha fixamente para a câmera com um cigarro na boca. No casaco, *Blowing Bubbles*, onde podemos enxergar uma mulher sentada em um pênis gigante, enquanto assopra um instrumento que tem um formato fálico e produz bolhas (há aqui um trocadilho com a palavra “*Blowing*” no inglês, assoprando, mas também uma referência a sexo oral). No cenário podemos observar várias criaturas como fadas e gnomos fazendo sexo. É como se a imagem fosse uma grande concatenação dos elementos que constituem o *underground* e a contracultura: sexo explícito, nudez e desenhos psicodélicos.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a aproximação de Spiegelman com autores do cenário *underground* se provou extremamente relevante para o seu amadurecimento enquanto artista. Podemos ressaltar dois cartunistas em particular, Robert Crumb e Justin Green, cuja aproximação com Spiegelman fizeram aumentar sua percepção do que poderia realizar a partir do meio dos quadrinhos. No que concerne ao seu começo enquanto artista, Spiegelman⁵¹ afirma que procurava emular o estilo de Crumb e outros quadrinistas *underground*, isto, por sua vez, resultava em trabalhos constrangedores com tentativas medíocres de fazer humor transgressivo e literatura erótica, além de imagens perturbadoras como tentativas de quebra de tabu.

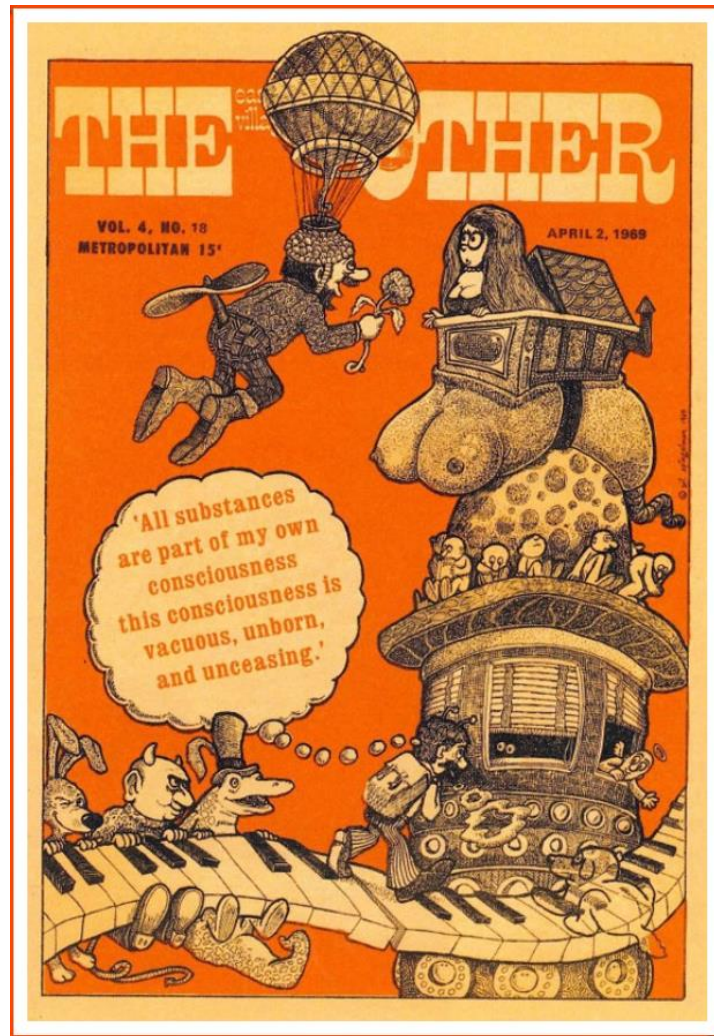
No seu processo de formação enquanto cartunista, Spiegelman queria produzir HQs transgressoras, a partir daí surgiu o personagem *Viper*. Nessas primeiras histórias, Spiegelman menciona como ele desenhava as atrocidades mais perversas e violentas de que era capaz, porém, sem as associar de forma coerente com sua própria vida e com sua formação. Assim, as HQs do *Viper* eram cheias de violência, com cenas de estupro, assassinato, parricídio, dentre outras.

Foi a partir da obra autobiográfica de Justin Green, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, que Spiegelman começou a perceber as possibilidades narrativas na sua própria história, e foi durante essa fase que ele produziu a HQ de três páginas *Maus*. Segundo Spiegelman⁵², *Binky Brown* foi a obra-prima que inaugurou um gênero nos quadrinhos: a autobiografia confessional. A partir do contato com essa obra, Spiegelman começou a desenvolver a ideia de ele próprio escrever uma história a partir da narrativa dos seus pais.

⁵¹ SPIEGELMAN, 2011, p. 198-200.

⁵² SPIEGELMAN, 2011, p. 198.

Figura 4 Capa de Spiegelman para *The East Village Other* 1969



Fonte: Spiegelman (2008).

No ano de 1965, Spiegelman começou a ilustrar algumas capas para o semanário *underground The East Village Other*, revista influente da época que contava com artigos, resenhas de música, *comix*, e notícias sobre o mundo *hippie* (Figura 4). Na imagem podemos observar uma capa elaborada por Spiegelman para a revista *The East Village Other*, edição de dois de abril de 1969. No balão de pensamento do personagem podemos ler: “Todas as substâncias são parte de minha consciência essa consciência é vaga, não nascida e incessante” (tradução livre). Uma análise do conteúdo da capa nos permite situar o autor em meio a um cenário de contracultura estadunidense, no qual temas como uso de drogas, liberdade sexual, liberdade de expressão faziam parte da discussão e eram frequentes nos *comix* e semanários *underground*. De acordo com Spiegelman⁵³, suas produções nesse período exaltavam os efeitos

⁵³ Spiegelman (2008).

do LSD, protestavam contra a guerra do Vietnã e muitas vezes não tinham nenhuma mensagem discernível.

No ano de 1968, Spiegelman sofreu um colapso nervoso que o levou a internação durante três meses no *Binghamton State Mental Hospital*, uma instituição de cuidados mentais. Posteriormente, quando recebeu alta no ano de 1969, Spiegelman descobriu que sua mãe havia cometido suicídio. Foi um evento marcante na vida no autor, que externalizou seus sentimentos na obra *Prisoner on the Hell Planet*⁵⁴, quadrinho de caráter autobiográfico que narra o impacto do suicídio da mãe sobre ele e sobre o pai (Figura 5). A história foi publicada pela primeira vez no ano de 1972, na revista *Short Order Comix #1*, editada por Spiegelman, Justin Green e Bill Griffith⁵⁵.

Figura 5 Tira de Prisoner on the Hell Planet



Fonte: Spiegelman (2008, p. 34).

⁵⁴ Obra presente no ANEXO A.

⁵⁵ Bill Griffith é um nome proeminente do cenário *underground* de quadrinhos *estadunidense*. Começou a fazer quadrinhos no ano de 1969, publicando em revistas como a *East Village Other* e a *Screw* com um personagem recorrente chamado Mr. The Toad. Seu personagem mais popular é o *Zippy the Pinhead*, que foi publicado pela primeira vez no ano de 1971, lançado na revista em quadrinhos *underground Real Pulp*. O personagem se popularizou a fez diversas aparições em várias revistas diferentes. Griffith colaborou com Spiegelman na revista *Arcade* (uma antologia de quadrinhos) no papel de Co-editor, de 1975 até 1976.

Segundo o autor⁵⁶, *Planeta Inferno* foi sua obra mais complexa tanto em forma quanto em estilo comparada a seus trabalhos anteriores; muito disso se deve à carga emocional que envolve o quadrinho e o recém-descoberto interesse do autor pela dita “alta cultura”⁵⁷. A obra fora inspirada pelo expressionismo alemão, todavia, a sua publicação foi reduzida ao formato padrão de 17 por 25 centímetros, o que, segundo Spiegelman, fez com que os desenhos ficassem acavalados e amontoados. Isso foi um fator importante para que no futuro Spiegelman publicasse uma antologia com seus trabalhos, chamada *Breakdowns*, no ano de 1978.

O processo de experimentação do autor continuou e no segundo volume de *Short Order Comix*, em 1973, ele publicou mais duas tiras experimentais, *Don't Get Around Much Anymore*⁵⁸ e *Ace Hole Midget Detective*. Essas duas histórias são posteriormente adicionadas na antologia *Breakdowns*, de 1978. Em *Don't Get Around Much Anymore*, o autor experimentou novas formas narrativas tirando inspiração do cubismo e *art déco*. Podemos observar uma experimentação acerca dos limites do meio dos quadrinhos, assim como uma aproximação com o mundo das artes plásticas.

A partir disso, podemos observar uma relação que Spiegelman estabelece e explora entre as chamadas “baixa arte” e “alta arte”. Para Spiegelman se tornava cada vez mais frequente a mescla de elementos da arte moderna no meio dos quadrinhos. Isso fica evidente na obra *Ace Hole Midget Detective* (traduzida como: Ben Hasno Detetive de Bolso); nessa HQ, Spiegelman monta uma narrativa com base nos filmes *noir*. Seguimos o protagonista Ben Hasno, um detetive investigando o desaparecimento de quadros falsos de Picasso, vendidos por um cartunista, Al Foogleman (podemos inferir que se trata de uma espécie de referência do autor a si próprio). Ao longo de sua aventura, podemos perceber referências a diversas obras de Picasso, como, por exemplo, um quadro que simula *Guernica*; ou então uma personagem que se assemelha a *Les Demoiselles d'Avignon*; e até mesmo uma referência às clássicas tiras de jornal de Winsor McCay, *Little Nemo in Slumberland*. Com oito páginas, *Ace Hole* era o maior trabalho de Spiegelman até aquele momento.

Posteriormente, no ano de 1975, Spiegelman, em conjunto com Bill Griffith, começou um novo projeto, a revista *Arcade: The Comics Review*, que deveria reunir talentos do cenário

⁵⁶ Spiegelman, 2008.

⁵⁷ Compreende-se aqui por “alta cultura” uma definição sociológica de “cultura erudita”, ou seja, produções culturais elaboradas por uma elite social, econômica ou intelectual. No caso de Spiegelman, trata-se mais especificamente do mundo das artes visuais, com ênfase para arte moderna, movimentos como Cubismo e o Expressionismo alemão.

⁵⁸ O título faz referência à música de mesmo nome de Duke Ellington. (Spiegelman, 2011, p. 168).

underground, como, por exemplo, Robert Crumb, Gilbert Shelton⁵⁹, Jay Lynch⁶⁰, Justin Green, e cartunistas contemporâneas, como Aline Kominsky⁶¹, Diane Noomin⁶² e Sally Cruikshank⁶³, dentre outras. Na revista *Arcade* foram veiculadas algumas histórias de Spiegelman, dentre elas podemos citar *A Hand Job* (*Arcade* #1) e *Real Dream* (*Arcade* #2), narrativas que têm como inspiração o subconsciente. Grande parte das obras de Spiegelman veiculadas na revista *Arcade* foram publicadas depois na antologia *Breakdowns*.

Por mais que a revista tivesse alcançado um público consumidor, ela durou pouco tempo, de 1975 a 1976, contando com apenas sete edições.⁶⁴ Durante o período da *Arcade* Spiegelman foi apresentado a Françoise Mouly, uma estudante de arquitetura que estava em Nova Iorque em um ano sabático. Françoise queria ler quadrinhos para melhorar o seu inglês e passou a ler a revista *Arcade*, e se interessou particularmente pelo *Prisioneiro no Planeta Inferno*, e a partir disso entrou em contato com Spiegelman. Pouco tempo depois começaram um relacionamento e se casaram no ano de 1977.⁶⁵

Woody Gelman, antigo mentor de Spiegelman na *Topps Bubblegum*⁶⁶, estava expandindo uma casa editorial chamada *Nostalgia Press* e perguntou se o autor gostaria de

⁵⁹ Gilbert Shelton, importante cartunista do movimento *underground*. Seu trabalho mais conhecido é *The Fabulous Furry Freak Brothers*, lançado em 1968, no qual narra as aventuras cômicas de um trio de maconheiros. As histórias criticam políticas conservadoras e ao mesmo tempo satirizam o cenário da contracultura. Em 1969, Shelton, em conjunto com Fred Todd e Dave Moriarty, cofundou a casa de publicações Rip-Off-Press.

⁶⁰ Jay Lynch foi um cartunista influente da década de 1960, fazendo parte do cenário *underground* de quadrinhos. Foi coeditor da revista *underground Bijou Funnies* (1968-1973), promovendo uma plataforma para vários artistas do cenário. Um de seus trabalhos mais conhecidos é *Nard N' Pat* (1967-1973), um quadrinho com dois personagens principais, Nard e Pat, que têm opiniões políticas totalmente opostas. Nard é extremamente conservador, enquanto Pat é um anarquista progressista; frequentemente os personagens discutem sobre temas políticos relevantes e atuais, satirizando os dois lados.

⁶¹ Aline Krominsky foi uma importante cartunista do movimento *underground* de quadrinhos. Contribuía com frequência para a revista *Wimmen's Comix*, uma antologia de quadrinhos de autoria exclusivamente feminina publicada entre 1972 e 1992. Apesar de tratar de uma ampla gama de temas e gêneros, o feminismo era um tópico recorrente na revista. Isso acabou por afastar Krominsky, que na época era casada com Robert Crumb, e o autor estava constantemente envolvido em polêmicas acerca das suas obras, que eram acusadas, dentre outras coisas, de serem misóginas e representarem as mulheres sob uma ótica hiper sexualizada e fetichista. O afastamento fez com que Krominsky, em conjunto com a cartunista Diane Noomin, fundasse a sua própria revista, a *Twisted Sisters*, lançada pela primeira vez em 1976. O estilo de Krominsky era autobiográfico, em que prevalecia o humor depreciativo e histórias honestas e cruas.

⁶² Diane Noomin foi uma cartunista do cenário *underground* que cofundou a revista de antologia de quadrinhos *Twisted Sister* com Krominsky. Seus quadrinhos abordavam temas polêmicos como aborto, assédio sexual, masturbação, problemas conjugais, além de sátiras sobre mulheres. Além de seu trabalho como cartunista, Noomin teve vários trabalhos como editora, com destaque para *Lemme Outa Here!* (1978), *Twisted Sisters: A Collection of Bad Girl Art* (1991), *Twisted Sisters: Drawing the line* (1995), dentre outras.

⁶³ Sally Cruikshank foi uma cartunista e animadora da década de 1970. Seu quadrinho *Magic Clams*, de 1975, serviu como base para o filme de animação curta metragem *Quase at the Quackadero* (1975). O filme foi um sucesso, ganhando prêmios e chamando atenção para o trabalho de Cruikshank, que passou a participar de outras mídias, como, por exemplo, o programa infantil *Vila Sésamo* e o filme *Twilight Zone: The Movie* (1983).

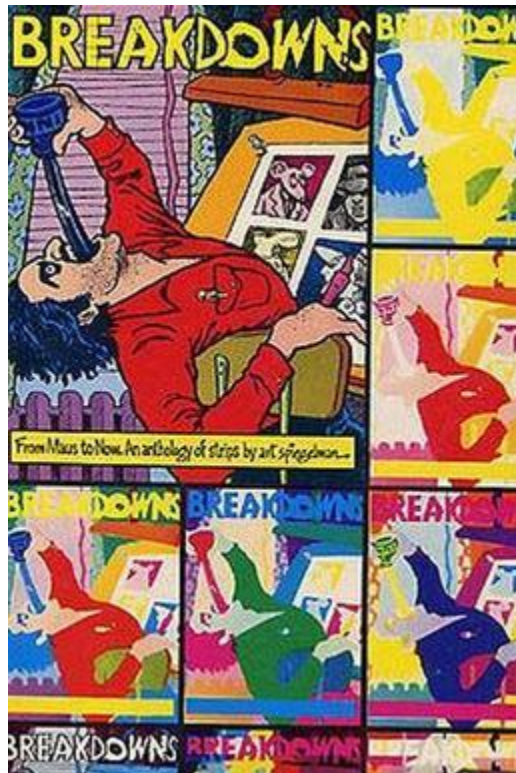
⁶⁴ Spiegelman (2008).

⁶⁵ Spiegelman (2011, p. 94–96).

⁶⁶ Spiegelman trabalhou com a *Topps Bubblegum* durante décadas, ilustrando cards e adesivos, como, por exemplo, o *Garbage Pail Kids*.

publicar algum livro; foi então que começou o processo de publicação de *Breakdowns* no ano de 1977⁶⁷. O processo foi conturbado devido a escolhas editoriais ruins da parte de Gelman. Com isso, *Nostalgia Press* passou por problemas financeiros e com *Breakdowns* já impresso eles não tinham condições de lançar a obra. Então, o editor Jeff Rund veio a socorro de Spiegelman, publicando *Breakdowns* pela *Belier Press* em 1978 (Figura 6).

Figura 6: Capa Breakdowns edição de 1978



Fonte Spiegelman (1978).

De acordo com Spiegelman,⁶⁸ cinco mil cópias foram impressas, mas devido a um erro de impressão quase metade das cópias foram inutilizadas. Mesmo com o quantitativo tão pequeno, a demanda pelo produto ainda era baixa. Spiegelman pontua como *Breakdowns* fora publicado contra todas as probabilidades, pois não havia uma demanda por um compilado das suas tiras em formato de luxo, todavia, ele acredita que o desinteresse do público e até mesmo de seus colegas cartunistas era indicativo que estava no caminho certo.

De acordo com Spiegelman, é fundamental pensar os quadrinhos a partir da sua impressão, desde as técnicas envolvidas no processo até as dimensões e qualidade do papel. Nesse caso, por mais que as obras presentes em *Breakdowns* já tivessem sido impressas em

⁶⁷ Spiegelman (2008).

⁶⁸ Spiegelman (2008).

outras revistas (*Short Order Comix* e *Arcade*), os desenhos estavam em tamanho reduzido, enquanto *Breakdowns* contava com um formato grande, capa dura, encadernação costurada e doze paletas de cores. A questão referente à materialidade da obra se faz relevante justamente pela experimentação visual e narrativa sobre as possibilidades dos quadrinhos. A própria capa da edição de 1977 remete ao processo de criação de capas coloridas nos quadrinhos através da técnica de retículas.⁶⁹

O próprio nome da obra, *Breakdowns*, sugere uma ampla gama de significados. Em primeiro lugar, a quebra e as desagregações que nos permitem pensar num exercício de rompimento dos elementos formais do que é um quadrinho, explorando as possibilidades do meio, algo que se faz muito presente em toda a obra. Em segundo lugar, a desagregação ou desestruturação dos elementos que constituem a materialidade do quadrinho, como podemos observar na capa (Figura 6), que decompõe a imagem a partir de diferentes matizes de cor. E em terceiro lugar, colapsos se refere mais prontamente ao conteúdo das narrativas, temas que abordam ansiedade, neurose e inclusive traumas que abalaram Spiegelman.

Segundo Spiegelman, Françoise Mouly se interessou pelo processo de produção de *Breakdowns* e passou a estudar técnicas de publicação, fundando no ano de 1978 a *Raw Books & Graphics*, uma pequena editora que produzia e distribuía quadrinhos, cartões postais e mapas.⁷⁰ No mesmo ano, Spiegelman começou a lecionar na *School of Visual Arts* (SVA), na cidade de Nova Iorque, onde dava aulas sobre a história dos quadrinhos e palestras sobre cartunistas que ele admirava. Em entrevista⁷¹, Mouly comenta sobre uma das palestras de Spiegelman na universidade, intitulada *idiosyncratic historical and aesthetic overview of comics*,⁷² na qual ele explanou sua visão sobre os quadrinhos e o que poderia ser feito com esse meio.

Diante disso, podemos compreender Spiegelman como cartunista e estudioso dos quadrinhos, que tinha um interesse legítimo na valorização dos quadrinhos enquanto arte e, sobretudo, nas suas possibilidades e linguagens distintas. Propunha experimentações visuais, por meio de técnicas diferentes, seja empregando elementos da arte moderna, seja brincando com os elementos formais dos quadrinhos, como balões de fala, quadros, sarjetas e o *layout* em geral; experimentava expandindo narrativamente a concepção do que poderia ser dito ou não em um meio considerado “baixa cultura” através de suas histórias experimentais que retratavam

⁶⁹ Spiegelman (2008).

⁷⁰ Disponível em: [Art Spiegelman - Lambiek Comiclopedia](#) Acesso em: 26 out. 2023.

⁷¹ Spiegelman (2011, p. 92).

⁷² Uma visão histórica idiossincrática e estética dos quadrinhos (tradução nossa).

o subconsciente, como, por exemplo, *RealDream*, ou então pequenos ensaios em formato de quadrinho, como *Cracking Jokes*, suas histórias autobiográficas e a primeira versão de *Maus* e *Prisioneiro do Planeta Inferno*. A vontade de expandir o meio somada à vontade de narrar a própria história e o trauma dos seus pais culminaria na criação de sua maior obra, a longa versão de *Maus*, que foi primeiramente publicada serialmente pela revista *Raw*.

Ao longo de 1978, Spiegelman viajou com a esposa para a Europa e Mouly introduziu para ele vários quadrinhos e revistas europeus. Spiegelman se fascinara diante do cenário e percebera que na Europa as revistas em quadrinhos eram levadas mais a sério do que nos Estados Unidos, havia inclusive uma demanda fixa por revistas que tratassem de temas adultos, como *L'Écho des Savanes*⁷³, *Fluide Glacial*⁷⁴ e *Métal Hurlant*⁷⁵. Ao tomar conhecimento de que nos Estados Unidos só havia a revista *Heavy Metal*, que era uma tradução da revista *Métal Hurlant* que tinha uma abordagem mais voltada para histórias de terror e ficção científica, em conjunto, o casal fundou a *RAW*, no ano de 1980, uma revista voltada para quadrinhos adultos.

A revista durou menos de uma década (1980-1984, 1986, 1989-1991). Mesmo assim, seu impacto foi decisivo para toda uma geração de cartunistas, artistas e entusiastas dos quadrinhos. No seu *slogan* podíamos ler “*Now, is it safe to adults to read comics... or is it?*”⁷⁶, remetendo claramente a uma indústria de quadrinhos que por mais que tenha se desenvolvido em relação as suas temáticas e abordagens ao longo das décadas de 1960 e 1970 ainda enfrentava um grande preconceito social por ser considerada produtora de um conteúdo voltado para jovens e crianças.

A *RAW* contava no início com dois editores chefes, Mouly e Spiegelman, e após cinco anos Robert Sikoryak entrou como editor associado. As técnicas de produção e edição eram avançadas, os quadrinhos eram coloridos e impressos em papel de alta qualidade em dimensões maiores que o normal, o que diferenciava a *RAW* dos demais quadrinhos *underground* do mercado.⁷⁷ Através das conexões de Spiegelman e Mouly, uma grande pluralidade de artistas publicou na *RAW*, possibilitando que a cena alternativa da Europa e do Japão fosse lida por um público norte-americano. Entre os diversos trabalhos presentes na *RAW*, vale ressaltar que foi o primeiro veículo de publicação da obra *Maus*, sendo serializada entre 1980 e 1986.

⁷³ *L'Écho des Savanes* é uma revista de quadrinhos franco-belga fundada em maio de 1972 por Claire Bretécher, Marcel Gotlib e Nikita Mandryka.

⁷⁴ *Fluide Glacial* é uma revista mensal e editora fundada em 1 de abril de 1975 por Marcel Gotlib, Alexis Domique Vallet e Jacques Diament.

⁷⁵ *Métal Hurlant* é uma antologia de quadrinhos francesa que reúne obras de terror e ficção científica. Originalmente criada em 1974.

⁷⁶ “Agora, é seguro para os adultos lerem quadrinhos... ou, não é?” (tradução nossa).

⁷⁷ Disponível em [Raw - Lambiek Comic History](#) acesso em 26/10/2023

Desse modo, os primeiros leitores de *Maus* pertenciam a um nicho específico de leitores e apreciadores de quadrinhos que tiveram contato através da revista *RAW*. Por mais que já estivesse sendo lido e consumido, a publicação do primeiro volume de *Maus* fora um tanto conturbada. Segundo Spiegelman, houve várias cartas de rejeição de diversas editoras, muito possivelmente devido à temática do Holocausto estar sendo abordada via quadrinhos.⁷⁸ Até que um dos editores da *Pantheon*, Tom Engelhardt, aceitou publicar o trabalho assim que estivesse concluído.

Todavia, não foi isso o que ocorreu. Spiegelman tomou conhecimento por meio de uma entrevista de que o diretor de cinema Steven Spielberg estava produzindo um longa-metragem de animação sobre ratos judeus que fogem dos pogroms antisemitas da Rússia para começar uma nova vida na América chamado *Fievel: um sonho americano*⁷⁹. Com medo de o filme de Spielberg sair antes da sua obra, e *Maus* acabar se tornando, aos olhos da percepção comum, uma distorção de *Fievel*, Spiegelman decidiu publicar a primeira metade antes de concluir o projeto. A editora *Pantheon* não demonstrou interesse em publicar o material incompleto, até que o crítico literário Ken Tucker escreveu um ensaio elogioso para o *New York Times Book Review*, o que gerou interesse popular e fez com que várias pessoas entrassem em contato com a editora. Isso, por sua vez, possibilitou a publicação do primeiro volume de *Maus* em 1986.

1.2 Enredo — Apresentando os personagens

A princípio, faz-se necessário uma apresentação do enredo geral da obra *Maus*, a fim de nos localizar melhor na presente discussão. A história de *Maus* tem uma característica peculiar: opera em um tempo duplo (no segundo volume acrescenta-se um novo tempo narrativo), no qual a maior parte é contada em *flashbacks* com momentos de narração no tempo presente.

Os personagens que serão citados ao longo do nosso trabalho são: **Art** - personagem que representa o autor Art Spiegelman (quando mencionar Art, estarei me referindo ao personagem e quando mencionar Spiegelman ao autor); **Vladek** - pai de Art e sobrevivente do Holocausto; **Anja** - mãe de Art, sobrevivente do Holocausto, que cometeu suicídio no ano de 1969. **Mala** - segunda esposa de Vladek, sobrevivente do Holocausto, é retratado ao longo de *Maus* diversas vezes que ele e Vladek não se dão bem; **Françoise** - esposa de Art Spiegelman, editora da revista *Raw* em conjunto com Art.

⁷⁸ SPIEGELMAN. 2011. P.77 - 78

⁷⁹ Do original “*An American Tail*” lançado em novembro de 1986

A história de Vladek se inicia em Varsóvia, em meados de 1930, quando vemos um jovem Vladek e a história de como ele conheceu sua esposa, Anja, e constituíram uma família. No ano de 1939 vemos a ascensão nazista e gradativamente os cidadãos judeus sendo perseguidos a ponto de necessitarem se esconder. Observamos o esforço da família para se manter juntos na medida em que as políticas de repressão se tornavam cada vez piores. Anja e Vladek tiveram alguns esconderijos e conseguiram escapar durante algum tempo com ajuda de alguns parentes e através da influência da família. O primeiro volume se encerra com o casal sendo capturado e levado para *Auschwitz*.

No segundo volume, temos o desenrolar das experiências vividas por Vladek no campo de concentração, sua eventual libertação e o reencontro com Anja na cidade de *Sosnowiec*. Além disso, o segundo volume possui um capítulo no qual Art reflete sobre o sucesso do primeiro volume; o autor lida com as consequências do seu trabalho e o que significou escrever um quadrinho sobre a morte de milhares de judeus.

Para além da questão histórica, *Maus* se debruça na relação conturbada entre um pai e um filho, sobre o que significa sobreviver e sobre aqueles que sobrevivem aos sobreviventes. Os personagens são construídos de forma que não sejam modelos romantizados de pessoas reais, ou seja, há um cuidado para não idealizar nem Vladek, nem Art, ou qualquer outro; devemos compreendê-los como seres humanos, com moralidades complexas, com falhas e características reprováveis.

1.3 “Um problema de taxonomia” — entre conto de fadas e relato testemunhal

Quando a obra de Art Spiegelman chegou ao Brasil, no ano de 2005, seu título foi traduzido como *Maus: a história de um sobrevivente*, do inglês: *Maus: a survivor's tale*. A tradução mais comum da palavra *tale* seria conto, como em conto de fadas (*fairy tale*). A palavra conto, por sua vez, traz consigo uma série de implicações, conforme o dicionário, se trata de um relato intencionalmente falso e enganoso, mentira, embuste; uma narrativa breve e concisa, contendo um só conflito. Associamos o conto a narrativas populares que são frutos da imaginação, por consequência fictícias, na maioria das vezes voltadas para o público infantil.

Com isso, podemos conjecturar que a escolha da tradução da palavra *tale* para história em detrimento de conto teve como finalidade afastar o produto do seu significado fictício, fazer com que o leitor não associe a obra que ele irá ler aos contos de fadas. Por meio de uma carta dirigida ao *The New York Times Book Review*, Spiegelman tem em vista reclamar do fato de a obra *Maus* ter sido colocada na lista dos *best-sellers*, na seção de ficção. Spiegelman aceita que

sua obra tem um teor literário, mas afirmar que se trata de ficção configuraria compreender o trabalho enquanto não factual. Para o autor, *Maus* seria uma obra de testemunho, implicando em dizer que remete a algo que de fato ocorreu.

Para o editor:

Eu gostaria de agradecer ao The Times por seu reconhecimento e apoio ao meu livro “Maus II”. Fiquei muito feliz em vê-lo em sua lista de best-sellers (8 de dezembro). Eu nunca esperei que meu trabalho alcançasse essa proporção (meus ratos nunca se vestiram para o sucesso). No entanto, o encanto se transformou em surpresa quando notei que a obra apareceu na categoria de ficção do seu livro. Se sua lista fosse dividida em literatura e não-literatura, eu poderia aceitar graciosamente o elogio como pretendido, mas enquanto “ficção” indica que um trabalho não é factual, eu me sinto um pouco indisposto. Como autor, creio que poderia ter poupado vários anos dos 13 anos que dediquei ao meu projeto de dois volumes, se pudesse ter tomado a licença de um romancista. A fronteira entre ficção e não-ficção tem sido um território fértil para alguns dos textos contemporâneos mais potentes, e não é como se minhas passagens sobre como construir um abrigo subterrâneo e consertar botas de campo de concentração dessem a credibilidade do livro para sua lista. É só que estremeço ao pensar como David Duke - se ele pudesse ler - responderia a ver um trabalho cuidadosamente pesquisado baseado nas memórias de vida do meu pai na Europa de Hitler e nos campos da morte classificados como ficção. Sei que, ao delinear pessoas com cabeças de animais, criei problemas de taxonomia para você. Você poderia considerar adicionar uma categoria “nonfiction / mice” especial à sua lista? (Spiegelman, 1991).⁸⁰

Entretanto, podemos compreender o argumento dos editores que escolheram enquadrar a obra na seção de ficção, uma vez que *Maus* divide uma série de características em comum com contos de fada, fábulas e histórias fantásticas. Em primeiro lugar, podemos citar a metáfora visual proposta por Spiegelman que retrata os nazistas como gatos, os judeus como ratos, os estadunidenses como cachorros e assim por diante. Esse é um recurso comum das fábulas e das histórias infantis.

Se, por um lado, classificar *Maus* como ficção denota pensar necessariamente a obra como criação imaginária, por outro lado, não podemos compreendê-la como registro fático do real, pois ela própria é permeada de elementos de linguagem da literatura, como a metáfora e a

⁸⁰ Do Original: To the Editor: I'd like to thank The Times for its recognition and support of my book “Maus II”. I was delighted to see it surface on your best-seller list (Dec. 8). I never expected my work to reach such heights (my mice never dressed for success). Delight blurred into surprise, however, when I noted that it appeared on the fiction side of your ledger. If your list were divided into literature and nonliterature, I could gracefully accept the compliment as intended, but to the extent that “fiction” indicates that a work isn't factual, I feel a bit queasy. As an author I believe I might have lopped several years off the 13 I devoted to my two-volume project if I could only have taken a novelist's license while searching for a novelistic structure. The borderland between fiction and nonfiction has been fertile territory for some of the most potent contemporary writing, and it's not as though my passages on how to build a bunker and repair concentration camp boots got the book onto your advice, how-to and miscellaneous list. It's just that I shudder to think how David Duke -- if he could read -- would respond to seeing a carefully researched work based closely on my father's memories of life in Hitler's Europe and in the death camps classified as fiction. I know that by delineating people with animal heads I've raised problems of taxonomy for you. Could you consider adding a special “nonfiction/ mice” category to your list?

ironia. Mas na sugestão de Spiegelman deveríamos procurar situá-la em um espaço intermediário localizado entre o testemunho e a ficção.

A questão chave é: para Spiegelman sua obra possui um comprometimento com o real e por diversas maneiras ele visa promover uma autenticidade histórica, ao mesmo tempo em que está ciente de que a autenticidade completa é impossível, uma vez que ele próprio não estava presente no contexto da Segunda Guerra Mundial, não presenciou *Auschwitz*, não viveu ou sentiu as dores dos seus pais. Além disso, mesmo que lá estivesse, que fosse ele o sobrevivente, a testemunha, ainda assim essa seria apenas uma história possível diante de um horizonte de histórias; como pode uma única história dar conta do real? Não pode. A história não dá conta do real, ele é demasiado extenso e, uma vez que se tem em vista traduzir a experiência em palavras, isso se dá por meio de artifícios literários que, por sua vez, “impregnam o texto com ficção”⁸¹.

Sobre a relação entre ficção e história, Certeau⁸² (2002) afirma que a historiografia ocidental procura se distanciar dos creres e dizeres comuns, afastar-se dos mitos e lendas orais. Para ele, a historiografia irá residir justamente na diferença entre ficção e história, isso que a credenciará como erudita. Porém, o autor declara que isso não quer dizer que a história diga a verdade, pois os historiadores nunca tiveram tal pretensão.

Certeau assegura que utilizando de uma linguagem admissível, o historiador se empenha mais em rechaçar o que é falso do que em construir o que é verdadeiro. Trata-se de um trabalho negativo, em que para construir a verdade é necessário identificar o erro. “Desse ponto de vista, no elemento de uma cultura, a ficção é o que a historiografia institui como errôneo, obtendo assim um território próprio” (Certeau, 2002, p. 46).

Diante disso, o autor discorre sobre como a historiografia estabelece, de acordo com seus critérios, o gesto que divide ambos os discursos, o científico e o da ficção. Devido ao seu oposto estar sob o signo de falso, a historiografia tece uma relação com o real. Segundo Certeau (2002), elabora-se assim uma determinação recíproca que implica em uma dupla defasagem, que consiste em fazer com que o real seja plausível ao demonstrar um erro e, ao mesmo tempo, em fazer crer no real pela denúncia do falso. Ou seja, pressupõe que o não falso seja real.

Vale ressaltar que Certeau pontua que a ficção é um discurso que dá forma ao real, porém, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele. Sendo assim, opõe-se fundamentalmente a uma historiografia que tem a ambição de dizer o real. Partindo dessa

⁸¹ SARAMAGO, José. A história como ficção, a ficção como história. **Revista de Ciências Humanas**. Florianópolis: EDUFSC, n. 27, p. 09- 17, 2000.

⁸² CERTEAU, Michel. **A história a ciência e a ficção**, 2002.

premissa, o autor discorre sobre o “real” produzido pela historiografia que constitui também o legendário da instituição dos historiadores. Conforme o autor, qualquer narrativa que relate “o que se passa” institui algo de real se considerarmos como a representação de uma realidade. Pois bem, este “real” representado não corresponde ao real que determina sua produção. De acordo com Certeau, este “real” é formulado pelo discurso historiográfico que também se ocupa em ocultar o sistema social e técnico que o produz, ou seja, a instituição profissional. “A representação disfarça a práxis que a organiza” (Certeau, 2002, p. 49).

Na carta em resposta ao *The New York Times Book Review*, Spiegelman indica que caso a divisão presente fosse literatura / não literatura, ele se daria por satisfeito. Todavia, a obra *Maus* foi enquadrada na seção de ficção, logo, se opondo à categoria do “real”. A partir da sua carta, a equipe editorial respondeu:

⁸³ O editor de “Maus II”, Pantheon Books, o classifica como “história/livro de memórias”. A Livraria do Congresso também o coloca na categoria de não ficção “1. Spiegelman, Vladek — revista em quadrinhos etc. 2. Holocausto, judeu (1939 – 1945) — Polônia — Biografia... sobreviventes do Holocausto — Estados Unidos — Biografia... De acordo, movemos “Maus II” para a lista de não ficção, onde está No 13.⁸⁴

A partir disso, podemos observar como a mudança de categorias pela *The New York Times* ocorreu embasada em fatores externos, como a validação da editora *Pantheon Books* e a *Livraria do Congresso*. Spiegelman sugeriu, na realidade, que a obra fosse enquadrada em uma nova categoria intermediária, entre a ficção e a realidade.

Acerca disso, La Capra (2009) comenta como uma classificação binária, em geral, que se estabelece entre ficção e não ficção, e que não é apropriada para classificar *Maus*. A obra possui uma qualidade híbrida que resiste a ser rotulada dicotomicamente. Ademais, o autor argumenta sobre a problemática de se categorizar *Maus* enquanto ficção, pois ao fazê-lo poderia estar armando de argumentos pessoas mal-intencionadas que buscam olhar para a história revisando acontecimentos para favorecer certos discursos e ideologias.

1.4 “Não acredite em tudo o que lê!...” O paradoxo da autobiografia/biografia em quadrinhos

⁸³ Spiegelman (2011, p. 150).

⁸⁴ Do Original: The editor of “Maus II”, Pantheon Books, lists it as “history, memoir”. The Library of Congress also places it in the nonfiction category: “1. Spiegelman, Vladek – Comic Books, strips etc. 2. Holocaust, Jewish (1939 – 1945) – Poland – Biography . . . Holocaust survivors – United States – Biography. . .” Accordingly, this week we have, moved “Maus II” to the hard cover nonfiction list where it is No. 13

A carta de Spiegelman nos permite pensar entre esse tensionamento entre a ficção e o real. A partir de seu extenso trabalho de pesquisas e recolhimento de entrevistas com seu pai, poderíamos considerar o trabalho como parte do gênero de “literatura de testemunho”? E no que diz respeito à sua relação com a biografia e a autobiografia? Pensando justamente nas distorções e elementos característicos das HQs, uma autobiografia em quadrinhos estaria fadada a ser “manchada” pela ficção? Apresentando essas questões, gostaria de discorrer sobre os conceitos de autobiografia e biografia.

Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2014), elabora uma definição de autobiografia, definindo-a como: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza a sua história individual, em particular a história da sua personalidade” (Lejeune, 2014, p. 16). Nas considerações do autor, para haver autobiografia, é preciso existir relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*.

Duas categorias elaboradas por LeJeune são fundamentais para uma análise crítica de *Maus*. A primeira delas é o *pacto autobiográfico*, um acordo implícito entre o autor e o leitor, no qual o autor garante que a pessoa que narra a história é a mesma que assina o livro. A segunda é o *pacto referencial*, que propõem apresentar informações sobre uma realidade externa ao texto, submetendo-se a uma possível verificação de fatos. É importante frisar que os graus de semelhança podem variar, isso significa que o personagem pode ser mais ou menos semelhante ao autor “real”, sem, contudo, prejudicar o pacto autobiográfico.

Para LeJeune (2014), a autenticidade se refere à relação entre o autor e a narrativa, enquanto a verossimilhança diz respeito à credibilidade da história. O autor afirma que o que opõe a biografia fundamentalmente à autobiografia é a hierarquização das relações de semelhança e identidade. A identidade é um fato, perceptível e comprovável, aceita ou recusada no plano da enunciação, enquanto a semelhança é uma relação, sujeita a discussões e infinitas nuances, e ocorre no plano do enunciado. No que concerne à semelhança, acrescenta-se ainda um novo termo simétrico ao enunciado, “modelo”, o real ao qual o enunciado pretende se assemelhar.

Desse modo, LeJeune afirma que na biografia é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia é a identidade que fundamenta a semelhança. “A identidade é o ponto de partida real da autobiografia. A semelhança, o impossível horizonte da biografia.” (Lejeune, 2014, p. 47). bNo caso particular da autobiografia, temos um sujeito do enunciado que é o mesmo sujeito da enunciação, implicando identidade. Porém, essa identidade, por sua vez, acarreta uma semelhança; no caso de uma narrativa feita exclusivamente no passado, a semelhança é entre o personagem e o modelo.

Relacionemos os conceitos e categorias propostos por Lejeune com a obra *Maus*. Temos Spiegelman na função de narrador do tempo presente, pois ele conduz uma série de entrevistas com seu pai e à medida que o pai começa a narrar suas histórias ele se transforma em narrador e personagem principal. Podemos notar a presença do pronome próprio “Eu” ao longo da narrativa de Vladek, o sujeito do enunciado é igual ao sujeito da enunciação, todavia, a relação com a autoria é um tanto mais complexa, as palavras são de Vladek, mas Spiegelman as transcreve, fazendo um trabalho de editar e reorganizar para caber em uma sequência cronológica, é Art Spiegelman o autor. Neste caso, o narrador (Vladek) está para o personagem (Vladek), assim como está para o modelo (a pessoa real). De toda forma, a autenticidade em questão se dá através dessa relação interna na narrativa pessoal Art / Vladek.

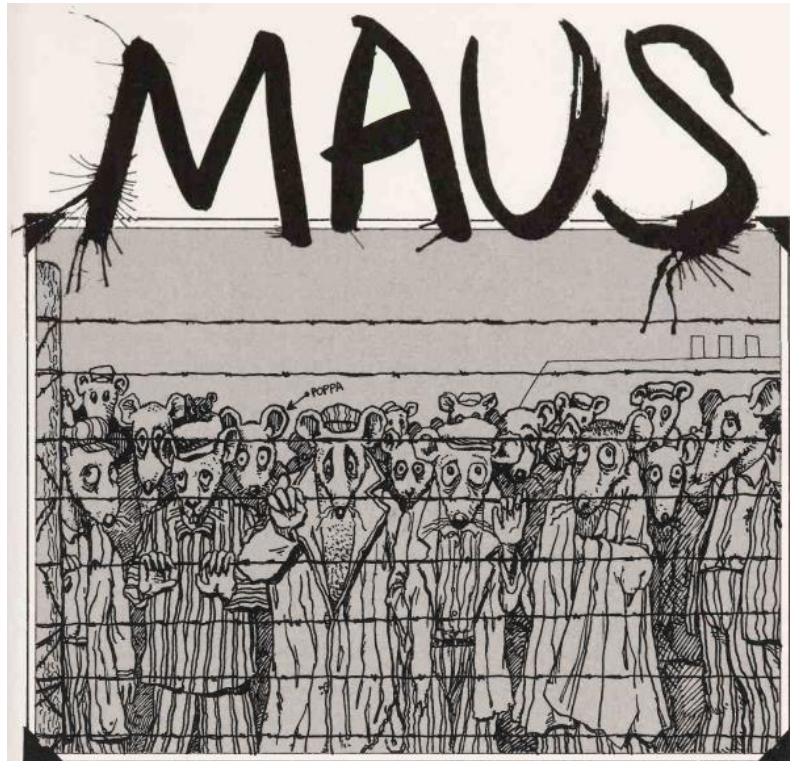
Isso nos leva à primeira versão de *Maus* (1972), nesta os únicos personagens a aparecer são judeus e alemães, dispensando a necessidade de outros animais. Além disso, Spiegelman comenta como na primeira versão de *Maus* a metáfora não era “completa”⁸⁵, ele estava mais interessado em representar a dinâmica de opressão de classe e raça. De fato, a versão de três páginas conta com a mesma alegoria central, os ratos e gatos estão presentes; o episódio narrado consta, inclusive, na versão recente de *Maus*, contudo, é narrado e descrito de forma mais detalhada.

Possivelmente, a principal diferença que torna a metáfora “incompleta”, para Spiegelman, é que na versão de 1972 estamos mais próximos de uma antropomorfização do que “animais humanizados”, como é o caso na versão 1986; isso se dá, pois, na versão de três páginas, em que carecem elementos formais que indiquem de maneira definitiva que os ratos seriam judeus e os gatos seriam nazistas. Podemos argumentar que Spiegelman, possivelmente, ainda não tinha a intenção de produzir uma história que almejasse retratar a realidade, ou seja, construir uma narrativa sobre a vivência do pai, preocupado com a interpretação dos leitores e em convencê-los de que são relatos que realmente aconteceram.

Essa argumentação repousa em dois pontos, primeiro referente aos nomes e segundo ao estilo, mais propriamente às escolhas de representação de determinados elementos. Começando pela questão dos nomes, a primeira página de *Maus* conta com três quadros, o primeiro se sobrepõe imponentemente aos outros dois.

⁸⁵ Spiegelman (2011).

Figura 7: *The First Maus* - primeiro painel



Fonte: Spiegelman (2011).

Neste primeiro quadro (Figura 7), estamos olhando para inúmeros ratos, o semblante deles é de sofrimento, seus olhos estão arregalados, os rostos parecem estar magros e desnutridos; essa impressão se confirma quando observamos suas vestimentas muito largas para seus corpos franzinos. Alguns usam casacos e outros uniformes listrados. Estamos observando esses ratos através do que parece ser uma cerca de arame farpado. Uma seta aponta para um rato ao fundo, sobre ela podemos ler “Poppa” (papai).⁸⁶

Uma análise mais detida e podemos observar que esse quadro é diferente dos demais, é como se ele fosse uma fotografia que estivesse disposta em um álbum familiar. Trata-se, na realidade, de uma reprodução da famosa fotografia de Margaret Bourke-White dos prisioneiros

⁸⁶ Por algum motivo, na reprodução da tira de 1972, na obra *Breakdowns*, editada pela Quadrinhos na Cia em 2009, a palavra “Poppa” foi omitida.

libertados de *Buchenwald* (Figura 8). Diante disso, um leitor com referências poderia compreender que se trata de uma história sobre o Holocausto logo a partir do primeiro quadro, apesar de isso não estar explícito.

Figura 8 - The living dead at Buchenwald, fotografia de Margaret Bourke-White



Fonte: Margaret Bourke-White (1945). Disponível em: <https://collections.artsmia.org/art/114514/the-living-dead-at-buchenwald-margaret-bourke-white>

Seguindo a leitura, no próximo quadro podemos ler “When I was a Young mouse in Rego Park, New York, my poppa used to tell me bedtime stories about life in the old country during the war...”⁸⁷ (Spiegelman, 2011). Observamos o uso de pronomes pessoais, “I” e “ME”, ou na versão em português “Eu” e “Me”. Poderiam esses pronomes ser um indicativo de obra autobiográfica ou então de uma biografia? Somado com o quadro anterior, isso nos permite inferir que se trata de uma história real, contada pelo pai do autor?

No quadro abaixo, podemos ver um pai contando ao filho uma história: “... Daí, Mickey, *Die Katzen* forçaram os ratos a se mudarem (...)”⁸⁸ (Spiegelman, 2011, p. 105). Aí pousa um problema, o nome do filho é Mickey, nome este que é diferente do que consta na assinatura,

⁸⁷ Tradução pela FSC, Érico Assis: “Quando eu era um jovem rato em Rego Park, antes de dormir, meu pai me contava histórias sobre a vida na Polônia durante a guerra...” Podemos observar que na tradução há uma escolha de mencionar o nome do país, o que não existe na versão original.

⁸⁸ Do original: “... and so, Mickey, Die Kantzen made all the mice move (...).”

“Art Spiegelman”. Então, excluímos a hipótese da autobiografia, afinal, o autor não é o mesmo do personagem principal; do mesmo modo, não temos informações suficientes para constatar se tratar de uma biografia, caso o seja, por que não tornar explícito logo de início? Se Mickey é de fato Art, por que ele tem um nome diferente?

Isso se justifica, pois Spiegelman, nessa primeira versão, não tinha como objetivo reproduzir fielmente a realidade, muito possivelmente o autor não encarava essa obra enquanto biográfica, até porque o nome de seu pai, Vladek, não consta em nenhuma das páginas. Para o autor, era mais importante reproduzir uma história sobre o Holocausto, pensando o evento de forma geral, relação entre dominadores e dominados, contudo, levando em consideração o contexto da década de 1970, uma abordagem que não pretendesse ser “exata” pareceu mais adequada, dessa forma, podemos inferir se tratar sobre o Holocausto, mas isso não está explícito na obra.

Isso me leva ao segundo ponto, as escolhas estilísticas e representações. Afirmo que a versão de 1972 aproxima os personagens de uma antropomorfização, isso se dá porque não há elementos que os definem enquanto judeus ou alemães, há uma liberdade interpretativa um pouco maior. Os alemães são referidos como “*Die Kantzen*”, eles utilizam uniformes militares e braçadeiras; no lugar da suástica, uma caveira com bigodes de gato. De forma semelhante, os ratos utilizam braçadeiras, em que deveria estar estampada uma estrela de Davi, mas que possui a letra M, possivelmente de “*Mouse*”.

Figura 9 – *Kitty Litter* – areia para gatos



Fonte: Spiegelman (2011).

Há menções sobre campos de concentração, porém, no gueto, a fábrica onde o pai de Spiegelman trabalhava não é uma fábrica de sapatos e sim uma fábrica de “areia para gatos”. No primeiro quadro da terceira página pode ser visto o que parecem ser embalagens grafadas com “Kitty Litter” e o rosto de um gato estampado no centro (pelo penteado e bigode, trata-se de Hitler). Ora, uma fábrica de areia para gatos remete ao “animalesco”; os gatos fazem suas necessidades em caixas de areia, não podem no final das contas ser humanos, isso entra em contraste com a versão de 1986, na qual todos os animais têm comportamentos, empregos e modos de falar tipicamente humanos, o que nos permite compreender onde a metáfora se faz incompleta na opinião do autor.

É incompleta justamente porque é mais aberta para interpretações externas, não se faz clara e objetiva desde o início, não sabemos se ela se trata de uma história verídica ou não, as menções ao Holocausto são implícitas, podendo passar despercebidas por alguns leitores, e a analogia animal não trata tanto de animais humanizados, e sim realmente de uma antropomorfização. Nesse sentido, na primeira versão de *Maus*, Spiegelman não procurava uma

verossimilhança, nem mesmo uma autenticação, não estabelecia com o leitor um *pacto referencial* e, conseqüentemente, não havia *pacto biográfico*.

Retomando para a versão de 1986, temos uma narrativa retrospectiva que uma pessoa real (Art Spiegelman) faz da sua própria existência. Porém, a narrativa em questão não é tanto individualmente sua, e sim de seu pai. Por mais que Art Spiegelman seja o autor, uma pessoa real, o qual é também narrador e personagem, poderíamos argumentar que Art não é o personagem principal da obra *Maus*, mas sim Vladek Spiegelman. Contudo, outra argumentação possível é que, por operar em uma espécie de tempo duplo (passado/presente), a obra conta com dois narradores, no presente temos Art, narrador/autor/personagem principal, e no passado temos Vladek Spiegelman no papel de narrador/personagem principal.

A obra *Maus* parece estabelecer um *pacto referencial* entre autor e leitor. Spiegelman não procura uma simples verossimilhança, mas uma semelhança com o verdadeiro, uma preocupação ativa na enunciação de um campo real. Todavia, poderíamos argumentar que por mais que haja uma intenção de semelhança com o real, os artifícios utilizados próprios das linguagens dos quadrinhos, assim como sua escolha de alegoria animal, acabam por afastar a obra do campo do real; não se trata de uma imagem do real, mas de um “efeito de realidade”.

Sem embargo, não seria paradoxal existir um gênero como o da autobiografia em uma mídia como os quadrinhos? Se por um lado a autobiografia exige uma fidelidade à experiência, por outro, a narrativa necessita de forma, aí é que entram os recursos linguísticos próprios dos quadrinhos que mesclam a ficção ao real, tensionando os limites do gênero. Com isso cabem algumas reflexões. Podemos exigir autenticidade em quadrinhos autobiográficos? Em que medida isso importa?

Hatfield⁸⁹ (2009) elabora sobre o processo de autenticidade em quadrinhos autobiográficos e traz o exemplo do cartunista Harvey Pekar⁹⁰, criador da revista autobiográfica *American Splendor*. Hatfield argumenta como *American Splendor* inaugura uma espécie de “Nova Escola” de quadrinhos autobiográficos, na qual o foco passava a ser eventos cotidianos. O autor defende que ao elaborar narrativas rotineiras e sobre o cotidiano, elabora-se uma reinvenção do herói nos quadrinhos, de modo que estamos diante de protagonistas reais que confessam nas páginas episódios nojentos, frustrantes, abjetos. Elaborar-se, então, uma “Nova

⁸⁹ HATFIELD, C. **Alternative Comics**. [s.l.] Univ. Press of Mississippi, 2009.

⁹⁰ Harvey Pekar foi um cartunista de sucesso na revista *American Splendor* que, segundo críticos, inaugurou uma nova forma de se fazer autobiografia em quadrinhos, através de sua transparência e compromisso com os fatos cotidianos. Pekar, inclusive, advoga com certa frequência em favor do realismo nas obras em quadrinhos, e da valorização do indivíduo a fim de gerar uma identificação por parte do público.

Escola” que será “documental” e as narrativas dominantes teriam temas como tragédia, farsa, pitoresco, entre outros.

Nas considerações de Pekar⁹¹, quanto mais precisas essas narrativas fossem, mais os leitores conseguiriam se identificar com elas. Pekar parte do princípio da asserção da individualidade, uma valorização do indivíduo e das situações cotidianas. Um exemplo de obra que configura nessa “Nova Escola” seria *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, de Justin Green. Segundo Hatfield, através da autoexposição e intimidade dos autores, essas obras garantem uma “autenticidade”. Nesse caso, a autenticidade se dá via uma relação de exposição confessional dos autores, que revelam seus “podres” e abrem suas intimidades aos leitores, de forma que os vemos “nus”, percebemos esses personagens em níveis pessoais, como se os conhecêssemos e, com isso, geramos uma identificação com eles; essa intimidade estabelecida entre leitor e autor de certa forma autentica e legitima a narrativa em questão.

Entretanto, Hatfield posa uma questão, a conformidade para com os fatos se contrapõe com o que autor chama de “ceticismo epistemológico” dessa geração: “como podemos ser fiéis a uma verdade objetiva se essa verdade parece inacessível ou até mesmo impossível?” (Hatfield, 2009, p. 113). Para responder à questão proposta, retomarei a Lejeune (2014), que afirma que na autobiografia o *pacto autobiográfico* se estende ao *pacto referencial*, sendo ambos quase indissociáveis. Estabelece-se uma espécie de juramento cujo princípio é atestar a honestidade, porém, restringindo a verdade a um campo do possível.

Juro dizer a verdade somente a verdade, nada mais que a verdade (...) a verdade tal qual me parece, considerando-se os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias, etc. (...) A verdade sobre tal aspecto da minha vida, sem me comprometer, sobre tal outro aspecto. (LeJeune, 2014, p. 43).

Percebe-se, então, que os pactos procuram atestar a honestidade de uma verdade possível, considerando os percursos da memória e do esquecimento, e sendo uma verdade delimitada a um espaço e um tempo específicos que não pressupõem ser uma verdade total e generalizante. É factível observar semelhanças entre estes pactos e aqueles firmados por historiadores, jornalistas ou geógrafos aos seus leitores, porém, podemos identificar também as diferenças. Lejeune (2014) pontua que a principal diferença entre o pacto estabelecido pela autobiografia e pelas narrativas jornalísticas e históricas é que a exatidão não tem importância

⁹¹ EDITORS, T. **Blood and Thunder**: Harvey Pekar and R. Fiore. Disponível em: <https://www.tcj.com/blood-and-thunder-harvey-pekar-and-r-fiore/>. Acesso em: 15 dez. 2023.

capital. Ou seja, a autobiografia firma um *pacto referencial*, se espera que esse pacto seja cumprido, sem a tudo ser necessária uma estrita semelhança, o mal cumprimento do pacto não faz com que o valor referencial do texto desapareça.

No caso específico de *Maus*, nós enquanto leitores somos expostos a múltiplas faces de Art, observamos sua relação difícil com o pai, a determinação para terminar seu livro, uma fragilidade e emoção a partir do sucesso comercial da obra, dentre várias outras facetas. Essa intimidade nos permite “conhecer” Art, nos sentimos próximos, podemos inclusive elaborar julgamentos sobre ele; esses registros mais confessionais que ocorrem no tempo presente têm um caráter autobiográfico, no qual Spiegelman é narrador, personagem e autor. É através dessa exposição que nós, enquanto leitores, podemos nos identificar com os personagens. É isto que torna a narração do tempo presente “crível”: a humanidade e sensibilidade dos personagens, assim como a representação de elementos cotidianos e corriqueiros.

Poderíamos argumentar, seguindo a lógica de Hatfield (2009), que a intimidade funciona como fator de autenticação, ou então, a partir de LeJeune (2014), que uma exatidão não é capital, considerando que o exposto só pode ser conhecido e narrado pelo autobiógrafo. Entretanto, o caráter peculiar de *Maus* o coloca nessa espécie de narrativa dupla, sendo simultaneamente biografia e autobiografia, sem mencionar que trata de uma das maiores catástrofes do século XX, o genocídio dos povos judeus, uma narrativa histórica sobre a Segunda Guerra Mundial. Diante disso, há uma preocupação ativa de Spiegelman de tornar sua história mais próxima do real possível, conferir à sua narrativa uma autenticação não através da intimidade, mas mediante pesquisas e fontes históricas, produzindo um relato responsável e crível.

A partir do exposto, minha intenção foi refletir sobre a relação “dupla” de *Maus* com as categorias biografia e autobiografia, sem me propor em definitivo a cravar uma classificação, mas para entender a discussão existente, e através dos termos e conceitos apresentados pensar acerca da autenticidade e autenticação que Spiegelman planeja obter e como fazer isso. Esta discussão de autenticação corre em paralelo com o tensionamento da ficção com o real. Poderíamos argumentar, inclusive, que a necessidade de autenticar a obra é justamente afastá-la do campo fictício e aproximá-la de um registro testemunhal e, por que não, histórico? Ademais, o próximo tópico segue esse caminho, pensando nas formas com as quais Spiegelman visa autenticar sua obra e os percalços para fazê-lo.

1.5 “Sei lá. Mas está bem documentado...”. Verdade e verossimilhança nos quadrinhos

Autenticar pode ser definido como validar, reconhecer algo como verdadeiro; admitir a autenticidade, a veracidade de algo. Autenticidade, por sua vez, é algo que provém de fonte ou autoria reputada, verdadeiro em sua substância. Significa atribuir legitimidade, conferir a condição de “real”, ou então de “verdadeiro”. Observamos que a literatura, de forma geral, estabelece uma relação difícil com o conceito de real, a linha entre a ficção e o real é muitas vezes tênue e permeada de tensões.

Além disso, o gênero biográfico e o autobiográfico estabelecem um *pacto referencial*, isso implica em dizer que o personagem principal existe no mundo real e a narrativa a que somos apresentados tem como base fatos. Porém, aqui as coisas se complexificam, não necessariamente uma biografia ou autobiografia estabelecem esse rigoroso compromisso com a veracidade dos fatos; em outras palavras, a exatidão não é fator primordial, o pacto referencial pode ser feito incompletamente, isso não faz com que o valor referencial do texto desapareça.

Ademais, temos também a autobiografia em quadrinhos, complicando ainda mais a relação ficção/real. A narrativa em quadrinhos se constrói a partir da sua lógica e gramática próprias, utilizando os elementos formais dos quadrinhos como balão de fala, onomatopeia, quadros, sarjetas, entre outros, e elementos de linguagem, metáforas, ironia, sarcasmo etc. Esses elementos moldam e estruturam a história simultaneamente, estabelecendo uma distância entre o vivido, dito real, e a narração. Uma questão surge: e a autenticidade nas autobiografias em quadrinhos? Como os cartunistas podem tornar sua narrativa “legítima”? Como atestar a veracidade dos fatos? Como fazer com que sua narrativa pessoal tenha um caráter verídico, verificável, que a aproxime do real?

Questão amplamente debatida não só nos *comic studies*, mas nos estudos literários, na totalidade, é a relação entre autenticidade e a autobiografia. Nas considerações de Dow Adams⁹² (2000), a autobiografia é uma tentativa de um sujeito de se reconciliar com si e, sendo assim, o cerne da autobiografia não é uma precisão histórica, mas sim uma verdade metafórica. Hatfield, por sua vez, fala de uma autenticidade que se dá por meio da intimidade e exposição. De toda forma, compreendemos aqui autenticar por tornar autêntico, no sentido de fazer com que se torne uma imagem do real, um compromisso com o real.

Diante disso, analisarei as formas pelas quais o autor Art Spiegelman visa autenticar sua obra *Maus*, aproximando-a do real e afastando-a da ficção. Primeiramente, vale ressaltar que *Maus* foi construído com base em entrevistas orais, o testemunho direto de um sobrevivente dos campos de concentração. Não podemos atestar a veracidade do testemunho em si, a

⁹² ADAMS, Timothy Dow. **Light Writing & Life Writing: Photography in Autobiography**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.

memória é falha e pode ser quebrada e reconstruída, todavia, isso não importa, pois as subjetividades do testemunho, assim como as suas possíveis omissões, mentiras e enganos, fazem parte de um processo natural que envolve lembranças e esquecimentos.

Em respeito a isso, Spiegelman tem em vista ser cuidadoso no que diz respeito ao que Vladek de fato testemunhou e o que chegou até ele por intermédio de outras pessoas. Se torna evidente para Spiegelman que a memória de Vladek é seletiva e, para se tornar uma sequência narrativa, as entrevistas precisam ser ordenadas e redimensionadas. A maneira com que Spiegelman lida com esses percalços pode ser percebida em um episódio, *Orquestra de Auschwitz* (Figura 10).

Figura 10 Orquestra em Auschwitz



Fonte: Spiegelman (1992, p. 54).

Na imagem acima, Vladek está narrando sobre o seu cotidiano em Auschwitz, dizendo marchar diariamente na esperança de ver Mancie (mulher que trazia recados de Anja); nisso temos um corte e vamos para o presente, quando Art diz que leu sobre a orquestra que tocava enquanto os prisioneiros marchavam. Vladek nega a existência de uma orquestra, e Art responde que é muito bem documentado. Esse episódio é relevante por reafirmar os problemas de memória. Vladek não tem lembrança e mesmo assim as orquestras existiram. Spiegelman ilustrará isso visualmente. No primeiro quadro, podemos perceber os músicos ao fundo e no quadro abaixo um amontoado de prisioneiros cobre a banda, dificultando a sua percepção, deixando apenas seus instrumentos “de fora”, aparecendo como notas musicais.

Para Spiegelman, era importante atingir algum nível de verossimilhança a partir dos desenhos e, diante disso, compreender os campos ao nível de detalhe se mostrou relevante, pois, dessa forma, seria possível criar um cenário crível. Outra forma de obter um efeito de autenticação através dos desenhos aparece em partes que contaram com conhecimentos muito específicos, como, por exemplo, na página 220, que mostra um passo a passo de como consertar sapatos. Para a construção do quadro, Spiegelman teve de buscar livros específicos sobre o assunto na *New York Public Library*. Isso reforça o seu compromisso com uma autenticação a partir dos desenhos.

No que concerne às fontes orais utilizadas, Spiegelman se embasou nos depoimentos de alguns sobreviventes para além de seu pai Vladek, como, por exemplo, sua segunda esposa Mala, que se tornou personagem na HQ; uma mulher de nome Hadassah Rosensafdt, que era conhecida de sua mãe Anja e ajudou seu pai a encontrá-la depois da guerra; os padrinhos de Spiegelman, David e Ita Kracauer, refugiados que se tornaram amigos dos seus pais e em seguida se mudaram para os EUA; e também o psicólogo Pavel, que desempenha papel fundamental na história e que, segundo Spiegelman, fora uma presença muito importante ao longo da construção da obra.⁹³

1.6 “É, esse garoto era um babaca e um ingrato.” — Art Spiegelman - Autor ou personagem?

Ocupando a posição tanto de autor quanto de personagem, Art Spiegelman aparece em suas obras com alguma frequência. Em *Maus* podemos observar diferentes representações do autor, cada qual serve a um propósito narrativo distinto, e é acerca dessas representações que este tópico irá tratar. Quem é Art Spiegelman, o criador ou a criação? Ou seria ele ambos?

⁹³ Spiegelman (2011, p. 69).

Existem aspectos próprios na autobiografia em quadrinhos, e um dos principais é o “eu cartunizado”, ou seja, a maneira como o cartunista vê a si mesmo. De certa forma, a visão interna de si nos quadrinhos se externaliza. Hatfield⁹⁴ afirma que se a autobiografia é uma interpretação retórica para olhar para si através dos próprios olhos, então os quadrinhos fazem isso acontecer de uma forma literal. Nesse sentido, a autocaricatura atua como uma forma de persuasão, há um convencimento do leitor de que o autor é daquela forma.

Para construir essa imagem cartunizada, Hatfield (2009) afirma que um pré-requisito é a alienação, ou o estranhamento. Ou seja, é importante que o cartunista se coloque como um “outro”, a construção de um personagem de si próprio. Hatfield (2009) afirma que uma objetificação através da representação visual pode permitir que o autobiógrafo articule melhor seu próprio senso de identidade. É como se esse distanciamento necessário para a autorrepresentação, essa alienação de si e a posterior construção de uma paródia, ou um personagem de si, colaborassem para um processo mais amplo de autoconhecimento.

Observa-se em *Maus* como a construção gráfica do personagem Art permite a Spiegelman uma compreensão da sua própria identidade. Isso se dá, por exemplo, a partir da religião judaica. Spiegelman afirma que, quando era criança, ele havia estabelecido uma relação complexa com o judaísmo, não se identificando muito com os aspectos tradicionais da religião. *Maus* foi uma experiência que o fez se declarar judeu perante o mundo⁹⁵. Apesar de ter nascido na Suécia, o autor se considera americano, porém, ele não aparece no livro como um cachorro, ele aparece como um rato. No que concerne a essa relação com a identidade judia, Chute chama atenção para um artigo escrito por Spiegelman, intitulado *Looney Tunes, Zionism and the Jewish Question* (1989), no qual o autor discorre sobre a intersecção entre a identidade pessoal, a história cultural e as complexidades de ser judeu nos Estados Unidos.

O artigo é relevante, pois possibilita um olhar sobre a questão identitária de Spiegelman, no que o autor sugere que a sua experiência de judeu na América moldou a sua percepção de identidade, judaísmo e sionismo. Em entrevista à Chute (2011), Spiegelman confessa não ser um grande adepto do judaísmo e não seguir à risca os dogmas da religião, contudo, para onde fosse, ele seria reconhecido como um judeu. O seu próprio sobrenome o denunciava, e era esta a percepção comum dele: sua identidade perpassa o judaísmo, independente das suas crenças. Nesse sentido, fica óbvio a representação do autor como um rato: um filho de judeus sobreviventes do Holocausto, também é judeu, é um rato.

⁹⁴ Hatfield, C. **Alternative Comics**. [s.l.] Univ. Press of Mississippi, 2009.

⁹⁵ Spiegelman (2011 p. 133).

A partir desse caso específico, podemos compreender como Spiegelman, no lugar de cartunista/autobiógrafo, precisa elaborar uma caricatura de si e, ao fazê-lo, persuadir o público leitor da sua visão de si. Além disso, torna-se personagem, passa por um processo de objetificação de si, possibilitando um autoconhecimento e até mesmo um controle de sua imagem. O cartunista está no controle do que é mostrado e nossa percepção do personagem está condicionada à forma como ele enxerga si e às formas que escolhe para representar isso.

Isso se dá de tal forma que algumas críticas de *Maus* acabam por confundir o personagem Art com o autor. Harvey Pekar⁹⁶, cartunista e crítico de quadrinhos, expõe sua opinião na revista *Comics Journal*, de como a obra *Maus* não é sobre uma relação entre pai e filho, e sim entre o artista e seu objeto. Pekar argumenta que Spiegelman é um filho ingrato, que utiliza da pretensa “honestidade” da obra para rebaixar a imagem de seu pai, enquanto simultaneamente se engrandece enquanto artista. Sendo assim, as críticas em relação a Spiegelman são controversas, o que parece é que o crítico gostaria de uma versão talvez mais “polida”, em que o pai não parecesse uma pessoa tão difícil de lidar e Art assumisse mais as responsabilidades.

⁹⁷Eu me opus a Spiegelman escrever uma autobiografia engrandecedora no qual ele se esforçasse para parecer bem (o filho sofrido) às custas do pai, enfatizando as falhas do velho ao ponto da redundância e diminuindo a ênfase no carinho e preocupação que Vladek sentia por ele. (Tradução Nossa).⁹⁸

Pekar argumenta que essas representações fizeram com que um crítico do *Village Voice* concluísse que Art é o herói em *Maus*, e Vladek o sobrevivente do Holocausto, o vilão. Pekar, então, contrapõe a argumentação de Spiegelman de que havia representado seu pai de forma “objetiva e simpática”, afirmando se tratar de uma falsa objetividade. Nas considerações de Pekar, Spiegelman esconde uma hostilidade voltada para o seu pai, e o faz de diversas maneiras.

Por exemplo, no episódio em que Art mente para Vladek, dizendo que o que havia sido narrado sobre a vida pessoal de seu pai não entraria no livro. Segundo Pekar, o que Spiegelman espera é que o perdemos da mentira, uma vez que ele argumenta na própria obra que trazer essas histórias (sobre o início da vida de Vladek e sua “solteirice”) deixaria o material mais humano (Figura 11). Outro aspecto é que, para Pekar, Spiegelman é falso ao colocar as críticas

⁹⁶ **Blood and Thunder: Harvey Pekar and R. Fiore - The Comics Journal**. Disponível em: <https://www.tcj.com/blood-and-thunder-harvey-pekars-and-r-fiore/>.

⁹⁷ Do original: I objected to Spiegelmans writing a self aggrandizing autobiography in which he went out of his way to make himself look good (that is, the long-suffering son) at his father’s expense, emphasizing the old man’s faults to the point of redundance, and de-emphasizing the affection and concern Vladek felt for him.

⁹⁸ PEKAR, Harvey. **The comics Journal**. Disponível em: <https://www.tcj.com/blood-and-thunder-harvey-pekars-and-r-fiore/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

mais intensas a Vladek na boca da sua segunda esposa, Mala. Dessa forma, ele parece um filho razoável, enquanto Vladek é detonado.

Figura 11: Página de *Maus*

Fonte: Spiegelman (1986, p. 23).

Na figura acima está o episódio ao qual Pekar se refere. Nele, Vladek começa sua narrativa contando sobre uma mulher com a qual ele se relacionou antes de Anja, chamada Lucia Greenberg. Vladek conta como eles ficaram juntos por aproximadamente três ou quatro

anos, até ele conhecer Anja. Ao longo da narrativa, vemos que as coisas não terminam bem com Lucia, que se joga no chão magoada e pede para Vladek ficar com ela. Lucia acaba escrevendo uma carta para Anja, na qual escreve coisas negativas a respeito de Vladek, que ele estaria se casando apenas por dinheiro. Resolvido os problemas amorosos, Vladek sai da sua narração e pede a Art que não coloque essas partes no livro. Art contra-argumenta dizendo que isso torna o material mais humano e mais real. Contudo, Art acaba jurando que essa parte não entraria no livro, o que gera um certo efeito cômico, porque se estamos lendo, isso significa que ele quebrou a promessa.

Segundo Pekar, Spiegelman quer que o público leitor o perdoe por essa aparente traição, convencendo-nos de que a narrativa sobre os relacionamentos de Vladek deixariam a obra mais humana. A partir disso, partindo das próprias considerações de Pekar, se Spiegelman quer usar a obra para seu engrandecimento pessoal, por que não omitir a parte da proibição na totalidade? Não seria mais fácil, caso o objetivo fosse elevar-se moralmente diante do público, não se colocar na posição de um mentiroso?

Pekar vai ainda mais além nas suas críticas, afirmando que mesmo quando Vladek faz algo de positivo, Art parece negar. Para exemplificar isso, Pekar recorre a um episódio no qual Vladek leva seu filho ao banco, para mostrar a ele um cofre contendo objetos preciosos que ficariam para Art caso acontecesse alguma coisa com ele. O argumento do crítico é de que, ao invés de ser ressaltada a praticidade de Vladek, sua generosidade, ou quaisquer atributos positivos, a cena em questão coloca em destaque seu amor pelo dinheiro e bens materiais, assim como sua hostilidade em relação à sua esposa Mala. Para Pekar, não é como se o evento não tivesse acontecido, mas a forma de narrar e representar de Spiegelman enfatizam a irracionalidade do pai, sua mesquinhez e como ele pode ser sorrrateiro, enquanto sua preocupação pelo filho e sua generosidade parecem ficar enterradas.

Nas considerações de Pekar, Spiegelman se esforça para fazer Vladek parecer maluco, mesquinho e tirano ao longo dos dois volumes de *Maus*, enquanto tenta se elevar moralmente, fazendo seu personagem mais “afeiçoável”. Pekar ainda afirma: “Vladek é uma pessoa complexa e Art fez um trabalho ruim e confuso retratando-o”.⁹⁹ (Pekar, 2013. Tradução nossa). Mas como essa afirmação é possível? Pekar conhecia Spiegelman e sua família pessoalmente? E mesmo que conhecesse, a relação estabelecida entre pai e filho, ainda mais dadas as circunstâncias traumáticas, não pode ser compreendida facilmente por um expectador externo. O que enriquece a narrativa de *Maus*, especialmente no contexto das interações Art / Vladek é

⁹⁹ Do original: *Vladek is a complex person. Whatever his motivation, Art's done a poor, confusing job of portraying him.*”

que apenas o autor pode nos contar essas histórias, pois foi ele quem as vivenciou, se elas são verdadeiras ou não, isso entra em outro campo de discussão.

A questão central dos argumentos de Pekar está na forma como Spiegelman se representa e representa seu pai, mas aí está a questão: se podemos ter essa percepção de Art, não é justamente porque Spiegelman criou o personagem dessa forma? Além disso, se o conhecimento de Pekar sobre Spiegelman e seu pai repousa apenas na obra *Maus*, o que tirar da crítica de que Spiegelman fora um filho ingrato? Se Pekar pode afirmar isso mediante a leitura do livro, isso pressupõe dizer que o autor escreveu conscientemente o personagem para que os leitores o identificassem dessa forma. Não acredito que houve uma tentativa de elevação moral ou engrandecimento por parte de Spiegelman, justamente porque na condição de leitores, podemos perceber o personagem de Art como egoísta, hostil, alheio ao sofrimento do pai; são todas interpretações possíveis, a partir do que vemos no personagem.

A crítica de Pekar à obra de Spiegelman levanta questões complexas sobre a natureza da autobiografia, a representação da família e a interpretação da arte. Sintetizando o conteúdo das críticas, temos: a falta de empatia, o autoengrandecimento e a representação imprecisa. Todos os pontos levantados por Pekar são pertinentes, e a crítica em si é válida. Contudo, faz-se necessário levar em consideração algumas nuances. Em primeiro lugar, a subjetividade da experiência, a relação entre pai e filho, é individual, o que pode parecer para um espectador externo como falta de empatia talvez seja uma tentativa honesta de lidar com traumas familiares. Em segundo lugar, devemos levar em consideração o aspecto artístico da autobiografia, ela não é um registro fotográfico da realidade. Isso, por sua vez, dialoga com a questão da perspectiva do filho. *Maus* é contada por Spiegelman, o filho do sobrevivente, então é natural que sua perspectiva seja parcial e influenciada por suas emoções e experiências.

A partir do exposto, pretendo elucidar como as críticas e a discussão entre Pekar e Spiegelman são valiosas, pois permitem pensar o quadrinho enquanto um suporte capaz de contribuir significativamente para um debate mais rico e complexo sobre literatura, biografia e escrita de si. A troca de perspectivas entre os dois autores nos permite pensar sobre pontos pertinentes, como as subjetividades da autobiografia, a relação entre autor e personagem, a verdade na autobiografia, a importância de uma leitura crítica, entre outros pontos.

Podemos alavancar uma discussão sobre as subjetividades da autobiografia ao evidenciar que esta não é um relato objetivo, mas sim uma construção subjetiva. Desse modo, diferentes leitores podem interpretar a obra de maneiras diferentes dependendo de suas próprias experiências. A discussão sobre a relação entre autor e personagem pode ser conduzida uma vez que Pekar levanta a questão de até que ponto Spiegelman se identifica com o personagem

que criou. Em *Maus*, a relação entre Art e Vladek é complexa e ambivalente, e a crítica de Pekar nos convida a questionar essa relação. Para além disso, as críticas de Pekar sugerem que Spiegelman pode estar manipulando a imagem de seu pai para se apresentar de modo mais favorável, a partir do que podemos levantar questões sobre a ética da autobiografia e os limites da ficção.

Ao fazer isso, retomamos a discussão da verdade na autobiografia mobilizando conceitos como autenticidade, verossimilhança, ficção e memória. Até que ponto uma história de vida precisa ser factual para ser considerada autêntica? Por fim, as críticas de Pekar nos incentivam a ler criticamente, uma vez que a mesma obra pode ter diversas interpretações. No papel de leitor, é importante questionarmos as interpretações apresentadas e até mesmo as intenções do autor. Diante do exposto, podemos concluir que as discussões entre os dois autores são frutíferas, pois permitem pensar *Maus* como um objeto complexo capaz de promover debates que enriquecem e aprofundam campos diversos do conhecimento.

Figura 12: Caricatura do judeu avarento



Spiegelman (1986, p. 131).

Poucas páginas após o episódio do banco descrito por Pekar, temos um diálogo entre dois personagens, Art e Mala. Na cena, Mala está desabafando sobre Vladek, contando sobre as dificuldades de morar com ele. Art fala que achava que os campos de concentração haviam feito isso com ele, no que Mala responde que nenhum de seus amigos sobreviventes é igual a Vladek. Nisso, Art expressa sua preocupação com a representação do pai, ele tem medo de Vladek se tornar uma caricatura do judeu avarento, mas, ao mesmo tempo, Art quer se esforçar para representá-lo como ele é (Figura 12).

Na obra *Metamaus* (2011), Chute questiona Spiegelman sobre as suas preocupações em retratar Vladek como um personagem. Spiegelman responde que teve um esforço para não o transformar em um herói, ou então remeter a uma figura cristã de sobrevivente enobrecido

através do sofrimento. Para ele, era importante retratar Vladek com todas as suas falhas, e isso significa adentrar na relação conflituosa entre os dois. Em entrevista com Brown¹⁰⁰ (1988), Spiegelman comenta sobre como contar a história de um sobrevivente não se reduz apenas ao que aconteceu. Caso isso aconteça, a narrativa se transforma em um manual, isso se dá devido ao desejo natural dos leitores de se identificarem com algum personagem. Neste caso, a identificação ocorre com o sobrevivente.

Foi importante para mim apresentar o racismo casual de Vladek no livro. A natureza não reflexiva de chamar negros de “shvartsers”, a suposição de que roubariam dele, e todas essas coisas foram indicadas aqui. E essa era uma atitude amplamente compartilhada pelos seus amigos sobreviventes. Este é um lugar para se tomar nota, “Olhe, sofrimento não faz de você melhor, só faz você sofrer!” Não pretendia condenar depreciativamente. Faz parte da natureza impossível de Vladek. (Spiegelman; Chute, 2011. p. 36. Tradução nossa).

Sendo assim, há uma preocupação consciente com a caracterização desses personagens que representam pessoas reais. É importante que esses personagens sejam críveis e suas histórias verossímeis, ao mesmo tempo, é necessário não os transformar em caricaturas, ou então em heróis com os quais o público pode se identificar, torcer e se projetar. Weschler, em um ensaio sobre *Maus*,¹⁰¹ elabora o termo “ambiguidade cristalina” para se referir à obra. Essa ambiguidade em questão se refere ao fato de o leitor não conseguir determinar precisamente os motivos dos personagens, por exemplo, não é claro se Vladek tinha interesse em se casar com Anja pela sua família ser rica, pois Spiegelman não força sua visão aos leitores, ele apresenta os fatos que ele conhece e cabe ao leitor elaborar a sua interpretação.

A partir disso, Spiegelman, na posição de autor, possui um trabalho de habitar e identificar seus personagens, fazendo com que ele entre em contato com o outro lado da história. O autor deve se colocar na posição do personagem em questão (seja Mala, Vladek, Anja ou outros), tentar compreendê-lo dentro do possível e visualizar o que ele passou. Spiegelman comenta¹⁰² como o processo de dar voz a Vladek perpassa a necessidade de habitar o seu ponto de vista, elaborando-o para além da imagem reduzida que o filho tinha do pai.

¹⁰⁰ BROWN, Joshua. Of mice and memory. *Oral History Review*, v. 16, p. 91-109, 1988.

¹⁰¹ WESCHLER, Lawrence. *Art's Father, Vladek's Son*. 1986.

¹⁰² Spiegelman (2011, p. 35).

CAP. 2 “A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE”: VISIBILIDADE E INTERDITOS EM *MAUS*

Neste capítulo, irei partir do seguinte questionamento: “Por que o Holocausto?”. Com ele procuro compreender as motivações de Spiegelman para escrever sobre um evento limite, a saber, o genocídio dos povos judeus que estruturou a máquina de guerra alemã durante a Segunda Guerra Mundial. Evento este que marcou a sua própria família e, conseqüentemente, ele próprio. Discutirei as formas pelas quais Spiegelman se tornou ciente do que os seus pais haviam passado e qual foi o seu processo de pesquisa para a elaboração da obra. Pensando acerca de seus referenciais para a elaboração da obra, tratarei de forma detida de analisar o cenário da discussão pública sobre o Holocausto, dentro do recorte temporal da obra *Maus* (décadas de 1970 a 1980).

Por que o Holocausto? É a pergunta que nomeia o capítulo inicial da obra *Metamaus*. Para elaborar sobre essa pergunta, Chute faz uma série de questionamentos à Spiegelman procurando compreender de que forma o genocídio do povo judeu o havia marcado, de que maneiras a Shoah havia se impregnado nele, quais foram as formas e os veículos pelos quais ele tomou conhecimento do assunto.

2.1 “Ninguém quer ouvir essas histórias” – O debate público sobre o Holocausto

Durante o recorte temporal da criação do primeiro volume de *Maus* (décadas de 1970 e 1980), Spiegelman comenta como o Holocausto era um assunto pouco discutido na mídia ou em outras fontes e não fazia parte do debate público. O autor se coloca vivendo em uma mudança de *Zeitgeist*¹⁰³, em que a *Shoah* saía de um polo do não dito, no qual não se elaborava sobre e não havia discursos midiáticos, para um polo da representação, no qual começavam a surgir cada vez mais produções culturais como documentários e filmes que abordavam o genocídio do povo judeu, possibilitando assim o debate público.¹⁰⁴

Esse fenômeno observado por Spiegelman pode ser compreendido a partir de uma análise contextual do debate público do Holocausto entre 1970 e 1980, período que antecede a globalização da memória do Holocausto. A libertação dos prisioneiros dos campos de concentração e o fim da Segunda Guerra Mundial no ano de 1945 marcaram um primeiro momento que teve sua principal característica no silenciamento de temáticas ligadas ao

¹⁰³ Termo alemão que se refere a um espírito da época, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo em uma certa época.

¹⁰⁴ Spiegelman (2011).

Holocausto, que se estende desde os sobreviventes até as discussões acadêmicas e jurídicas. Todavia, esse cenário se alterou a partir de uma renovação nos estudos sobre memória e, na década de 1990, se desenvolveu uma verdadeira obsessão memorial acerca do Holocausto.

Entre 1945 e 1946, a cidade de Nuremberg, na Alemanha, sediou os mais conhecidos julgamentos do pós-guerra, articulando o Tribunal Militar Internacional (TMI), levando vinte e duas importantes autoridades alemãs a julgamento. Dentre os condenados podemos citar Hermann Göring, Hans Frank, Alfred Rosenberg e Julius Streicher.¹⁰⁵ Popularmente conhecido como julgamento de Nuremberg, a condenação dos perpetradores nazistas, segundo Wieviorka¹⁰⁶, acabou por marcar o triunfo do escrito sobre o oral, uma vez que o caso se amparava majoritariamente em documentos escritos, negligenciando as testemunhas orais.

Esse cenário da desvalorização do testemunho mediante as fontes documentais persistiu até 1961, com o julgamento de Adolf Eichman, em Israel,¹⁰⁷ que teve tanto fontes documentais como o relato de testemunhas. O julgamento de Eichmann foi relevante, pois possibilitou que o Holocausto fosse, enfim, discutido e tratado pela mídia. No mesmo ano, ocorreu o lançamento do livro *The destruction of the american Jews*, de Raul Hilberg, considerado por muitos o primeiro cânone nos estudos do Holocausto. A obra de Hilberg estabeleceu uma base importante para os estudos do gênero, porém, vale ressaltar que Hilberg não utilizou testemunhos orais para a construção de seu livro.¹⁰⁸

Spiegelman comenta como seus pais acompanharam o julgamento, assim como a maioria dos americanos, quando ele tinha por volta de 13 anos. Naquela época, o autor teve contato com a prateleira de livros da sua mãe e se deparou com obras como *Lady Chatterley's Lover* e *Minister of Death: The Adolf Eichmann Story*. Segundo o autor, esse foi o seu primeiro contato com as fotografias das atrocidades. A autora Annette Wieviorka¹⁰⁹ afirma que o julgamento de Eichman marcou o “advento da testemunha”, se constituindo como momento inicial do que viria a se tornar a “era da testemunha” a partir de 1980.¹¹⁰ Acerca disso, Dominick La Capra (2009) pontua sobre o “giro à memória”, vivenciado por todas as disciplinas das

¹⁰⁵ UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. Julgamentos dos crimes de guerra. **Holocaust Encyclopedia**. Disponível em: [Julgamentos do pós-guerra | Enciclopédia do Holocausto \(ushmm.org\)](http://ushmm.org)

¹⁰⁶ WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*, Paris: Plon, 1988.

¹⁰⁷ UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. Julgamentos dos crimes de guerra. **Holocaust Encyclopedia**. Disponível em: [Julgamentos do pós-guerra | Enciclopédia do Holocausto \(ushmm.org\)](http://ushmm.org)

¹⁰⁸ FACENDA, Kathiane. “Meu pai sangra história” – pós memória em Metamaus de Art Spiegelman. 2022.

¹⁰⁹ Historiadora francesa reconhecida por seus trabalhos sobre a Shoah e a memória dos genocídios. Entre seus principais trabalhos temos *L'Épreuve de l'Histoire* (1992), *Auschwitz, la mémoire d'un lieu* (2005), *L'Ère du témoin* (2002), entre outros.

¹¹⁰ WIEVIORKA, 1998, p. 16; 81.

ciências humanas a partir da década de 1960, foi responsável por renovar o interesse pelos estudos do trauma.¹¹¹

A historiografia desempenhou um importante papel ao longo da discussão pública do Holocausto. Gradualmente, ao longo da década de 1960, a memória foi sendo incorporada ao discurso acadêmico, fazendo surgir novas questões e discussões, e revisitando novos sujeitos e dilemas. Diante disso, o autor Andreas Huyssen (2014) defende a ideia de um processo compreendido como *boom da memória*, que teve início justamente no final da década de 1970 e início da década de 1980, quando o mundo ocidental passou a experimentar uma verdadeira obsessão pela memória.¹¹²

Nas considerações de Seligmann-Silva¹¹³, no texto *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento* (2003), a historiografia ao longo do século XX estaria em um estado de imersão em um sonho, no qual se poderia reproduzir o passado “tal como ele ocorreu”. O autor ressalta as contribuições de autores como Walter Benjamin e Friedrich Nietzsche para o despertar desse sonho. A partir das contribuições desses autores, entra em questão a importância tanto da memória quanto do esquecimento. Nas considerações de Seligmann-Silva, é evidente que não existe a possibilidade de uma tradução total do passado, o que era justamente o credo central do historicismo e do positivismo.

Diante das considerações de Seligmann-Silva (2003), podemos compreender que houve uma mudança na noção de historiografia, que passou de uma história factual ao entendimento de uma construção narrativa. Altera-se principalmente o olhar sobre as fontes, pois a história oral, a princípio, se inseria nos estudos históricos a partir de um viés positivista, ou seja, o testemunho era uma fonte complementar que ajudava a “reconstruir” um passado, sendo normalmente associado a outras fontes. Essa perspectiva mudou com a “virada interpretativa” na historiografia, ocorrida a partir dos anos 1980, na qual surge um novo entendimento da entrevista enquanto fonte.

Ante o exposto, podemos observar que a década de 1970 estabeleceu as bases para um debate público mais amplo e profundo sobre o Holocausto. De fato, ocorreu uma transformação no debate público, marcado pela emergência do tema na mídia, pela diversificação das abordagens, pela renovação da historiografia e pela criação de instituições dedicadas à

¹¹¹ LACAPRA, D. *Historia y memoria después de Auschwitz*. - 1a ed. - Buenos Aires. Prometeo Libros, 2009

¹¹² HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, arte visuais, políticas de memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p.134.

¹¹³ SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento*. In: *História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Org: SELIGMAN-SILVA, Márcio. – Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2003.

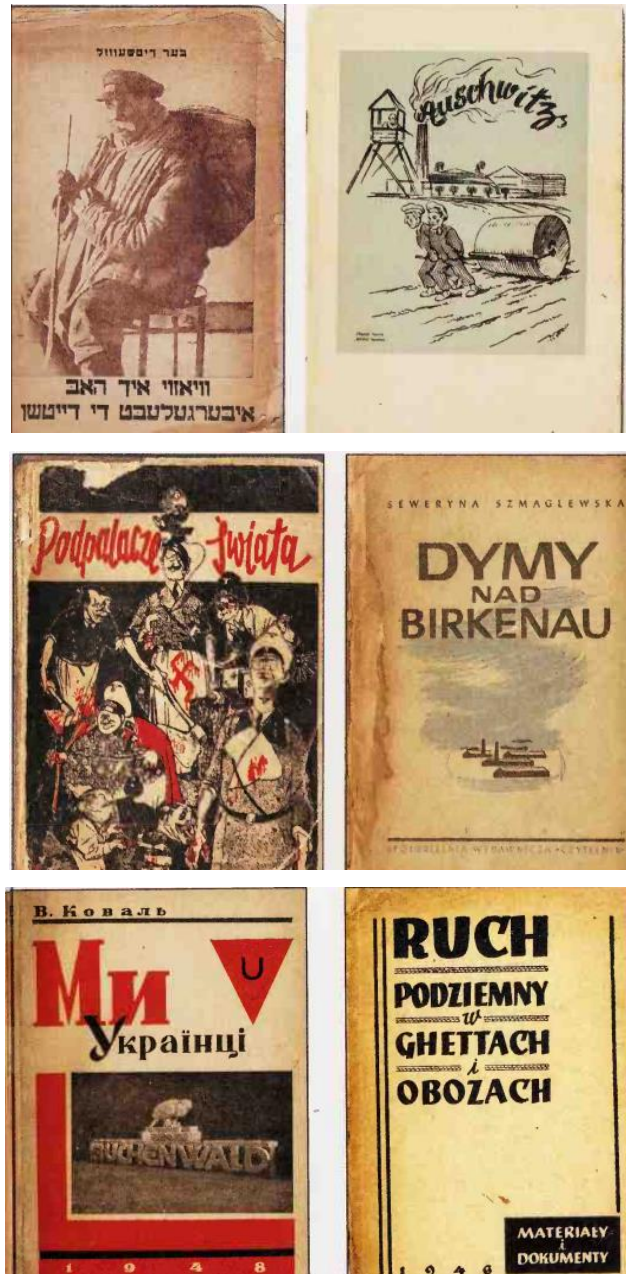
memória. No entanto, devemos ter cuidado com afirmativas do tipo “não se falava sobre”, uma vez que o marco fundamental para a emergência do tema na mídia, o julgamento de Eichman, ocorreu entre 1961 e 1962. Sendo assim, já na década de 1960 a cobertura midiática global do julgamento estimulou o debate, de forma discreta a princípio, mas que foi se intensificando e perpassando diferentes círculos e contextos, de modo que a própria obra *Maus* surgiu em resposta a esse contexto.

2.2 As prateleiras de Anja – “O referencial estético”

No contexto da infância de Spiegelman, um dos mais importantes referenciais para a sua “descoberta” do Holocausto veio da sua própria casa, mais especificamente da prateleira de sua mãe. Nessas prateleiras podiam ser encontrados panfletos e livros contendo ilustrações e fotografias que acabaram se tornando recurso visual importante para a construção gráfica de *Maus*.¹¹⁴ As prateleiras de Anja atiçavam a imaginação e curiosidade de um jovem Spiegelman, o conjunto de livros “proibidos” sobre a “Guerra” que os pais haviam passado estabelecia uma espécie de “Grande Tabu” (Figura 13).

¹¹⁴ Spiegelman (2011, p. 15).

Figura 13: Livros expostos na prateleira de Anja



Fonte: Spiegelman (2011).

Outra importante referência que atua também como uma espécie de marco cultural foi a série documental *Holocaust*, de 1978. Uma minissérie criada pelo escritor e roteirista Gerald Green a partir de seu livro homônimo, dividida em quatro episódios e transmitida pela NBC. A série acompanhava a família Weiss, de judeus alemães que se tornaram prisioneiros de guerra. Segundo Spiegelman, a transmissão de *Holocaust* foi de extrema relevância para trazer ao público o conhecimento, mesmo que de forma geral, sobre as atrocidades dos campos de extermínio.

Spiegelman iniciou o seu processo de pesquisas assim que se deu conta de que queria fazer uma versão longa de *Maus*. Logo, partiu para bibliotecas. Ele comenta que essas visitas duraram poucas semanas, justamente porque havia pouco conteúdo sobre o Holocausto disponível em inglês. Um dos livros presentes na casa de seus pais era a versão definitiva de dois volumes *History of the World War II*, escrito por Winston Churchill e publicado pela *Time Life Books* em 1959. Spiegelman ressalta como essa edição luxuosa de mais de 600 páginas da Segunda Guerra Mundial apenas apresentava os judeus em uma pequena passagem, menor que uma nota de rodapé, sendo mencionados dentre outros como vítimas da “barbaridade nazista”.

Outras obras de destaque foram *The War Against the Jews* (1975), de Lucy Dawidowicz; os livros autobiográficos de Primo Levi, como *Afogados e Sobreviventes* (1986) e *É isto um homem* (1947); a obra de Tadeu Borowski, *This Way for the Gas, Ladies and Gentleman* (1967). Além disso, fora imprescindível os livros de imagens, *The Hitler File* (1979), revistas do período de guerra como a *Signal*, coleção de fotos de shtets antes da guerra; *Images before My eyes: A photographic history of Jewish Life in Poland* (1977), dentre outros.

Contudo, Spiegelman dá destaque especial aos panfletos. Por fugir da lógica da produção de massa, esses panfletos tinham um apelo que remetia aos *fanzines* e chamavam a atenção do autor. No geral, eles se encontravam em polonês ou em hebraico, de modo que Spiegelman não entendia o que estava escrito, porém, os desenhos, que eram muitas vezes mal produzidos, exerciam uma atração muito forte em Spiegelman.

As poucas coleções de desenhos de sobreviventes e as reproduções da arte que sobreviveram à época, aquelas em que consegui pôr as mãos, foram essenciais. Esses desenhos foram um retorno à ilustração não pelas possibilidades de imposição do eu, de encontrar um novo papel para a arte e para o desenho após a invenção da câmera, mas sim um retorno à função do desenho antes da câmera – uma espécie de celebração, de testemunho e de registro de informação – aquilo a que Goya se refere quando diz “Isto eu vi”. (Spiegelman, 2011. p. 50).¹¹⁵

Nesse trecho, Spiegelman está se referindo aos desenhos de prisioneiros dos campos de concentração, nos quais o desenho significa uma espécie de testemunho ou celebração, remetendo ao papel da ilustração anterior à fotografia. Os artistas dentro daquele contexto infernal dos campos de extermínio procuravam transmitir informações da forma e maneira da qual dispunham, muitas vezes arriscando suas vidas. Spiegelman, enquanto autor interessado

¹¹⁵ Do original: The few collections of survivor’s drawings and reproductions of surviving art that I could get my hands on were essential for me. Those drawings were a return to drawing not for its possibilities of imposing the self, of finding a new role for art and drawing after the invention of camera, but a return to the earlier function that drawing served before the camera – a kind of commemorating, witnessing, and recording of information – what Goya referred to when he says, “This I saw”.

na reconstrução visual do que esses prisioneiros haviam passado, deu a essas imagens um valor inestimável.

Vale ressaltar que as câmeras eram proibidas nos campos de extermínio, fazendo as fotografias extremamente raras. Por mais que elas existam, a maior parte do que aconteceu não foi fotografada, não há muitas fotos de violência física contra os prisioneiros, mas existem desenhos deles sendo espancados. Dessa forma, esses panfletos ajudaram Spiegelman na construção visual, especialmente de detalhes que, de outra forma, ele não conseguiria acessar. Um exemplo é a diferença dos sapatos de madeira para os sapatos em couro.

No que concerne às fotografias do Holocausto, em específico os relatos de violência física e das câmaras de gás, gostaria de retomar o ano de 2001, no Hôtel Sully em Paris. Nesse período ocorreu uma exposição intitulada *Mémoires des camps de concentration et d'extermination nazis* (1939-1999), sob a curadoria de Pierre Bonhomme e de Clément Chéroux. A maior parte da exposição consistia em fotos já muito conhecidas, registradas por fotojornalistas como Lee Miller¹¹⁶, Margaret Bourke-White¹¹⁷, George Rodger¹¹⁸ e Eric Shwab¹¹⁹, da abertura dos campos de concentração nazistas, assim como intervenções artísticas de artistas contemporâneos em torno do tema.

Mas havia uma série de quatro fotografias que escapava das demais. Tratava-se de fotos tiradas de forma clandestina em agosto de 1944, por um membro do *Sonderkommando*¹²⁰, um judeu grego de nome Alex. Definidas por Didi-Huberman¹²¹ como “quatro pedaços de película arrancados do inferno”, dentre essas quatro fotografias, duas delas, a partir de uma reconstituição arqueológica de Jean-Claude Pressac¹²², mostram a cremação de judeus em fossa de incineração ao ar livre, em frente ao crematório V de *Auschwitz*. A “novidade” acerca dessas imagens é que se considerava de forma geral que havia uma lacuna nas representações visuais do genocídio judaico. Havia uma profusão de imagens que datam do ano 1933 e então um salto

¹¹⁶ Lee Miller foi uma fotógrafa e fotojornalista estadunidense. Ela cobriu acontecimentos como a Blitz de Londres, a libertação de Paris, e fotografou os campos de Buchenwald e Dachau.

¹¹⁷ Margaret Bourke-White foi uma fotógrafa e fotojornalista estadunidense. Trabalhou com a revista *Fortune* na década de 1930 e depois com a revista *Life*. Esteve no front de batalha da Segunda Guerra Mundial, onde pode fotografar os campos de extermínio nazistas.

¹¹⁸ Foi um fotojornalista britânico. Fotografou os assassinatos em massa do campo de concentração de Bergen-Belsen no final da guerra.

¹¹⁹ Eric Shwab foi um fotógrafo e fotojornalista francês. Documentou as atrocidades cometidas pelos nazistas em 1945, passando por vários campos de concentração, como Buchenwald e Theresienstadt.

¹²⁰ *Sonderkommando*, do alemão “sonder”, significa separado, singular, especial. Trata-se de um “comando especial” de detidos que tinham dentre seus objetivos gerir com as próprias mãos os extermínios em massa dos prisioneiros.

¹²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo, Editora 34, 2020.

¹²² PRESSAC, J.-C. **Auschwitz: Technique and Operation of the Gás Chambers**. Tradução: P. Moss. New York: Beate Klarfeld Foundation, 1989.

para 1945 com a libertação dos prisioneiros e o término da guerra.¹²³ É necessário pontuar que as demais imagens presentes na exposição eram de campos de concentração e não de extermínio, e essa diferença é crucial para os debates que surgem a partir delas.

Posteriormente, retomaremos ao contexto da polêmica em relação às imagens clandestinas, por ora vale ressaltar a importância das imagens para a construção de um *corpus* documental sobre o Holocausto. Além disso, possibilita que os membros da segunda geração, como é o caso de Spiegelman, possam criar um aporte referencial estético, ou seja, permite que eles consigam imaginar os campos de concentração, a violência, e a situação e contexto dos seus antecessores. Nesse sentido, os desenhos produzidos pelos sobreviventes possuem uma característica que os distingue. Criados em situações extremas, com materiais rudimentares, esses registros transcendem a mera representação gráfica, tornando-se verdadeiros testemunhos da experiência traumática vivida nos campos de concentração.

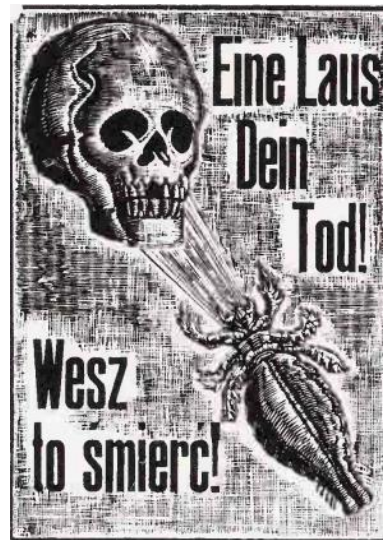
Dentre o material coletado por sobreviventes e prisioneiros dos campos de concentração, Spiegelman chama especial atenção para as obras do artista polonês Mieczslaw Kóscielniak¹²⁴, que ao longo do dia produzia retratos de homens da SS e artes oficiais como pôsteres e afins, e a noite produzia clandestinamente arte que procurava retratar o cotidiano dos prisioneiros. Spiegelman comenta que o piolho presente na página 251 se trata na realidade de uma colagem feita a partir de um dos pôsteres feitos por Kóscielniak, de onde se poderia ler “*One Louse Means Death*”¹²⁵ (Figura 14).

¹²³ PENNA, João Camillo. “Representar o irrepresentável?”. In: Sentido dos lugares. Abralic. Associação Brasileira de Literatura Comparada. **Ata do XI Congresso Internacional Abralic 2006**. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006.

¹²⁴ Mieczslaw Kóscielniak foi um pintor e designer gráfico polonês. No ano de 1941, foi enviado para Auschwitz; lá o artista utilizava sua arte como forma de testemunho e resistência, pintando sobre o cotidiano dos presos. Atualmente, seu trabalho está exposto no *Auschwitz-Birkenau State Museum*.

¹²⁵ Um piolho significa morte (tradução livre).

Figura 14: Pôster de Kóscielniak “One Louse means death”



Fonte: Spiegelman (2011, p. 51).

Outro autor relevante foi o sobrevivente Alfred Kantor¹²⁶, que elaborou diversos desenhos nos campos de concentração e eventualmente os destruiu, porém, no período pós-guerra ele conseguiu refazê-los. Segundo Spiegelman, o livro *The Book of Alfred Kantor* (1971) se tornou indispensável para ele, já que possibilitava uma espécie de janela para dentro do campo de concentração de *Auschwitz*, visualizando o contexto cotidiano e locações que seriam úteis para escrever a história de Vladek¹²⁷.

Para além das fontes documentais impressas, Spiegelman conduziu pesquisas de campo indo para a Polônia em duas ocasiões e em uma visita a Dachau. Sua primeira viagem foi logo após a conclusão de *Maus I* e, de acordo com ele, forneceu material importante e livros no *Auschwitz Museum*. A segunda ocasião foi no ano de 1987, quando Spiegelman viajou em conjunto com uma equipe de filmagem que iria fazer um documentário. A pesquisa foi importante para o autor compreender como eram e onde estavam certas coisas, como os crematórios, os banheiros em *Auschwitz*, a escala dos campos e obter mapas e diagramas.

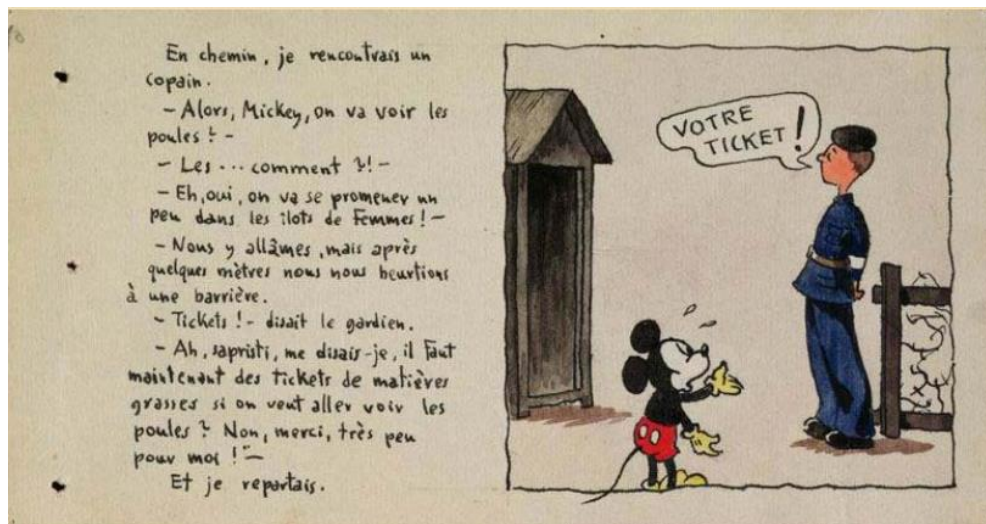
Ao longo da construção de *Maus*, a dúvida e a insegurança de estar representando um evento limite em quadrinhos foram imprescindíveis. Diante disso, faz-se necessário pontuar obras que serviram como apoio e validação para Spiegelman. Destaque para um quadrinho francês sobre a Segunda Guerra Mundial, escrito pelo autor Edmond-François Calvo, chamado

¹²⁶ Alfred Kantor é um artista tcheco sobrevivente do Holocausto. Em 1941, Kantor foi enviado para o campo de concentração de Theresienstadt, onde produziu a maior parte das suas artes, ilustrando sobre as condições de vida no campo. Posteriormente, Kantor foi transferido para Auschwitz, e em seguida para Schwarzheide. Seu livro *The book of Alfred Kantor* foi publicado em 1971; nele podemos encontrar esboços e desenhos feitos pelo autor durante sua passagem pelos campos, assim como algumas criações póstumas.

¹²⁷ Spiegelman (2011, p. 54).

La Bête est Mort (1944), que retratava diferentes grupos étnicos como animais de fazenda: os franceses eram coelhos, os britânicos buldogues, os americanos eram búfalos e Hitler aparecia como um lobo mau. Spiegelman já estava na produção do segundo volume de *Maus* quando tomou ciência de *La Bête est Mort*, então, essa obra não atua tanto como uma referência, sendo mais uma validação sobre o seu projeto.

Figura 15: Mickey au camp du Gurs de Horst Rosenthal



Fonte: Spiegelman (2011, p. 138).

De forma semelhante, um livreto de cartuns de nome *Mickey au camp de Gurs*, feito por um prisioneiro dos campos de concentração chamado Horst Rosenthal¹²⁸, também teve um papel na validação da obra de Spiegelman (Figura 15). Rosenthal escreveu seus três livros enquanto foi prisioneiro do campo de *Gurs*, que por se tratar de um campo de prisioneiros, ao contrário de *Auschwitz*, um campo de extermínio, dispunha de materiais para escrita e desenho.

Seus trabalhos foram: *La Journée d'un Hébergé* (1940), que procurava retratar os aspectos do cotidiano no campo, a rotina de trabalho, as marchas e interrogações; *Petit Guide à Travelers le Camp de Gurs* (1942); com um tom mais humoroso e irônico, descreveu os locais e eventos que ocorriam em *Gurs* como se fosse um panfleto turístico; e *Mickey au Camp du Gurs* (1940), trabalho que tem como protagonista o personagem *Mickey Mouse* vivendo como um prisioneiro em *Gurs*¹²⁹. Essas obras serviram como um suporte importante e validação de que era possível se escrever sobre um evento limite, tal como o genocídio do povo judeu, por meio de quadrinhos, ainda mais utilizando uma metáfora animal.

¹²⁸ Horst Rosenthal foi um cartunista amador de descendência judia, aprisionado no campo de *Gurs*, em 1940. Durante sua passagem, Rosenthal criou três livros ilustrados: *La Journée d'un Hébergé* (1940), *Petit Guide à Travelers le Camp de Gurs* (1942) e *Mickey au Camp du Gurs* (1940).

¹²⁹ Disponível em: [Horst Rosenthal - Lambiek Comiclopedia](#) Acesso em: 29 nov. 2023.

2.3 “Que animal você vai ser?” – A metáfora animal

Faz-se necessário discutirmos sobre a imagética nazista, uma vez que Spiegelman coloca Hitler enquanto um colaborador em *Maus*. Podemos observar na citação direta “*The jews are undoubtedly a race but they are not human*”¹³⁰, logo na primeira página de *Maus*, a participação que Spiegelman confere a Hitler. Acerca disso, Chute questiona: “Quando você se tornou ciente das caricaturas e estereótipos antisemitas para a elaboração da obra?”¹³¹. Segundo o autor, ele se tornou ciente da alegoria nazista de comparar os judeus com uma praga a partir do momento em que começou a realizar pesquisas para a elaboração da obra, o que dentro do seu contexto não era fácil, devido ao pouco material disponível em inglês.

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!¹³² (Spiegelman, 1991, p. 164).

Essa citação direta abre o segundo volume de *Maus* é de um antigo jornal da Pomerânia em meados de 1930. Podemos observar novamente a alegoria nazista que compara os judeus a seres miseráveis e sujos, tendo seu expoente máximo na figura do *Mickey Mouse*, o representante extremo de tudo o que a juventude ariana deveria repudiar.

Recorrendo à Teoria da Interação Semântica de Black¹³³, ao retratar os judeus como ratos, os nazistas estão recorrendo a um “sistema comum de significados”. O imaginário comum associa a imagem do rato a um animal sujo, uma praga que se multiplica exponencialmente, prejudicando as colheitas e plantações, um transmissor de doenças. Ao longo da história da Europa, os ratos já foram responsáveis por surtos de epidemias, sendo vetores diretos ou indiretos de doenças. Constrói-se, então, a metáfora “*Jews are the rats*”, justamente para que a população da época identificasse o que fosse comum ao animal e ao judeu.

¹³⁰ Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos. *Maus*, 2005, p. 8.

¹³¹ Spiegelman, 2011, p. 114.

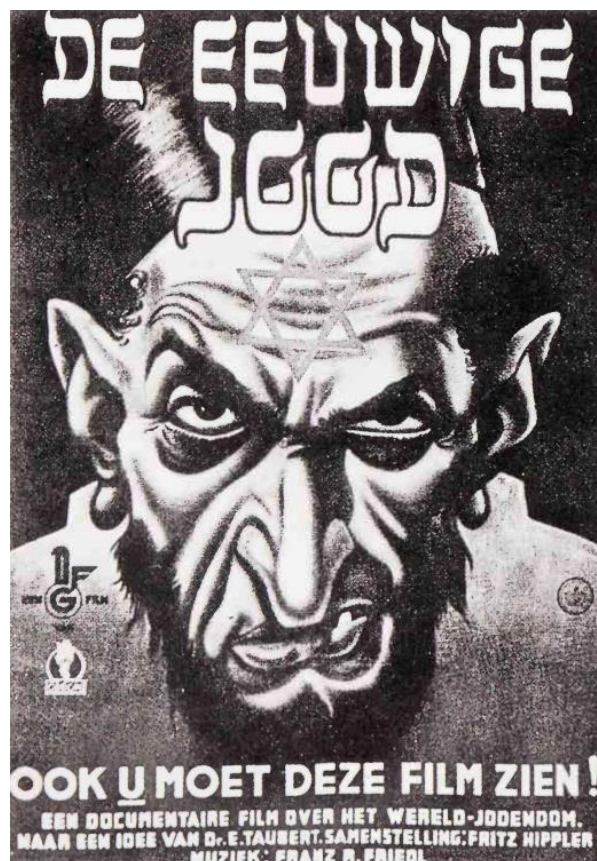
¹³² Aparece em *Maus* original no inglês: Mickey Mouse is the most miserable ideal ever revealed... Healthy emotions tell every independent young man and every honorable youth that the dirty and filth-covered vermin the greatest bacteria carrier in the animal Kingdom, cannot be the ideal type of animal... Away with Jewish brutalization of the people! Down with Mickey Mouse! Wear the Swastika Cross.

¹³³ Max Black, em seu texto *Metaphor* de 1962, elabora um novo vocabulário para se referir aos termos da metáfora. O autor cria o foco (*focus*) para se referir ao elemento metafórico e o quadro (*frame*) para se referir à estrutura gramatical não-metafórica. Analisando a metáfora “o homem é um touro”, touro é o foco, que não opera a partir da sua significação lexical corrente. Para compreender o sentido da metáfora, o leitor recorre a um “sistema de lugares-comuns associados”. Neste caso, o elemento metafórico “touro” interage com a estrutura não metafórica “quadro”, e a metáfora é a junção dos elementos mais a interação entre estes. BLACK, M. *Metaphor*. In: **Models and metaphor**. Ithaca: Cornell University Press, cap. 3, 1962.

O filme *The Eternal Jew*, com direção de Franz Hippler, do ano de 1940, foi um catalisador importante para a propagação dessa imagética nazista, e fonte de pesquisa utilizada por Spiegelman. Nesse filme “documental” nazista, podemos observar imagens de judeus, barbados, cobertos por túnicas, se amontoando nos guetos e, em seguida, cortava a cena para ratos nos esgotos com letreiros escritos “*Jews are the rats*” e “*Vermin of mankind*”. Foi a partir daí que Spiegelman compreendeu que a desumanização estava no cerne do projeto da Solução Final.

Tal desumanização ocorria tanto através das propagandas quanto através do tratamento destinado aos prisioneiros nos campos de concentração. Nas concepções de Didi-Huberman (2020), negar o humano nas vítimas era voltar o humano ao dissemelhante. Para o autor, *Auschwitz* tem em seu cerne uma questão antropomórfica: os SS quiseram não apenas destruir a vida, como a própria forma do ser humano e, com ela, a sua imagem: “muçulmanos”, descarnados, montes de cadáveres desarticulados, “colunas de basalto”. “Sofrer Auschwitz, em todos os níveis desta experiência sem fim, equivalia a sofrer a sorte que Primo Levi chamou simplesmente da “demolição de um homem”.” (Didi-Huberman, 2020, p. 67).

Figura 16: Capa italiana do filme “O Eterno Judeu” 1940



Fonte: Spiegelman (2011, p. 114).

Imagem presente na obra *Metamaus*, o cartaz acima é uma importante referência visual para Spiegelman (Figura 16). Trata-se de um pôster para o filme *O Eterno Judeu*, de 1940. No pôster do filme há uma caricatura que exagera características fenotípicas judias, como, por exemplo, o nariz e a barba, a fim de torná-las monstruosas e disformes. No centro da testa do judeu monstruoso aparece o símbolo utilizado pelos nazistas para a identificação dos judeus, a estrela de Davi.

Figura 17: Rats, destroy them, pôster da Dinamarca de 1940



Fonte: Spiegelman, 2011, p. 115.

A imagem acima se trata de um cartaz de 1940, época da ocupação da Dinamarca. Nele podemos ler “Ratos. Destrua-os” (Figura 17). Reforçando a metáfora judeu/rato, se o judeu está para o rato, isso permite associá-lo a sujeira, exterminá-lo tal como fazemos com as pragas; tratar-se-ia de uma questão de higiene e saúde, elabora-se, com isso, uma dicotomia mais profunda entre ratos – sujeira – perversão – doenças – decadência / limpeza – higiene – saúde – progresso. Sendo assim, na medida em que Spiegelman aprofundou suas pesquisas, compreendeu que a desumanização é o cerne do projeto de genocídio.

Uma vez definido que os judeus seriam representados como ratos, Chute (Spiegelman, 2011, p. 118) pergunta: como foi a decisão de utilizar gatos para construir a metáfora gato/rato?

Nisto, Spiegelman recorre a um repertório dos desenhos animados para responder. Uma criança que cresce assistindo desenhos aprende uma certa lógica: o gato persegue o rato, o cão persegue o gato; nesse sentido, é como se a metáfora da perseguição já estivesse pronta. Os judeus são ratos perseguidos pelos gatos que são os nazistas, os cães são estadunidenses que perseguem os nazistas.

Diante disso, o que Spiegelman quer nos dizer com sua alegoria animal? Os nazistas biologicamente predam os judeus, pois isso constitui parte de sua natureza? Seriam os judeus inferiores biologicamente por se tratar de ratos? Talvez, possamos até pensar que Spiegelman, ao elaborar sua narrativa sobre a vida dos seus pais no campo de concentração, reforça indiretamente a ideologia nazista de uma raça superior às outras. Mas ao longo da obra *MetaMaus*, Spiegelman ressalta como não queria que sua metáfora fosse um endosso da ideologia nazista, ou um pedido implícito de empatia, do tipo “coitadinho do ratinho indefeso”.

O autor adereça a questão referente à dinâmica gato/rato como sendo uma metáfora propositalmente falha, ou então incompleta, justamente porque ele não comporta esses pontos de associação comuns. Ou seja, se os judeus são retratados como ratos, isso não significa que o leitor deve remeter a um “sistema de significados comuns” e compreendê-los como sujeitos, vermes ou nada do gênero, significa simplesmente que foram perseguidos e sistematicamente oprimidos e assassinados pelos “gatos”. A força da figura de linguagem repousa apenas na interação entre os elementos, gato/rato/cachorro, ao contrário da Teoria da Interação Semântica de Black, não devemos aqui encontrar e compreender A em B, não identificaremos elementos dos nazistas nos gatos, ou vice e versa, os nazistas são retratados como gatos, pois esses perseguem os ratos, as semelhanças se esgotam aí.

Spiegelman não queria endossar uma ideologia nazista, e tomou escolhas conscientes ao longo do processo de construção dos seus desenhos. Remontando novamente aos desenhos animados, no caso de *Tom e Jerry*, o gato é maior em tamanho que o rato, Jerry, que, por sua vez, é capaz de utilizar seu tamanho e astúcia para fugir de Tom em diversos momentos. Em *Maus* essa dimensão que condiz com os tamanhos reais foi deturpada e todos os personagens possuem tamanhos muito próximos. Na concepção de Spiegelman, manter uma escala que condissesse aos tamanhos reais dos animais poderia reforçar o discurso nazista de degradação que compreendia os judeus enquanto inferiores.

Elaborando ainda mais a partir disso, tecendo uma comparação com os desenhos animados, Tom e Jerry habitam um espaço comum de uma casa. Tom é um gato doméstico, seu instinto é predação de Jerry, que vive em um buraco na parede, come queijo e foge de ratoeiras. Em *Maus*, os ratos vivem em casas; na realidade não há nada característico de rato em suas ações,

pois falam como seres humanos, comem comida como todo mundo, trabalham em seus empregos mundanos; e o mesmo ocorre com os porcos ou então com os gatos. Sendo assim, concluímos que não se trata de animais humanizados, diferente das fábulas do Esopo, ou então de desenhos animados, não há nada que remeta a comportamentos animais nos personagens de *Maus*, trata-se de humanos representados como animais, uma espécie de “máscara animal”.

Construído o alicerce para a metáfora central da HQ, as máscaras animais permitiam que tópicos sensíveis fossem abordados, como, por exemplo, a hierarquização racial existente nos campos de concentração. Isso é abordado, na obra *Maus*, em um episódio no qual um alemão prisioneiro é mandado aos campos de concentração. Em seu uniforme deveria estar bordado um triângulo verde simbolizando que ele era um criminoso, mas por um engano foi bordado um triângulo amarelo, que indicava que ele era judeu. Spiegelman construiu essa passagem visualmente com o gato se transformando em rato; pelo menos aos olhos dos algozes, ele era um judeu.

Uma das vantagens de usar essas figuras mascaradas é que se cria uma espécie de empatia ao remover os traços raciais dos rostos – deixa que a pessoa se identifique, e que, portanto, aceite sua própria humanidade corrupta e imperfeita.¹³⁴(Spiegelman; Chute, 2011, p. 132).

Nas considerações do autor, as máscaras animais serviam para provocar a empatia, pois uma vez que os rostos se abstraem, se torna mais fácil o processo de identificação e isso, por sua vez, evita que o leitor se conforte com o pensamento de que “não sou eu, eu não sou judeu”. Nesse sentido, a utilização da metáfora animal colabora para uma sensibilização e identificação por parte dos leitores, tornando a obra mais humana.

Faz-se necessário pontuar que a alegoria não pressupõe ser infalível, na realidade há momentos distintos ao longo da obra nos quais há o emprego de animais como cães e gatos, todavia, isso não quebra a lógica alegórica, justamente por se tratar de máscaras e não animais antropomorfizados. Para exemplificar, no primeiro volume de *Maus*, na página 147, Anja e Vladek estão escondidos em um porão. Por mais que estejam temporariamente seguros, Anja está com medo, o porão está repleto de ratos. Vladek tenta confortá-la dizendo: “Oh, eles não são ratos, são só camundongos (Spiegelman, 1986, p. 147)”¹³⁵.

¹³⁴ Do original: One of the advantages of using these masked figures at all is that it creates a kind of empathic response by despecifying the faces – it allows one to identify, and then get stuck with having to embrace one’s own corrupt and flawed humanity.

¹³⁵ Do original: “Oh they are not rats, they are just mice”.

Figura 18: Quadros da p. 147 em Maus



Spiegelman (1991, p. 147).

Nos quadros presentes na página 147 (Figura 18), podemos observar como Anja estava amedrontada com os ratos e Vladek procurando confortá-la. Spiegelman tinha medo de que a sua metáfora pudesse se esfacelar nessa situação, porém, o que o ajudou foi o seu repertório de antigas revistas em quadrinhos que lia quando criança, como, por exemplo, o *Pato Donald*, de Carl Banks. De forma semelhante, Vladek e Anja não são ratos, são seres humanos com máscaras de rato, contudo, a apropriação que os leitores fazem desses personagens é de que são seres humanos. Para acentuar ainda mais a diferença, Spiegelman procurou construir visualmente um rato com as características mais animais e grotescas possíveis.

Figura 19: Quadro da p. 136 em Maus



Fonte: Spiegelman (1986, p. 136).

O quadro acima (Figura 19) ilustra bem a metáfora na condição de máscaras. No primeiro volume, Vladek e Anja estão fugindo escondidos para a cidade de Sosnowiec. Estavam à procura de esconderijo e não sabiam para onde ir, se movimentavam à noite para não chamar atenção. Spiegelman decide retratá-los com máscaras de porcos e, como Anja tinha características fenotípicas semíticas, era mais difícil esconder o fato de ser judia. Sendo assim, o autor coloca um longo rabo de rato saindo de seu sobretudo.

Figura 20: Ilustração presente na orelha da obra *Maus*



Fonte: Spiegelman, 2005.

Na imagem acima (Figura 20), presente na orelha da edição completa de *Maus*, lançada no Brasil no ano de 2005, observa-se uma representação do autor Spiegelman, ele tem uma cabeça de rato, porém, seu corpo é humano; em suas mãos ele segura um rato, dessa vez com características realistas, um animal, e atrás de si a imagem do rosto de Mickey Mouse. Um comentário acerca da própria metáfora, uma análise da imagem nos permite inferir que Spiegelman está observando o rato em suas mãos humanas como se estivesse indagando o que é.

Isso nos permite pensar em Spiegelman enquanto autor e personagem da sua própria obra e ainda enquanto judeu filho de sobreviventes. O rato é visto como um verme, alegoria nazista, uma praga que invade as casas, se enfia nos esgotos, transmite doenças. Chute (2011) questiona Spiegelman acerca da afirmação de que *Maus* o teria feito se assumir judeu para o mundo, no que Spiegelman afirma que a elaboração da obra o fez compreender que, por mais que ele não fosse muito adepto à religião aos olhos dos outros, ele seria sempre um judeu. Nesse sentido, a metáfora atinge até mesmo um lugar de autoaceitação da própria imagem e de sua identidade judia.

Nesse sentido, podemos perceber diversas camadas presentes na metáfora animal utilizada por Spiegelman, para além da relação óbvia gato/rato. As máscaras animais permitem, em primeiro lugar, uma maior margem para representar faces de pessoas que caso fossem

retratadas com rostos humanos não seriam realísticas ou “autênticas”, uma vez que Spiegelman não tinha como saber suas feições.

Em segundo lugar, uma compreensão da hierarquização racial presente na relação gato/rato/cachorro colabora com a imagética nazista. Não é à toa que Spiegelman identifica Hitler enquanto colaborador da obra *Maus*, pois o autor utiliza da metáfora nazista de que judeus seriam comparáveis a ratos, todavia, faz isso se preocupando para não “somar” ou reforçar a ideologia nazista, por recursos visuais como a escala dos personagens.

Em terceiro lugar, a proposta central da desumanização dos corpos judeus pode ser observada no estilo que Spiegelman utilizou para desenhar os ratos, a simplificação das suas fisionomias, indicando que são todos iguais; o indivíduo se perde e resta o judeu como o rato. Colaborando com a proposta de desumanização, Spiegelman elabora um estilo propositalmente simplificado, especialmente nos personagens ratos, que dentre todos os outros animais possuem as feições mais simples. Isso faz com que os ratos sejam praticamente todos iguais, anônimos, impossíveis de identificar enquanto indivíduos.

Por último, a metáfora enquanto metalinguagem, quando desenhada na forma de máscara, permite ao autor um comentário acerca da própria obra, a autoconsciência de ser um autor na elaboração de um projeto, um judeu (ou um estadunidense usando uma máscara judia, seria isso o mesmo?) filho de judeus escrevendo uma história em quadrinhos sobre o Holocausto.

2.4 “A realidade é complexa demais para ser contada em quadrinhos...” – O irrepresentável

O historiador Hayden White¹³⁶(2006) discorre se existe algum limite para o tipo de história que pode ser contada sobre o Holocausto. Nas suas considerações, ele traz o autor Berel Lang¹³⁷ (1990), que é contrário a qualquer uso do genocídio como material de escrita poética ou ficcional. Lang argumenta que o genocídio, para além de ser um acontecimento real, é também literal, ou seja, um evento cuja natureza permite servir de paradigma do tipo de evento sobre o qual nos é permitido falar apenas de maneira “literal”.

Partindo das considerações de Lang (1990), qualquer expressão figurativa acrescentaria representação ao objeto ao qual se refere. Primeiramente, acrescenta à própria figura específica utilizada e a decisão que ela pressupõe. De acordo com Lang (1990), a figuração produziria a

¹³⁶ WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir. **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 191-210.

¹³⁷ LANG, Berel. “Act and Idea in the Nazi Genocide”. Chicago, University of Chicago Press, 1990.

estilização, que, por sua vez, direcionaria atenção para o autor ou seu talento criativo. Nesse sentido, a concepção de Lang (1990) sobre a impropriedade de qualquer representação literária do genocídio deriva das distorções dos fatos da questão efetivada pelo uso da linguagem figurativa.

Podemos observar como a perspectiva de Lang (1990) dialoga com o debate sobre a recepção dos diferentes filmes, “*Shoah*” e “*A lista de Schindler*”, proposto por Huysen. Segundo a lógica de Lang (1990), o filme de Spielberg estiliza o Holocausto, tirando a atenção dos fatos ocorridos e dando destaque aos elementos e escolhas estéticas do diretor. A partir dessas considerações, Lang (1990) avança na noção de que os eventos do genocídio nazista são “anti-representáveis”, pois são paradigmáticos, um tipo de evento que pode ser contado de uma maneira literal e factual. Isso pressupõe dizer que a literalidade do evento indica a diferença entre “discurso histórico”, de um lado, e “representação imaginativa e seu espaço figurativo”, de outro.

Para adereçar os pontos levantados por Lang, White (2006) discorre sobre a modernidade. O modernismo anteciparia uma nova forma de realidade histórica, uma realidade que inclui Holocausto, guerra nuclear, fome em massa, eventos que a nossa ciência não tem a capacidade de explicar, controlar ou conter. Nesse sentido, diante desses ditos “eventos modernistas”, White (2006) acredita que modos de representação modernistas podem oferecer possibilidades de representar a realidade tanto do Holocausto quanto da sua experiência, de forma que nenhuma outra versão do realismo poderia fazer.¹³⁸

Conforme o pensamento de White, Seligman-Silva¹³⁹ (2003) pontua como os primeiros documentários realizados no imediato do pós-guerra eram extremamente realistas. Devido ao fato de as imagens serem “reais demais”, elas acabavam provocando choque e incredulidade nos espectadores. Seligman-Silva defende a necessidade de se encontrar uma “voz correta” e, para isso, é importante uma passagem pelo estético. Sendo assim, o autor afirma que a historiografia tradicional, assim como os tradicionais gêneros literários, vai sendo desconstruída a partir da memória da *Shoah* e a literatura de testemunho, pois incorpora elementos que pertenciam à ficção. Uma leitura estética do passado é necessária, uma vez que se opõe à “musealização”. Não se contenta com a representação tradicional e procura apresentar e expor o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes.

¹³⁸ WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir. **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 191-210.

¹³⁹ SELIGMAN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio (Org.). **História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2003.

Jeanne Marie Gagnebin¹⁴⁰ (2006), em seu texto *Após Auschwitz*, parte de importantes obras de Adorno e Horkheimer para retrair no pensamento desses dois filósofos a reflexão sobre e após *Auschwitz*. Os dois filósofos tecem elaborações a partir dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, refletindo sobre ética e estética. A partir da proposta de leitura de Gagnebin (2006), toda a filosofia de Adorno posterior a 1944 tentaria responder, fundamentalmente, uma única questão: como pode o pensamento filosófico ajudar a evitar que *Auschwitz* se repita? Ou então: como pode a filosofia ser uma forma de resistência contra os empreendimentos totalitários, velados ou não, que também são partes integrantes do desenvolvimento da razão ocidental?

No que concerne à reflexão estética, Gagnebin (2006) retoma uma afirmação de um ensaio de Adorno de 1949: “Escrever um poema após *Auschwitz* é um ato de *barbarie*, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.”¹⁴¹ Afirmativa polêmica que gerou muita repercussão nos espaços acadêmicos, e que, segundo a autora, teve uma recepção bastante infeliz, como se significasse uma condenação pura e simples da poesia contemporânea.

(...) Essa sentença ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico, isto é, a necessidade da cultura como instância negativa e utópica contra sua degradação a uma máquina de entretenimento e esquecimento (Gagnebin, 2006, p. 99).

Adorno retoma essa afirmação em duas ocasiões distintas: em 1962, no ensaio intitulado *Engagement*, e em 1967, na última parte da *Dialética Negativa*. Segundo Gagnebin (2006), ele não atenua as suas críticas, mas, ao contrário, radicaliza e amplia seu alcance. Agora, a própria cultura se transforma em injúria à memória dos mortos da *Shoah*, e não somente à beleza lírica. Nas considerações de Gagnebin (2006), Adorno elabora um pensamento acerca de *Auschwitz* que o leva a tematizar uma dimensão do sofrimento humano que era, até então, pouco tratada pela filosofia, mas enfaticamente evocada nos relatos dos sobreviventes.

Como nos livros de Primo Levi ou de Robert Antelme, uma afirmação radical nasce nessas páginas de Adorno: a mais nobre característica do homem, sua razão e sua linguagem, o *lógos*, não pode, após *Auschwitz*, permanecer a mesma, intacta em sua esplêndida autonomia. A aniquilação de corpos humanos nessa sua dimensão originária de corporeidade indefesa e indeterminada como que contamina a dimensão espiritual e intelectual, essa outra face do ser humano, ou ainda, a violação da

¹⁴⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

¹⁴¹ ADORNO, Theodor. Crítica à cultura e à sociedade. In: **Prismas**. Trad. A. Wernet e J. Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 26.

dignidade humana, em seu aspecto primeiro de pertencente ao vivo, tem por efeito a destruição da soberba soberania da razão (Gagnebin, 2006, p. 104).

A autora analisa a reflexão estética e ética presente em Adorno, e mostra como a arte pós-*Auschwitz* só pode viver dentro da aporia de ter de conviver com a sua impossibilidade. Isso, pois, para Adorno, há duas exigências paradoxais que se dirigem à arte: uma delas é lutar contra o esquecimento, mas isso implica a segunda exigência, que é lutar contra o recalque e evitar a repetição, não deixando que *Auschwitz* se repita (ressalva de que: não há repetições idênticas na história), porém sem transformar a lembrança do horror em um produto cultural a ser consumido, evitando, de certa maneira, que “o princípio de estilização artístico” torne *Auschwitz* representável.

Transformar *Auschwitz* em “bem cultural”, uma mercadoria que faz sucesso (como diversos filmes sobre a Shoah), torna-o digerível, atribui-se sentido, faz com que fique mais leve e mais fácil a integração na cultura que o gerou. Sendo assim, reconhecemos a tarefa paradoxal da transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. Segundo a autora, esse paradoxo estrutura as mais lúcidas obras sobre a Shoah perpassadas pela necessidade absoluta do testemunho e, simultaneamente, pela sua impossibilidade linguística e narrativa.

Acerca da afirmativa de Adorno, o acadêmico e professor de literatura comparada Andreas Huyssen elabora um texto, *Of mice and mimesis Reading Spiegelman with Adorno* (2000)¹⁴², no qual procura estabelecer uma análise do quadrinho *Maus* a partir da lente conceitual de mimese¹⁴³, mas, além disso, tece considerações acerca dos limites de representação da Shoah. Huyssen (2000) discorre a partir da memória pública. O autor leva em consideração que, embora exista um consenso político, que concorde com a importância de se relembrar o genocídio dos povos judeus, preferencialmente pelo maior público possível, representações que se utilizam de cultura de massa não eram compreendidas como corretas ou apropriadas.

O autor procura elucidar esse paradigma via um exemplo, o debate entre o filme *Lista de Schindler* (1993), de Spielberg, e o documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. Segundo o autor, existem validações opostas para ambos os longas-metragens. Tendo o filme de Spielberg sido reproduzido para audiências massivas, ele falha na rememoração, isso porque

¹⁴² HUYSSSEN, Andreas. *Of mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno*. *New German Critique*, n. 81, p. 65-82. Duke University Press, 2000.

¹⁴³ Este conceito de mimese presente no texto está presente no trabalho de Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento* (1985). Trad. Guido Antônio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores.

se trata de representação, colocando Hollywood como um substituto da “história real”. Em contrapartida, a obra de Lanzmann se recusa a representar, desse modo, compreende a memória de forma correta, justamente por se negar aos delírios de uma presença daquilo que deveria ser lembrado. Huyssen (2000) afirma que essas validações conflitantes também se devem à dicotomia modernista que coloca Hollywood e formas de cultura de massa como contrárias a formas de “alta arte”.

Segundo Huyssen (2000), *Maus* vai enfraquecer essa dicotomia, pois Spiegelman trabalha com a linguagem dos quadrinhos, que é um gênero de massa, porém, sua narrativa é saturada com técnicas modernas de autorreflexão, autoironia, rupturas no tempo da narrativa e sequências de imagem complexas. O autor, então, identifica *Maus* mais próximo das populares fábulas de Esopo, ou até mesmo com obras de Kafka, do que das produções da Disney. Entretanto, diferente de uma fábula, *Maus* não contempla seus leitores com uma moral, ao invés disso, mediante recursos imagéticos e verbais, o leitor é deixado com uma experiência chocante e emocional.

2.5 “Uma realidade pior do que os meus sonhos mais pavorosos” – O inimaginável

Tendo em vista as discussões acerca dos limites da representação, vale a pena retomar a polêmica levantada a partir das quatro imagens clandestinas retiradas pelo *Sonderkommando*, conhecido como Alex. O catálogo da exposição contava com um longo ensaio do crítico de arte Georges Didi-Huberman (2020), intitulado *Images malgré tout*¹⁴⁴, no qual analisava as quatro fotografias. Essas quatro imagens transformaram-se no centro de uma acirrada polêmica: de um lado, aqueles que se opunham radicalmente a qualquer tipo de representação do Holocausto e, do outro, aqueles que defendiam a grande importância de todo registro.

Didi-Huberman (2020) se coloca no segundo polo, um defensor das imagens como forma de resistência. Logo no primeiro capítulo do livro, ele sustenta que para saber é preciso imaginar.

Para saber é preciso imaginar-se. Devemos tentar imaginar o que foi o inferno de Auschwitz no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável. Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade -, já que não poderemos imaginá-lo inteiramente (Didi-Huberman, 2020).

¹⁴⁴ Hoje publicado sobre livro de mesmo nome. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo, Editora 34, 2020.

A partir disso, podemos observar a posição do autor que critica uma tradição que pensa o genocídio do povo judeu como “Inimaginável”, e enfatiza o dever de imaginar. Segundo o autor, as próprias fotografias funcionavam como refutações do inimaginável provocado pelos nazistas, se estabelecendo como traços, resquícios do que havia sido concebido para não deixar nenhum rastro. A máquina de desimaginação pensada e executada pelos perpetradores tinha como principal intuito tornar inimaginável o que acontecia nos campos de concentração, fazer com que seja impossível pensar nas atrocidades cometidas, no genocídio e no extermínio industrial de seres humanos. A “Solução Final” foi coberta por um segredo absoluto: silêncio, abafamento de informação. Didi-Huberman (2020) afirma que o silêncio, por sua vez, precisou da reciprocidade de um discurso: retórica, mentira.

Nesse sentido, as fotografias arrancadas de *Auschwitz* são, também, quatro refutações de um mundo o qual os nazistas queriam ofuscar. Sendo assim, Didi-Huberman (2020) identifica os campos de concentração como laboratórios, máquinas de um desaparecimento generalizado. A partir de então, o autor toma emprestado o termo elaborado por Hannah Arendt e percebe os campos de concentração enquanto infernos de fabricação humana.

Contra a decisão de mostrar as fotos, levantam-se aqueles que vêm no ato de exposição uma obscenidade ainda maior, como, por exemplo, o cineasta Claude Lanzmann, o psicanalista Gérard Wajcmam e a fotojornalista Elisabeth Pagnoux. O conjunto de críticas direcionado à análise das imagens feita por Didi-Huberman será elaborado e expandido em dois artigos publicados na revista *Les Temps Modernes*¹⁴⁵, revista dirigida pelo próprio Lanzmann. Os artigos são *De la croyance photographique*, de Wajcam, e *Reporter photographe à Auschwitz*, de Pagnoux.

Uma reconstituição do debate não faz sentido dentro das limitações e objetivo desta dissertação. Mas de acordo com Penna¹⁴⁶, trata-se de duas linhas antagônicas de pensamento com desdobramentos políticos, estéticos e teológicos, em torno do problema da negatividade, uma “estética negativa” de um lado, e outro lado que não defende uma “estética positiva”, mas sim refuta a noção do inimaginável e defende a relevância dos registros.

Diante disso, a presente dissertação parte das considerações de Didi-Huberman (2020) e concorda com a afirmativa de que a História enquanto disciplina é atrasada no domínio das imagens. As imagens podem nos ajudar a constituir saber, fomentam o nosso imaginário,

¹⁴⁵ Les Temps Modernes. 56ème année. n. 613, Mars-avril 2001, p. 47-108.

¹⁴⁶ PENNA, João Camillo. Representar o irrepresentável?. In: Sentido dos lugares. Abralic. Associação Brasileira de Literatura Comparada. *Ata do XI Congresso Internacional Abralic 2006*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006.

alimentando nosso arcabouço simbólico. Didi-Huberman (2020) afirma que a “razão na história” é sempre refutada por alguns fatos singulares: os arquivos do Holocausto são feitos dessas exceções, um território incompleto, mas que, ainda assim, existe. Nesse sentido, a fotografia possui aptidão particular para se reproduzir e transmitir apesar de tudo. Por todo o lado, circularam fotografias, pelas mais distintas razões, a astúcia da imagem contra a razão na história.

Basta ter olhado uma vez para este resto de imagens, para este corpus errático de imagens apesar de tudo, para sentir que já não é possível falar de Auschwitz nos termos absolutos – geralmente bem-intencionados, aparentemente filosóficos, na realidade preguiçosos – do “indizível” e do “inimaginável” (Didi-Huberman, 2020, p. 43).

Portanto, para contrariar a afirmação que dizia que Auschwitz era “impensável”, Didi-Huberman a confronta com Hannah Arendt, que mostra que o ponto no qual o pensamento fracassa é justamente aquele em que devemos persistir, ou mais precisamente, imprimir-lhe uma nova direção. Didi-Huberman (2020) afirma que se *Auschwitz* ultrapassa todo o pensamento jurídico, assim como a noção de falta e de injustiça, urge repensar a ciência política por inteiro. *Auschwitz* ultrapassa todo o pensamento político existente, ou mesmo toda a antropologia? Neste caso, urge repensar os próprios fundamentos das ciências humanas enquanto tais.

Diante disso, para o autor, o papel do historiador é capital. Ele não pode e nem deve colocar a questão referente ao genocídio dos judeus para o plano do impensável. Uma vez que o genocídio foi pensado. A possibilidade e a existência de um testemunho confrontam a ideia de um *Auschwitz* indizível. Segundo Didi-Huberman (2020), falar de *Auschwitz* nos termos do indizível não é aproximar-se de *Auschwitz*; pelo contrário, é afastar *Auschwitz* para uma região em termos de adoração mística, como define Giorgio Agamben.

A defesa da imagem enquanto registro histórico e a recusa de uma *Auschwitz* inimaginável são fundamentais para este trabalho, pois fundamentam o processo de criação da obra *Maus*. Spiegelman se questiona: “Como posso representar uma realidade pior que meus piores pesadelos”? Como representar um evento incompreensível?

Figura 21: Uma realidade pior que meus piores pesadelos



Fonte: Spiegelman (1992, p. 16).

Na página 16 da obra (Figura 21), podemos observar o diálogo de Art com sua esposa Françoise. Eles estão dirigindo para ir se encontrar com Vladek, após ele ter sido deixado pela sua esposa Mala. A cena do diálogo entre esses dois personagens ocupa aproximadamente três páginas, da 14 a 16. Um ponto pertinente da discussão é como a condição de filho de sobrevivente o marcou ao longo da sua vida. Ele conta para a esposa que quando era criança, imaginava cenários onde tinha que escolher um dos pais para ser salvo e o outro seria jogado nos fornos. Tinha pesadelos nos quais membros do S.S. entravam na sua sala e arrastavam os judeus para fora, ou então em que *Zyklon B* saía dos chuveiros. Essa presença muito forte do imaginário da violência e repressão nazista marcou Art, de modo que ele se sente culpado por ter uma vida mais fácil que a dos pais, e que, de algum modo, gostaria de estar lá (*Auschwitz*) com eles.

Isso faz com que Art pense na dificuldade da representação de uma realidade pior que seus piores pesadelos. Como ele poderia tentar reconstruir algo que nem ele mesmo consegue entender? Ou como compreender *Auschwitz* se não consegue nem mesmo compreender a relação com seu pai? E como fazer isso em forma de quadrinhos? Art começa a pensar que é muito presunçosa toda a proposta da sua obra, uma vez que a realidade é complexa demais para os quadrinhos, coisas precisam ser deixadas de fora e outras coisas precisam ser distorcidas.

A partir do exposto, o que dizer da obra *Maus*? Se por um lado Spiegelman está representando ao utilizar desenhos para a sua construção narrativa, por outro cabe a pergunta: ele está estilizando o Holocausto? Isso nos leva à questão referente ao estilo empregado por Spiegelman. Ele avaliou diversas possibilidades antes de chegar no traço final presente em *Maus*. De acordo com Spiegelman¹⁴⁷, uma vantagem em utilizar animais para contar a sua história é que soluciona o problema de representar rostos humanos dos quais ele não tinha a referência, permitindo uma certa flexibilidade na representação dos personagens. Todavia, o estilo a ser utilizado foi algo que levou muito tempo e estudo para que o autor pudesse se aperfeiçoar. Dentre as suas referências de animais antropomorfizados, podemos citar Mickey Mouse, Pato Donald, Beatrix Potter¹⁴⁸ e George Grosz¹⁴⁹.

Figura 22: Rascunho personagem Vladek



Fonte: Spiegelman (2011, p. 142).

Na figura 22 podemos observar um dos esboços iniciais que ajudaram Spiegelman a decidir sobre o visual e estilo que permeariam a obra. O autor comenta como a princípio

¹⁴⁷ Spiegelman (2011, p. 143)

¹⁴⁸ Beatrix Potter (1866 – 1943) foi uma ilustradora e escritora inglesa reconhecida por seus livros infantis. Seu livro mais popular é *A História do Pedro Coelho*, publicado em 1902. Foi fortemente influenciada por contos e fábulas, seu estilo de ilustração misturava realismo com fantasia, utilizando cores vibrantes e uma grande riqueza de detalhes tanto nos personagens quanto nos cenários.

¹⁴⁹ George Grosz (1893 – 1959) foi um pintor alemão que tem obras em diversos estilos. Suas primeiras pinturas eram influenciadas pelo expressionismo e pelo futurismo, bem como pela ilustração popular e o graffiti. Foi um dos precursores do movimento Dada em Berlim. É mais reconhecido pelos seus desenhos caricaturais e pinturas da vida em Berlim na década de 1920.

procurou emular uma estética que se assemelhasse a ilustrações de livros infantis europeus, contudo, havia um problema, os desenhos muito elaborados interrompiam o fluxo natural da narrativa e, de certa forma, chamavam atenção para as habilidades gráficas do autor, deixando assim a história em um segundo plano.¹⁵⁰ Nesse sentido, a preocupação do autor, em alguma medida, está alinhada com Lang, que acredita que a estilização característica da representação da Shoah acabaria chamando atenção para o artista e suas habilidades, e a forma com que ele lida com isso é decompondo o desenho em figuras mais simples.

Figura 23: Quadro da primeira versão de Maus de 1972



Fonte: Spiegelman (2011, p. 105).

¹⁵⁰ Spiegelman (2011, p. 143).

Figura 24: Quadro da p. 117 de Maus



Fonte: Spiegelman (1986, p. 117).

Uma análise comparativa dos estilos distintos de arte da primeira versão de *Maus* (1972) e o primeiro volume (1986) nos permitem observar a simplificação dos desenhos. Enquanto a versão de 1972 tinha personagens mais “cartunizados”, seus rostos também eram mais expressivos e detalhados; esse estilo se aproximava inclusive de artistas do cenário *underground*, que eram uma referência para Spiegelman, como, por exemplo, Robert Crumb. Já a versão final de *Maus* decompõe o desenho em suas características mais fundamentais, os rostos dos ratos são virtualmente iguais, o que difere um do outro normalmente são seus adereços, suas expressões são mais sutis e podem ser percebidas a partir de um certo vocabulário de quadrinhos, como, por exemplo, sobrancelhas arqueadas que representam raiva, boca aberta para representar desespero e assim por diante.

Nas considerações de Barbieri¹⁵¹, o desenho simplíssimo de *Maus* nos afasta das atribuições comuns da caricatura, ou seja, do grotesco, da comicidade, restando apenas a caracterização moral: o gato preda o rato, o porco busca uma pretensa neutralidade e assim por diante. Barbieri argumenta que, de certa forma, a caricatura em *Maus* serve para moderar, ao invés de exagerar os traços expressivos que é o comum em quadrinhos de humor, ela atenua o nível emotivo em uma narrativa fortemente dramática.

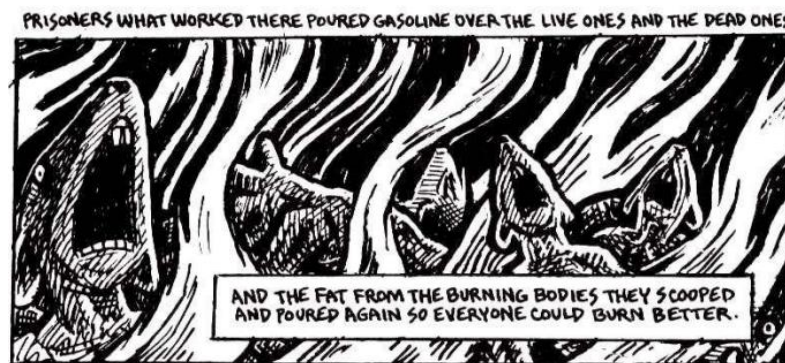
Segundo a perspectiva de Barbieri (2017), acreditamos que o desenho em *Maus* sirva para um propósito moderador. A simplicidade dos traços cumpre essa função dupla de evitar uma estilização e, ao mesmo tempo, permite que certas coisas sejam mostradas. A metáfora animal associada ao estilo do traço causa uma sensação de deslocamento ao leitor, o que, por sua vez, permite que cenas violentas sejam representadas, e elas têm capacidade de sensibilizar

¹⁵¹ BARBIERI, Danieli. *As linguagens dos quadrinhos*. Trad: Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Petrópolis, 2017.

e causar empatia, ao mesmo tempo em que se recusam a uma representação realística que poderia acabar fetichizando o horror.

De acordo com essa perspectiva, La Capra¹⁵² discorre como, em um certo sentido, *Maus* emprega aquilo que o filme de Lanzmann evita: imagens gráficas do processo de discriminação, opressão e extermínio. Essas imagens são deslocadas, pois operam através da metáfora e alegoria. Porém, segundo o autor, seguem sendo comoventes e, inclusive, perturbadoras; apesar de não serem representações realistas, elas ainda alimentam a imaginação, gerando um impacto. Com isso, é um contraponto ao método mais deslocado, alusivo e indireto de Lanzmann.

Figura 25: Corpos sendo queimados em vala aberta



Fonte: Spiegelman (1991, p. 72).

Para exemplificar, na figura da página 72 de *Maus* vol. II (Figura 25), podemos observar um quadro que mostra corpos mortos e outros vivos atirados em uma grande vala para serem cremados. No desenho aparecem colunas de chama e corpos de rato; eles estão com as bocas escancaradas em desespero, um grande triângulo preto toma forma da boca; no primeiro plano uma expressão de horror e olhos bem arregalados. Vladek está narrando sua estadia em *Auschwitz*, se aproximando dos meses finais de 1944, aproximadamente no mês de novembro, quando os alemães estavam desmantelando os campos a fim de não deixar passar nenhuma evidência de seus feitos. Nesse contexto, os fornos já não davam mais conta, e os membros do *Sonderkkomando* tinham de incinerar os corpos ao ar livre, muitas vezes atirando prisioneiros vivos para as fossas de incineração. Torna-se evidente que uma representação realista de tamanho horror seria considerada inadequada, de mal gosto, talvez até mesmo um abuso à memória dos sobreviventes. Todavia, o desenho tem a possibilidade de causar choque e espanto diante da crueldade da máquina de extermínio nazista.

¹⁵² LACAPRA, D. *Historia y memora después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

Nesse sentido, a obra *Maus* adota, conforme a definição de White¹⁵³, “recursos modernistas” como, por exemplo, a metáfora, a alegoria e a ironia. Esses recursos se opõem ao realismo e propõem uma “nova voz” que lida com eventos catastróficos do Séc. XX através de uma passagem pelo estético, possibilitando assim uma representação de eventos traumáticos de forma sensível, a fim de provocar empatia no leitor, ao mesmo tempo em que procura chocar através das suas imagens deslocadas pela metáfora e pelo estilo do desenho. Simultaneamente, ao empregar uma superfície visual que preze pelos desenhos mais simples, Spiegelman recusa uma estilização do Holocausto, fazendo com que seus desenhos não ocupem lugar central na narrativa, mas, ao invés disso, acabem sendo incorporados com a leitura.

2.6 “Não consigo nem imaginar como era estar lá” – Pós-memória e as fotografias em *Maus*

Os pesadelos de Spiegelman remetem a um tempo ao qual ele mesmo não pertence. A autora e filha de sobreviventes Eva Hoffman, nascida na Polônia em 1945, afirma como na sua realidade os traços da guerra eram perceptíveis em todos os cantos. O cenário das cidades em ruínas acabou se transformando em iconografia comum para muitos dos filhos de sobreviventes. Todavia, Spiegelman cresceu nos Estados Unidos, então ele não conheceu a guerra através da ruína e sim pelo que Hoffman chama de “conto e imagética”.¹⁵⁴

Podemos localizar Hoffman como pertencente a uma “segunda geração” da mesma forma que Spiegelman. Geração que, segundo a autora, pode pensar certas questões que surgem a partir da Shoah com uma sensação de “conexão viva”¹⁵⁵. Apesar dessa dita conexão, Hoffman frisa que os filhos de sobreviventes não possuem memória do Holocausto, e mesmo que tentassem não conseguiriam formar memórias da Shoah, ou então tomar as dos seus pais como as suas. Logo, o conceito de pós-memória se faz necessário, não se trata, pois, de memória, no caso de filhos de sobreviventes a relação indexical que define memória nunca existiu, não há evento para o qual ter rememoração, porém, se aproxima de memória a partir da relação estabelecida com o passado e sua força afetiva.

¹⁵³ White (2006, p. 206); WHITE, Hayden. The Modernist Event. In: WHITE, Hayden. **Figural Realism: studies**, 2006.

¹⁵⁴ Traduzido do inglês; “tale and imagery”. HOFMAN, Eva. **After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust**. New York: Public Affairs, 2004.

¹⁵⁵ Traduzido do inglês: “living connection”. HOFMAN, Eva. **After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust**. New York: Public Affairs, 2004.

Hirsch elabora o conceito de *pós-memória*¹⁵⁶ e o compreende enquanto uma estrutura de transmissão de conhecimento e experiência traumática inter e transgeracional. Seria uma consequência da recordação traumática. Nesse sentido, a pós-memória descreve a relação da geração que veio após aqueles que testemunharam traumas culturais ou coletivos com a experiência daqueles que os antecederam. Essas experiências são “relembradas” por histórias, imagens e comportamentos dentre os quais eles cresceram. Porém, essas experiências foram transmitidas de forma tão profunda e efetiva que parecem constituir memórias por si só.

Sendo assim, Hirsch (2008) afirma que a conexão com o passado e com a pós-memória se dá pelo investimento imaginativo, projeção e criação. Para a autora, crescer na sombra dessas memórias herdadas, dominado por narrativas que precedem o nascimento ou a consciência, significa arriscar ter a sua própria história e experiências deslocadas por aquela geração passada. Significa ser moldado por eventos traumáticos que desafiam a construção narrativa e excedem a compreensão.

A partir disso, Hoffman descreve o que foi passado a ela “(...) tomei essa primeira informação como um conto de fadas derivando não tanto de outro mundo, mas como do centro do cosmo: um conto de fadas enigmático, mas real”¹⁵⁷. Nas concepções da autora, as informações transmitidas possuíam um caráter de surreal, como se fossem pertencentes a uma realidade distinta. A apropriação que Hoffman faz acerca desse conhecimento se traduz nas suas memórias ou como ela coloca: “não-memórias, emanações de experiências de guerra que se manifestam como flashes de imagens”¹⁵⁸.

Podemos associar o episódio narrado no intervalo das páginas 14 – 16 de *Maus II* com a fala de Hoffman (2004). De maneira similar, o que Spiegelman tem não são memórias, trata-se na realidade de criação e elaboração da sua própria mente. A partir de referenciais externos como, por exemplo, filmes, livros e outras mídias que representem a Shoah, o imaginário de Spiegelman é alimentado, de forma que suas narrativas familiares se interpolam e são ressignificadas, aparecendo na forma de “memórias”, ou então pesadelos, flashes imagéticos e assim por diante.

¹⁵⁶ HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. *Poetics Today* v. 29, n. 1, 1 March 2008, p. 103–128. doi: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>

¹⁵⁷ “I took in that first information as a sort of fairy tale deriving not so much from another world as from the center of the cosmos: as an enigmatic but real fairy tale” (p. 6).

¹⁵⁸ “The memories – not memories but emanations – of wartime experiences kept erupting in flashes of imagery; in abrupt but broken refrains” (p. 6).

Hirsch (2008), ao fazer um retorno às tipologias elaboradas por Jan e Aleida Assman¹⁵⁹, argumenta que os esquemas de transmissão propostos pelos autores são afetados pelas rupturas diante de um trauma coletivo. O caráter traumático da Shoah rompe as conexões entre uma memória individual, que se estabelece a partir de grupos sociais e sistemas de crença compartilhados, e possui um caráter transmissivo intergeracional, a memória coletiva, mediada por meio de sistemas simbólicos que possuem um caráter transmissivo transgeracional. A pós-memória seria então uma alternativa de recosturar a linha rompida, mediante outros meios, como o conhecimento sobre o passado via outras formas de mediação. As referências midiáticas então se mesclam e se fundem com o próprio contexto familiar da segunda geração.

De fato, Hoffman (2004) afirma que cresceu tendo uma consciência sobre a Shoah desde o início, um conhecimento que, segundo a autora, era inescapável. De forma semelhante, a pergunta de Chute que abre o livro *Metamaus* (2011) é: “Quando você se tornou ciente de que seus pais tinham sobrevivido ao Holocausto?”¹⁶⁰ Ao que Spiegelman responde que seus pais não articulavam sobre o que haviam vivido de uma forma compreensível, desde sempre era dito que eles sobreviveram “à guerra” o termo que eles utilizavam para o Holocausto. Spiegelman então relata que esteve ciente da “Guerra” a partir das referências familiares em casa, assim como ele estava ciente de qualquer coisa.

Na condição de um integrante da segunda geração, Spiegelman esteve imerso na história de vida dos pais antes mesmo de saber o que era o Holocausto; isso se dava por meio de interações cotidianas, do convívio familiar. Desde muito jovem, Spiegelman cresceu escutando histórias descontextualizadas que permitiam apenas um relance do ocorrido. Seus pais eram amigos de outros sobreviventes e conviveram próximos a eles e a suas famílias. Spiegelman ressalta que desde os 4 anos já possuía uma ciência de que aquelas pessoas eram parte de uma fraternidade. Esses sujeitos estavam unidos por compartilharem uma experiência traumática coletiva, sua construção identitária perpassa o evento limite da Shoah.

Nesse sentido, Hoffman (2004) pontua como a “guerra” se transforma em uma base para a compreensão do mundo. Conceitos como guerra e mortalidade se estabelecem desde muito cedo em pilares que fundamentam a percepção de mundo dos filhos de sobreviventes. Dessa forma, podemos compreender como a condição de “segunda geração” se impõe de modo que as experiências às quais os pais foram submetidos se tornam alicerce da identidade dos filhos.

¹⁵⁹ Me refiro aqui aos conceitos de “memória cultural” e “memória comunicativa” elaborados pelos autores Jan e Aleida Assman, que são, por sua vez, desmembramentos do conceito de “memória coletiva” de Halbwachs.

¹⁶⁰ Do original: When did you become aware that your parents had survived the Holocaust? (Spiegelman; Chute, 2011, p. 12).

Acerca disso, Hoffman (2004, p. 16) pontua como os fatos parecem fazer parte inescapável de seu “eu-interno” e parecem pertencer a ela, embora não pertençam.

Neste caso, a segunda geração estabelece uma relação particular com a linguagem e com a memória. Hoffman (2004, p. 9-10) chama a atenção para como os próprios sobreviventes não estavam envoltos no silêncio; eles compartilhavam, através da linguagem da família, uma espécie de expressão mais crua e direta que o discurso público. A linguagem da família era marcada pelo não verbal, pela linguagem corporal, atos cognitivos. Hoffman (2004) ressalta como em sua realidade o passado se manifestava via sons dos pesadelos, os idiomas dos suspiros e doenças, as lágrimas e dores que foram legados das condições em que seus pais sobreviveram. Para Hirsch (2008, p. 103-128), essas linguagens e atos de transferência ocorrem mais claramente dentro do cenário familiar, frequentemente na forma de sintomas.

Figura 26: Pesadelos e a “linguagem familiar”



Fonte: Spiegelman (1991, p. 74).

A questão dos pesadelos se faz presente também em *Maus*. Na página 74 do volume II (1992) (Figura 26), Art e Françoise foram passar um tempo com Vladek após Mala tê-lo deixado. Quando a noite se aproxima e os dois estão sozinhos, Françoise comenta o quão difícil é passar o dia com ele, pois ele irradia tensão; a conversa dos dois é brevemente interrompida pelos sons que Vladek faz enquanto dorme. Então, Art comenta que ele crescera acreditando que todos os adultos faziam esses barulhos enquanto dormem. Isso demonstra que os pesadelos

e o terror noturno eram frequentes enquanto ele era criança, fazendo parte da chamada linguagem familiar, um dos sintomas pelos quais podemos observar o passado se manifestar no presente.

Essa memória construída tem um peso significativo nos filhos dos sobreviventes, provocando uma crescente ansiedade e angústia. O envolvimento que os membros da segunda geração estabelecem com o passado trágico dos pais mediante situações rotineiras e banais, muitas vezes descontextualizadas, colabora para criar uma sensação de passado perpétuo; a “Guerra” se torna algo vivo e presente em suas vidas, muitas vezes a partir de fragmentos. Spiegelman (2011, p. 14) ressalta que sua mãe contava histórias esporadicamente sobre a vida no campo de concentração; essas reminiscências aconteciam sem que ela provesse contexto ou pano de fundo para as histórias, o deixando aterrorizado quando criança.

De acordo com as considerações de Hirsch (2008, p. 103-128), podemos observar tanto nos trabalhos acadêmicos quanto nos artísticos dos membros da segunda geração como até o conhecimento familiar mais íntimo é mediado via imagens e narrativas públicas. Para exemplificar, a autora recorre ao exemplo do *The First Maus*, de 1972, a versão original que conta com apenas três páginas. Segundo a autora, Spiegelman só consegue imaginar a experiência do pai em *Auschwitz* através da fotografia de Margaret Bourke-White dos prisioneiros libertados de *Buchenwald*. A fotografia é desenhada com bordas, ela está dentro do álbum familiar e possui uma seta apontando para “Poppa”. Acontece um processo de “adoção”, no qual a fotografia pública e amplamente conhecida é apropriada no álbum de fotos familiar.

A contrapartida dessa situação ocorre quando memórias familiares, como fotografias e artefatos, acabam indo para exposição pública em museus e memoriais, como é o caso com algumas exposições de *Yad Vashem*, *The Tower of Faces* no *U.S Holocaust Memorial Museum*, e algumas exposições no *Museum of Jewish Heritage* em Nova Iorque. Assim, as fotografias atuam como forma de mediação do passado. Para a segunda geração, as fotografias públicas passam a compor o “álbum familiar”, formando uma espécie de arcabouço imagético que possibilita que eles imaginem e construam memórias acerca do passado dos pais; de forma semelhante, a memória da família vai parar nos museus, se tornando pública, facilitando a conexão afetiva dos visitantes com o passado narrado.

Nas concepções de Hirsch (2008), a fotografia, em específico as fotografias familiares, são instrumentos de mediação privilegiados. Essas imagens fotográficas, que sobrevivem à destruição e vivem mais que seus objetos, nos permitem não só tocar o passado como tentar

reanimá-lo via uma análise dos motivos e finalidades da fotografia em si. Para a autora, as fotografias do Holocausto são fragmentos que moldam o trabalho cultural da pós-memória.

Hirsch (2008) chama atenção para as fotografias presentes na obra *Maus*, essas imagens intercaladas com o desenho são registros familiares. Na fotografia de Anja e Richieu temos a presença de quem já não está mais ali, reanimando-os com força indexical e icônica. Desse modo, a partir das imagens, o autor estabelece uma relação de conexão e proximidade, observarmos os membros de uma família que foi rompida e desestruturada pelo Holocausto. As imagens não se relacionam apenas aos seus respectivos objetos, mas também simbolizam o senso de família, afeto e continuidade que foi severamente danificado.

O próprio autor pontua essa relevância das fotografias em sua obra *Metamaus*:

Também tinha um punhado de fotos de família do lado de Anja, que é claro que examinei com cuidado, mas não conseguia associar aquilo a nada além do mistério de não ter família (Spiegelman; Chute, 2011, p. 46).¹⁶¹

Suas fotografias familiares revelavam a ele pouco, no geral representavam justamente uma quebra, uma família que foi retirada dele por conta do Holocausto. Essas imagens aparecem na obra como forma de aproximação, então compreendemos a realidade por trás da história e nos sensibilizamos, pois, as fotos remetem à pessoalidade.

Todavia, existe outro tipo de fotografia presente na obra *Maus*, que são aquelas públicas que foram reproduzidas artisticamente através do traço de Spiegelman. Estas servem a um propósito duplo. Primeiro de autenticação, pois muitas reproduções foram feitas visando tornar os desenhos mais próximos do real, possibilitando visualizar melhor lugares, esconderijos, objetos ou então manuais. Segundo, as fotografias icônicas reproduzidas que alimentam o horizonte imagético do autor, possibilitando que ele se aproxime da história dos pais e imagine e reconstrua a sua narrativa.

¹⁶¹ Do original: I also had my handful of family photographs from Anja's side of the family that I certainly scrutinized, but I couldn't really associate those with much beyond the mystery of not having a Family (Spiegelman, 2011, p. 46).

Figura 27: Judeus em desfile por vilarejo na Polônia ocupada



Fonte: Spiegelman (2011, p. 54).

Figura 28: Faixa em Brücken, Alemanha “os judeus são o nosso infortúnio”



Fonte: Spiegelman (2011, p. 54).

Figura 29: Reapropriação de imagens públicas em Maus



Fonte: Spiegelman (1986, p. 33).

Na página 33 do Vol. 1 de *Maus* (1986) (Figura 31), Spiegelman faz o uso de duas imagens públicas do Holocausto transformadas em desenho e incorporadas à sua narrativa. Na narrativa, Vladek e Anja estão em um trem rumo à Tchecoslováquia, em meados de 1938. As tensões de guerra se agravam e o ambiente está cada vez mais hostil para os judeus. É durante essa jornada de trem que os pais de Spiegelman veem pela primeira vez uma bandeira erguida com a suástica nazista.

A página 33 inicia com um rato falando sobre o que ocorreu com o primo dele na Alemanha. Aqui Spiegelman utiliza uma série de recursos gráficos. Primeiro ele precisa

estabelecer uma distinção, essa narração não é feita por Vladek e sim por um terceiro, pois Vladek está repassando uma história que ele havia ouvido. No segundo quadro, podemos ler que o sujeito em questão teve de vender seu negócio e fugir da Alemanha sem o dinheiro. Nesse quadro, temos a presença de três gatos, só que dois deles utilizam uniformes oficiais e podemos ler, em suas expressões faciais, algo como raiva ou então desprezo. Nesse segundo quadro, os desenhos parecem fazer um papel de ilustração, funcionando para ilustrar a narração de Vladek.

No quadro seguinte, Vladek diz “Era muito difícil lá para os judeus – terrível”. No papel de leitor podemos inferir duas coisas, os eventos que transcorreram eram tão cruéis e de difícil assimilação que é muito duro para Vladek narrar em mais detalhes, ou então o próprio Vladek não sabia ao certo o que era essa pretensa “dificuldade”, pois, como já vimos, ele está narrando a partir de um relato e não a partir de suas experiências. Spiegelman procura adereçar essa “ausência de informações” recorrendo a imagens públicas; ele reinterpreta a foto a partir da sua narrativa, e isso atua de forma que legitima a série de desenhos. A fotografia testemunha um fato, a humilhação pública dos judeus. Dessa forma, Spiegelman procura remeter ao real enquanto “ficcionaliza” a narrativa contada pelo pai.

Na sequência, podemos ler: “Outro rapaz falou de um parente em Branderberg. A polícia foi na seu casa e ninguém mais ouviu nada dele.” (1986. p. 33). Nesse quadro, através dos desenhos, Spiegelman oferece um final para a narrativa deixada em aberto. Podemos ver dois ratos sendo presos e agredidos por gatos com uniformes oficiais. Ao longo da sequência de quadros há uma exposição sobre como a violência vai escalando, de tomada de bens, humilhação pública, violência física até chegar no penúltimo quadro da página, uma cidade e uma faixa na qual está escrita a frase “Cidade sem judeus”, ou seja, a escalada termina com a ausência total de judeus, que foram presos ou então mortos. Concomitantemente, ao longo dos quadros, é possível ver o que parece ser um sol se levantando e ocupando cada vez um lugar mais central, e nele está a figura da suástica. Tal como o sol, a presença e a força nazista na Alemanha eram inescapáveis e inevitáveis.

Outra situação em que Spiegelman recorre a imagens públicas é no segundo volume de *Maus*, (p. 72). Trata-se da reprodução de uma das fotos tiradas clandestinamente por um *sonderkommando* no ano de 1944. Na foto podemos observar fossas de incineração ao ar livre, uma pilha de cadáveres no chão, enquanto uma figura em pé parece manipular os corpos para atirá-los no fogo (Figura 32). Na obra *Maus*, a imagem aparece em meio a uma das narrações de Vladek. É possivelmente o final de 1944, haviam chegado muitos judeus húngaros, de forma que os fornos convencionais não dariam conta, sendo assim, seria necessário cavar covas para incinerar os corpos ao ar livre.

Figura 30: Fossas de incineração ao ar livre



Fonte: Spiegelman (2011, p. 54).

Figura 31: Reprodução da fotografia 1944



Fonte: Spiegelman (1992, p. 72).

Uma análise comparativa das duas imagens nos permite compreender que Spiegelman manteve vários elementos da fotografia e criou outros. Enquanto semelhança, podemos observar a posição do corpo curvado para pegar um cadáver no chão, as pilhas de corpos e a fumaça branca e espessa se erguendo como grandes colunas. A diferença repousa na questão dos uniformes; no desenho podemos ver os membros do *Sonderkommando* de uniforme, o que gera, de acordo com Bertin¹⁶², uma relação de similaridade entre mortos e vivos que não é transmitida pela foto. Dessa forma, podemos concluir como o desenho é criado a partir de uma perspectiva do autor.

Sendo assim, compreendemos Spiegelman como alguém que é nascido e criado sendo “alimentado”, por uma profusão imagética e textual que chega por todos os lados a partir das mídias e do circuito de comunicação, sobre um passado “comum” aos membros da segunda geração. A partir de uma análise dos quadros nos quais Spiegelman reproduz imagens públicas do Holocausto, é possível notar como essas imagens foram importantes para a sua elaboração e construção imagética do que foi a experiência de seus pais.

Diante disso, uma negação da imagem é também negar aos membros de uma segunda geração a elaboração de um arcabouço simbólico que possa permitir que eles assimilem dentro do possível (mesmo que os eventos em si sejam incompreensíveis e inassimiláveis) a narrativa de seus pais. Art Spiegelman, como filho de sobreviventes, precisa imaginar o Holocausto; na realidade, a imaginação do evento é tudo o que ele tem. Neste caso, as imagens servem de arcabouço simbólico importante, pois permitem que Spiegelman tenha o alicerce necessário para romper com o horror “indizível” e dê forma ao impensável, transformando-o em narrativa.

¹⁶² BERTIN, Carolina Sieja. *A pós-memória em Maus de Art Spiegelman*. 2019, p. 46.

CAP. 3. À SOMBRA DE MAUS OU UMA ARTE EM RUÍNAS

Onze de setembro de 2001. No momento da colisão do primeiro avião com a Torre Norte do *World Trade Center*, Art Spiegelman e sua esposa e editora de arte da prestigiada revista *The New Yorker*, Françoise Mouly, estavam a aproximadamente dez quarteirões de distância e puderam presenciar o evento bem diante de seus olhos. Preocupados e sem entender direito o que acabavam de presenciar, o casal se deslocou o mais rápido possível à *Stuyvesant High School*, onde estudava sua filha Nadja, de 14 anos, a apenas quatro quarteirões das torres.

Ao chegarem na escola, precisaram aguardar mais de uma hora no *lobby*. O colégio, um prédio de dez andares e aproximadamente 3500 alunos, estremeceu e as luzes apagaram; a primeira torre havia desabado. Nesse contexto, eles não sabiam ao certo o que estava acontecendo ou a dimensão do evento, o que contribuiu para intensificar o medo e o desespero. Uma vez reunidos, Spiegelman, Françoise e Nadja saíram do prédio, bem a tempo de testemunhar o colapso da segunda torre, uma imagem “muito vívida”, de acordo com Spiegelman.¹⁶³

Posteriormente, em uma entrevista,¹⁶⁴ Spiegelman comenta que, quando chegaram em casa, verificaram mensagens nos telefones de amigos que moravam próximos às torres. Dentre as mensagens, havia uma endereçada à Françoise dizendo que fizesse uma capa para o *The New Yorker*, que seria publicada dali a três dias. Spiegelman comenta como, a princípio, uma sensação de irrealidade cobria os eventos, de forma que não deram atenção de imediato à proposta da capa. Parecia mais sensato e prudente ir atrás de seu filho mais velho, Dash, na *United Nations School*, e foi o que fizeram.

Spiegelman elaborou sua narrativa a partir da sua experiência pessoal com o atentado de 11 de setembro de 2001. Ao longo da história, seguimos o autor, onde ele narra sua experiência ao ver as torres desabando, a fuga das nuvens tóxicas, o caos coletivo e a busca por sua filha Nadja, que no momento do atentado estava na escola que se localizava próximo ao pé das torres. Essa narrativa não se dá de forma linear. Ela é rompida diversas vezes, seja por comentários do próprio autor, seja por análises políticas, críticas sobre a cobertura midiática e referências às tiras de jornais do século XX. É a partir desse evento extremo que nasce a obra *À Sombra das Torres Ausentes* (2004), obra que será objeto de análise deste capítulo.

¹⁶³ Entrevista de Spiegelman ao NY VOICE. Disponível em: Interview with Art Spiegelman – NY Voices – 2004 <https://www.thirteen.org/nyvoices/transcripts/spiegelman.html>

¹⁶⁴ Interview with Art Spiegelman – NY Voices – 2004 <https://www.thirteen.org/nyvoices/transcripts/spiegelman.html>

No primeiro tópico, iremos abordar uma terminologia própria dos quadrinhos e explicitar a metodologia de análise da obra em questão. Além disso, serão apresentados aspectos sobre a materialidade do quadrinho e seu processo de produção. No segundo tópico, discorreremos acerca das imagens da catástrofe do Onze de Setembro, pensando em como o evento foi tratado pela mídia e as possíveis consequências de uma proliferação de fotografias de um evento traumático, bem como o uso que Spiegelman fez dessas fotografias. No terceiro tópico, adentraremos mais propriamente em uma análise de pranchas específicas do quadrinho, munidos dos conceitos previamente abordados. A análise visa compreender a construção narrativa e gráfica de Spiegelman a partir da sua relação com o Onze de Setembro. No último tópico, iremos comparar as duas obras, *Maus* e *À sombra das Torres ausentes*, discorrendo sobre a função da arte na representação e processamento do trauma.

3.1 “Um lugar situado no espaço e tempo” – Metodologia e a materialidade

Para nos aprofundar na análise da obra *À Sombra das Torres Ausentes*, é necessário definir alguns termos próprios dos quadrinhos. Compreender a terminologia dos quadrinhos é fundamental para entendermos como essas histórias são construídas e como comunicam as suas mensagens. É importante afirmar que essas terminologias não são definitivas, e sim fruto de um longo e contínuo debate entre teóricos do campo dos quadrinhos. Dessa forma, vale ressaltar que o aporte teórico metodológico utilizado para a construção deste capítulo foi o autor Thierry Groesteen, na obra *O Sistema dos Quadrinhos* (2015).

Em ordem, para analisar o quadrinho parto do método de análise de quadrinhos proposto por Groesteen (2015). Procuramos compreender a obra *À Sombra das Torres Ausentes* como uma rede inervada. O quadrinho então é um sistema complexo, e sua unidade mínima de significação é o quadro; a posição que o quadro ocupa neste sistema tem um caráter espacial e temporal. A partir do conceito de artrologia, iremos pensar a rede como um todo, analisando as articulações entre os vários elementos que compõem o quadrinho.

Adereçando os termos, comecemos pela unidade básica, o quadro. Nas considerações de Groesteen (2015, p. 36), definimos quadro como “porção de espaço isolado por vazios e delimitado por um requadro que assegura sua integridade”. Ou seja, o requadro atua como uma moldura e delimita o conteúdo do quadro. Outros termos utilizados por Groesteen são: hiper-requadro (*hyperframe*), que abarca todos os quadros menores em uma página; multirrequadro (*multiframe*), qualquer unidade composta por múltiplos quadros. A prancha se refere a um aglomerado de quadros justapostos, referente a uma página inteira. Neste caso, “o hiper-

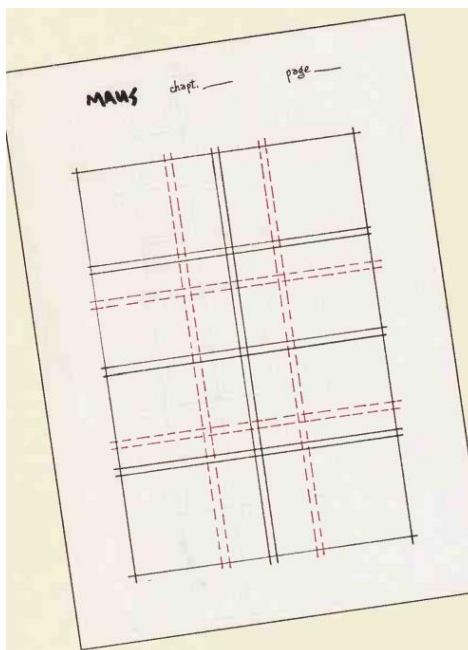
requadro está para a prancha assim como o requadro está para o quadro” (2015, p. 42). A diferença entre o hiper-requadro e o multirrequadro é que este pode ter múltiplas formas, por exemplo, uma tira em uma página de jornal é um multirrequadro, enquanto o hiper-requadro pensa a página como unidade de leitura.

Nesse sentido, Groesteen (2015) compreende a prancha como unidade de execução, sobre ela o quadrinista realiza um primeiro trabalho, que consiste em uma compartimentação inicial do espaço, que ele chama de *quadriculação*. Essa operação consiste em uma divisão do espaço em um número de compartimentos. Enquanto para um desenhista o processo de quadriculação poderia tomar forma em um *storyboard*, para um roteirista poderia ser a divisão da proposta em cenas ou capítulos. Esse processo é uma elaboração mental, que pode ou não se traduzir graficamente, mas quando é aplicado à unidade de execução temos o *grid*. Todas essas operações ocorrem antes do *layout*¹⁶⁵, que é uma versão revisada e corrigida da quadriculação. Ou seja, Groesteen (2015) compreende o *layout* como responsável por configurar o quadrinho em função do projeto narrativo e artístico.

Essa *quadriculação* é um processo fundamental para a criação da obra, orientando a estrutura do trabalho como um todo. Na obra *Metamaus*, Spiegelman nos orienta sobre o processo de trabalho envolvendo *Maus*. O autor cita as diferentes tarefas necessárias para a elaboração de uma página, nomeando-as de A até H. Começando com uma transcrição das entrevistas (A), passando por uma decupagem da página no caderno (B), elaborando um decalque no *grid* (C) (Figura 34), e assim por diante. A partir do exposto na obra *Metamaus*, podemos procurar comparar e compreender o uso do *grid* tanto em *Maus* quanto em *À Sombra das Torres Ausentes*.

¹⁶⁵ No original: *Mise en page*. A tradução brasileira de 2015 optou por traduzir como *layout*, termo mais comum à prática quadrinística no Brasil.

Figura 32: Grid da página de Maus



Fonte: Spiegelman (2011, p. 172).

Spiegelman elabora uma analogia para explicar a importância do *grid* na elaboração de *Maus*. Nessa analogia, cada quadro equivale a uma palavra, cada faixa de quadros é uma frase e cada página um parágrafo.¹⁶⁶ Nesse sentido, o *grid* permite uma melhor visualização das frases e dos parágrafos, fornecendo uma espécie de estrutura. Assim, em *Maus* o *grid* dialoga com uma metáfora lexical, em que a estrutura é mais ou menos rígida, as frases são meticulosamente pensadas para não cansar o leitor e estabelecer um ritmo em uma narrativa longa.

Por outro lado, em *À Sombra das Torres Ausentes*, temos um *grid* adaptado a um formato de publicação específico, neste caso, as folhas impressas do jornal. A função continua sendo de estrutura, possibilitando a visão da página e dos elementos nela dispostos. Contudo, a materialidade específica do jornal, assim como o aspecto da publicação, que girava em torno de unidades, fazem com que Spiegelman aborde o processo de *quadriculação* de maneira distinta.

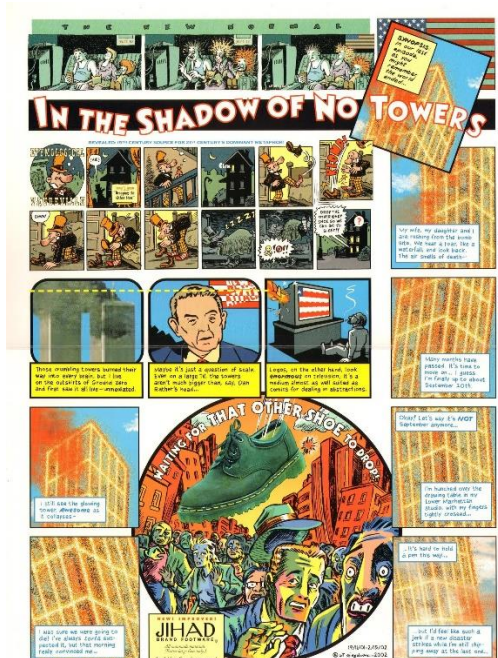
Spiegelman, desde o início, concebera que o veículo para sua obra seria o jornal, e isso foi fundamental na escolha da estrutura narrativa.

Segundo o autor, a escala gigante das páginas coloridas do jornal seria perfeita para arranha-céus e eventos fora de proporção, sem contar que trabalhar em torno de unidades (no caso as pranchas) correspondia com a sua atual convicção, de que ele não viveria para ver seu

¹⁶⁶ Spiegelman (2011, p. 175).

trabalho publicado (Spiegelman, 2004). A começar com o *layout* das páginas, elas simulam o *grid* modular¹⁶⁷ das páginas do jornal, seja pela disposição em colunas, ou então pela coexistência de vários tipos de conteúdo/assunto na mesma página.

Figura 33: Layout da prancha 1



Fonte: Spiegelman (2004, p. 1).

No exemplo acima (Figura 35), podemos observar a prancha número um da obra. Ela possui um *grid* separado em módulos, modelo muito utilizado por casas editoriais para os jornais. Conforme a disposição dos elementos podemos estabelecer semelhanças com uma página de jornal, como, por exemplo, o título no alto se impondo como uma manchete, colunas e módulos apresentando informações não relacionadas entre si. Outra característica própria dos jornais é a justaposição de mídias, sendo que uma página contém diversas narrativas, anúncios, manchetes, dentre outros. Spiegelman faz uso dessa característica, trazendo fragmentos da sua experiência, imagens reproduzidas pela mídia, justapondo tudo em uma diversidade de estilos.

Faz-se relevante discutir sobre o *layout* da página, pois ele é pensado e serve a um propósito específico. Nas considerações de Barbieri¹⁶⁸, o ofício do designer gráfico (que organiza a página do quadrinho) consiste em organizar sobre o papel (prancha, página, ou

¹⁶⁷ O grid modular é um tipo de grid que organiza as informações por meio de linhas e colunas, criando um conjunto de módulos. Geralmente é utilizado quando se tem um grande volume de informações que não necessariamente se relacionam. Referência: <https://revistaglifo.com.br/design-editorial/os-principais-grids-do-design-editorial/#grid-modular> Acesso em: 11 dez. 2024.

¹⁶⁸ BARBIERI, Danieli. *As linguagens dos quadrinhos*. Trad: Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Petropolis, 2017.

qualquer outro suporte) as formas, as massas, os textos, de modo que resulte num conjunto que tenha sentido conforme a intencionalidade do autor, podendo conter os requisitos de harmonia (ou dissonância) e de clareza (ou de não clareza). Isso implica em afirmar que a disposição dos elementos da página, em conjunto com a escolha de outros elementos gráficos, guia a direção do efeito visual geral das páginas.

Acerca disso, Postema¹⁶⁹ assegura que o *layout* institui as condições para a leitura. A autora pontua como o *layout* e o conteúdo afetam-se profundamente nas páginas dos quadrinhos, estabelecendo uma relação forma e conteúdo, na qual o *layout* pode modificar como o conteúdo de um quadro traz seu significado, e o conteúdo do quadro pode alterar o significado do *layout*. Mesmo em uma estrutura rígida, como, por exemplo, uma tira composta por quatro quadros, todos de mesma dimensão (estrutura comum usada na série *Peanuts* de Charles Schulz), o autor pode usar da composição das imagens de dentro dos quadros para criar infinitas variações de conteúdo.

Por outro lado, Postema (2018) afirma como as variações de *layout* modificam o significado das imagens dentro dos quadros. O tamanho do quadro, assim como o número de quadros na página, o tipo de contorno ou moldura utilizados, o formato, tamanho e a regularidade da sarjeta são elementos que podem e modificam potencialmente o sentido das imagens. As sarjetas e as molduras são relevantes, pois oferecem estrutura ao *layout* e relacionam-se com outros elementos formais da página, como as margens. A autora pontua como esses elementos, paratextuais, transformam a página em uma estrutura significativa e sinalizam a existência da sequência ao criar uma progressão de quadro a quadro.

A partir do exposto, podemos compreender que a materialidade da história em quadrinhos é fundamental para o seu processo de análise, assim como as estratégias de organização espacial. Groesteen (2015) se refere ao quadrinho como um dispositivo espaçotópico, levando em consideração tanto o suporte material quanto o conteúdo gráfico e narrativo. De acordo com o autor, todo lugar dentro do *dispositivo espaçotópico* é um lugar ativo, um local que produz sentidos e estabelece uma relação com a obra como um todo. Todos os quadros possuem coordenadas *espaçotópicas*, ou seja, estão dispostas em uma posição que delimita seu lugar no espaço e no tempo. É papel da decupagem distribuir a informação, estabelecendo um modo de enunciação e composição da cena, enquanto o *layout* engloba a

¹⁶⁹ POSTEMA, Barbara. **Estrutura Narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. Trad: Gisele Rosa. São Paulo: Petrópolis, 2018.

decupagem. As posições dos quadros são atribuídas pelo *layout*, que tem um papel de distribuir a cadeia narrativa no espaço.

Para pensar o quadrinho a partir da sua totalidade, faz-se necessário o uso do conceito de entrelaçamento (*Tressage*) proposto por Groesteen, que seria uma operação que efetua uma função de ponte “conectando” os quadros ao todo.

O entrelaçamento sobredetermina o quadro ao dotá-lo de coordenadas que podemos qualificar de hipertópicas, indicando sua filiação a uma série notável ou a diversas séries notáveis, e o local que ela ocupa (Groesteen, 2015, p. 155).

Ou seja, essa operação, o entrelaçamento, nos permite transcender a posição do quadro, fazendo com que organizemos correspondências entre quadros que estão distantes entre si. Dessa forma, a construção de sentido não se faz apenas na sucessão espacial dos quadros, nas séries, mas também através das articulações que esses quadros estabelecem com o todo, criando assim uma sequência, uma sucessão de imagens cujo encadeamento sintagmático é determinado por um projeto narrativo.

Uma vez que os termos foram abordados, faz-se necessário uma apresentação da obra a partir das suas questões particulares, como a materialidade e o contexto de publicação. À *sombra das torres ausentes* foi publicado inicialmente em um semanário alemão chamado *Die Zeit* e em um semanário judaico americano chamado *The Foward* no ano de 2002, concebido como pranchas individuais. Isso quer dizer que cada prancha atuava como unidade, elas não necessariamente precisavam fazer sentido em um conjunto ou estabelecer qualquer tipo de relação narrativa, poderiam começar e terminar em si mesmas. Apesar de serem concebidas como individuais, as pranchas estabelecem diálogos entre si, comunicando uma com a outra e construindo uma espécie de linha narrativa.

Todavia, não irei trabalhar com as fontes impressas em jornais, mas sim com o compilado, lançado em edição posterior, no ano de 2004, pela *Pantheon Graphic Novels*. A princípio, podemos constatar como a obra não se assemelha a uma “revista em quadrinhos convencional”. Primeiro pela questão material: o seu formato é de 25,5 X 35,5 cm (para simular uma folha de jornal), impresso em papel cartonado. Originalmente, foram publicadas nos jornais dez pranchas, mas a edição posterior, de 2004, contém um prefácio e um posfácio escritos pelo autor, além de reproduções de uma página do jornal *The World* que data de 11 de setembro de 1901 e algumas histórias em quadrinhos do início do século XX.

Como ressaltado anteriormente, o processo de publicação iniciou-se em um semanário europeu, *Die Zeit*, para posteriormente ser publicado na *The Foward*¹⁷⁰, no ano de 2002. Segundo o autor, a ideia inicial era fazer uma série semanal, compondo dez pranchas em grande escala relacionadas aos eventos do 11 de setembro e suas consequências. No entanto, não foi isso o que aconteceu; muitas das páginas acabam levando mais de cinco semanas para sua elaboração, fazendo com que o prazo inicial fosse abandonado.¹⁷¹

Spiegelman começou o processo de trabalho no ano de 2002, com duração até meados de setembro de 2003. Durante esse período, o autor relata que não teve uma boa recepção do seu material nos Estados Unidos, onde inclusive jornais que solicitavam seu trabalho (*New York Review of Books*, *New York Times* e *The New Yorker*) “fugiram correndo” quando ele ofereceu as pranchas para publicação. Em contrapartida, as pranchas de Spiegelman foram publicadas em outros veículos: *O Die Zeit*, *The Foward*, *Courier International*, *The Independent*, *The London Review of Books*, *Internationale*, *The L.A Weekly*, *The Chicago Weekly* e *World War Three Illustrated*.

Vale ressaltar que em 2002 Spiegelman já havia se consolidado como importante autor de quadrinhos, sendo reconhecido internacionalmente por sua obra *Maus*, que já havia recebido prêmios e sido traduzida para diversas línguas. Por que, então, essa relutância, esse medo de publicar o seu trabalho? O clima só mudaria em meados de 2003, quando o jornal *New York Times* publicou um perfil de Spiegelman na seção de Artes, juntamente com uma tira na qual ele aparece se sentindo aterrorizado tanto pelo *Al Qaeda* quanto pelo próprio governo (Figura 36).

Figura 34: Aterrorizado pelo Al Qaeda e pelo próprio governo

¹⁷⁰ Anteriormente conhecido como *The Jewish Daily Foward*. Jornal voltado para o público judeu-americano.

¹⁷¹ Spiegelman (2004).



Fonte: Spiegelman (2004).

Segundo Spiegelman, o que justifica essa súbita mudança de ares é o contexto político dos Estados Unidos, que haviam entrado em estação política pré-eleitoral. Logo após os atentados, o então presidente George W. Bush assinou, no dia 26 de outubro de 2001, o *USA Patriot Act*¹⁷², uma lei que visava “deter e punir atos terroristas nos Estados Unidos e ao redor do globo”. De forma geral, podemos compreender o *Patriot Act* como uma expansão das habilidades de vigilância das autoridades responsáveis pela aplicação da lei, podendo fazer uso de escutas telefônicas, interceptação de e-mails de organizações ou pessoas que estivessem supostamente envolvidas com terrorismo.¹⁷³

A partir disso, podemos compreender que a instauração do ato restringia liberdades individuais e de imprensa. Desse modo, a dita imprensa *mainstream* estadunidense, mesmo que fosse declaradamente liberal, demonstrou seu desconforto e não tinha interesse em publicar pranchas críticas ao governo. Esse cenário mudaria rapidamente ao entrarmos na estação pré-eleitoral, pois a partir daí era de se esperar um debate livre como prova da Democracia em ação.¹⁷⁴ Finalmente, no ano de 2004, a compilação das dez pranchas, com adição de prefácio e um posfácio foi publicada pela *Pantheon*, mesma editora responsável pela publicação da obra *Maus*, em 1986.

¹⁷² A expressão é, de fato, um acrônimo para “Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism”.

¹⁷³ Informações disponíveis em: <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/infocus/patriotact/> Acesso em: 11 out. 2024.

¹⁷⁴ Spiegelman (2004).

3.2 “Nenhuma imagem pode fazer justiça a isso” – A proliferação de imagens

Figura 35: Revista The New Yorker, na edição do dia 24 de setembro de 2001



Fonte: *New Yorker* (2001).¹⁷⁵

Acima, na figura 37, apresentamos a capa da edição de 24 de setembro de 2001 do jornal *The New Yorker*, trabalho colaborativo de Art Spiegelman¹⁷⁶ e Françoise Mouly. Na capa, podemos observar o vulto das torres, mas, de fato, nós não as enxergamos, pois elas não estão lá. Seu vulto remete a uma ausência e, quando da publicação da revista, a uma memória. É sobre o que não podemos ver, sobre o que não está mais lá, sobre um “buraco”, uma “falta”, uma “sombra”. Preto sobre preto, não há nada para mostrar, ou talvez, justamente o contrário, existam imagens demais; será necessário mais uma? A capa se esforça para representar o não representável, e o que era presença agora é ausência: “as não torres”. O leitor que se vê diante da capa precisa apurar o olhar para conseguir enxergar as estruturas em preto em um fundo também preto. As torres que uma vez marcaram a paisagem da cidade de Nova York agora se constituem enquanto Marco Zero, e a população jaz à deriva da “sombra” desse acontecimento.

¹⁷⁵ Cover. *The New Yorker*. September 24, 2001. <https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24>

¹⁷⁶ Posteriormente, em uma matéria publicada em 2013, veio a público que o envolvimento de Mouly na criação da capa foi maior que o esperado. O conceito da “não imagem”, uma “Não capa”, partiu dela. Porém, como Mouly não era uma artista de renome e ocupava o papel de diretora de arte do *The New Yorker*, o casal optou por creditar apenas Spiegelman. (The Atlantic, 2013) Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/09/the-uncredited-collaboration-behind-em-the-new-yorker-em-s-iconic-9-11-cover/279563/>

Vários veículos midiáticos apontam que a capa colaborativa de Spiegelman e Mouly gerou uma grande repercussão. Dentre eles podemos destacar matérias no próprio *The New Yorker*¹⁷⁷, uma entrevista com Spiegelman¹⁷⁸ e uma matéria no jornal *The Atlantic*¹⁷⁹. Em uma entrevista, Spiegelman foi questionado se teria ficado surpreso por essa resposta esmagadora do público, uma resposta emocional.¹⁸⁰ Isso nos leva a inferir porque essa capa conseguiu mover as pessoas. Possivelmente, o que diferencia essa imagem em relação a várias outras imagens possíveis sobre o atentado de 11 de setembro é justamente porque ela se nega a representar. Nas palavras de Mouly: “Nenhuma imagem pode fazer justiça a isso” (*The Atlantic*, 2013), impondo-se como um membro fantasma: as torres estavam e não estavam ali; são sentidas, mas invisíveis. Essa sensibilidade diante do que poderia ou não ser mostrado rompe com uma lógica vigente nos meios de comunicação pós-atentado e com a proliferação de imagens.

Acerca dessa presença avassaladora de imagens, parto do fragmento da cientista política e professora na Universidade de Manchester, Jenny Edkins¹⁸¹.

(...) Os jornais do dia seguinte não imprimiram nada além de imagens. E em toda a cobertura televisiva, repetidamente, não havia narração, somente uma imagem subjacente às histórias e debates, como se quisesse mostrar, de novo e de novo, para qualquer um que não tivesse visto ainda, que isso era real. As pessoas se sentaram em silêncio, absorveram, pensando mesmo que sem capacidade de pensar, sobrecarregadas (Edkins, 2002, p. 243. Tradução nossa).

Diante do exposto, podemos observar uma característica peculiar do Onze de Setembro, a saber, a presença das imagens, veiculadas em jornais, revistas e pela televisão, constituindo, de acordo com Zehfuss (2003), um verdadeiro “espetáculo de imagens”¹⁸². Nas considerações de Zehfuss (2003), nós não lembramos apenas da interpretação do evento, mas sim da imagem. A sequência dos aviões atingindo as torres, a explosão e o colapso, um evento trágico e ao mesmo tempo um espetáculo.

No que concerne ao conceito de espetáculo, faz-se necessário transitar pela obra do filósofo e teórico social francês Guy Debord, *Sociedade do Espetáculo* (2012)¹⁸³. A obra

¹⁷⁷ Disponível em: <https://www.newyorker.com/news/news-desk/cover-story-ten-years-since-black-on-black> Acesso em 12 dez. 2024.

¹⁷⁸ Interview with Art Spiegelman – NY Voices – 2004. Disponível em: <https://www.thirteen.org/nyvoices/transcripts/spiegelman.html> Acesso em: 12 dez. 2024.

¹⁷⁹ Matéria escrita por Jeet Heer. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/09/the-uncredited-collaboration-behind-em-the-new-yorker-em-s-iconic-9-11-cover/279563/> Acesso em: 12 dez. 2024.

¹⁸⁰ Interview with Art Spiegelman – NY Voices – 2004. Disponível em: <https://www.thirteen.org/nyvoices/transcripts/spiegelman.html>

¹⁸¹ EDKINS, J. Forget Trauma? Responses to September 11. *International Relations*, v. 16, n. 2, 2002, p. 243-256. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0047117802016002005>

¹⁸² ZEHFUSS, M. Forget September 11. *Third World Quarterly*, v. 24, n. 3, 2003, p. 513-528.

¹⁸³ DEBORD, G. *The Society of the Spectacle*. [s.l.]: Bread and Circuses Publishing, 2012.

oferece uma análise crítica sobre o papel das imagens na construção da realidade social e alienação dos indivíduos. Na concepção de Debord (2012), o espetáculo não se limita a um conjunto de imagens, sendo uma relação social, mediada por imagens. É uma forma de organização social na qual a imagem se sobrepõe à realidade, invertendo a relação entre o que é vivido e o que é representado.

Podemos associar o conceito proposto por Debord (2012) com o fenômeno da veiculação massiva de imagens do atentado. Neste caso, a proliferação imagética transforma o Onze de Setembro em um espetáculo. Essa afirmação carrega consigo certas implicações. Debord argumenta que, na sociedade do espetáculo, as imagens se transformam em mercadoria. Isso pode ser observado no caso do Onze de Setembro, no qual as imagens do ataque se transformaram em produtos para serem consumidos, gerando lucros para as grandes corporações e a mídia.

Outro aspecto relevante apontado por Debord (2012) como é que o espetáculo aliena os indivíduos da realidade, transformando-os em meros consumidores de imagem. O autor ressalta que uma consequência dessa alienação é a passividade e a conformidade. Ou seja, a constante exibição das imagens trágicas do atentado acabam gerando sentimentos de medo e impotência na população, o que, por sua vez, faz com que aceitem mais facilmente as medidas tomadas pelo governo em nome da segurança. Por fim, compreender o evento enquanto espetáculo significa assumir que as imagens têm o poder de distorcer a realidade, criando, assim, uma falsa consciência. A partir disso, a cobertura midiática do Onze de Setembro enfatiza certos aspectos em detrimento de outros, elaborando uma narrativa do ocorrido. Essa perspectiva se relaciona com a de Spiegelman, que ao longo da obra *Á Sombra* tece vários comentários políticos sobre a gestão Bush e o tratamento midiático ao atentado.

Figura 36: Fragmento de tira da prancha 4



Fonte: Spiegelman (2004, p. 4).

No fragmento da prancha 4 (Figura 37) podemos ler: “nosso herói está preso revivendo os traumas de 11 de setembro de 2001... Ele não sabe ainda que bandidos com febre de guerra já **sequestraram** esses eventos trágicos”. (Spiegelman, 2004, p. 4). O termo em negrito chama atenção. No original, **hijacked** é uma palavra em inglês utilizada para se referir a sequestro, mais especificamente de veículos. Os “bandidos” a que Spiegelman se refere seriam políticos americanos que se apropriaram da catástrofe para suas próprias finalidades. Ao utilizar o termo *hijack*, Spiegelman os aproxima dos terroristas. Spiegelman, por sua vez, toma a si mesmo como um herói, utilizando a convencional dicotomia herói X bandido que remete o leitor a narrativas clássicas baseadas no confronto do bem *versus* o mal.

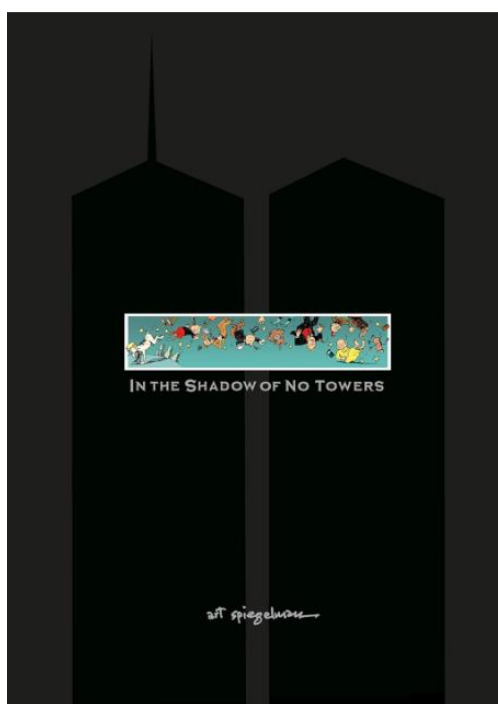
Ao fazer isso, o autor aproxima *À Sombra das Torres Ausentes* de uma história em quadrinhos convencional, ou então a um filme de ação composto por heróis e vilões. Todavia, ao contrário das convenções presentes nessas histórias, nosso herói não tem grandes feitos de bravura e coragem, não enfrenta perigos e não resolve seus problemas através de demonstrações de força. Ao invés disso, o herói está preso nas próprias memórias e a situação parece se agravar conforme os bandidos se apossam dos eventos. Spiegelman aproxima a realidade de um discurso narrativo fictício e, com isso, convida os leitores para uma reflexão: se a testemunha está para o herói, então quem são os bandidos? Diferentemente dos filmes e HQs, o protagonista só se afunda cada vez mais, a justiça não chega para os bandidos, não há perspectiva de final feliz.

A autora e cientista política Jenny Edkins (2002) explora quatro reações aos eventos do Onze de Setembro: *securitization*, *criminalization*, *aestheticization* e *politicization*. Nas considerações de Edkins (2002), uma das respostas mais comuns ao atentado ao *World Trade Center* - WTC foi a *securitization*. Estratégia muito adotada pela mídia e pelos políticos,

consiste em promover uma “retórica de guerra” que se respaldava na construção de uma figura de “inimigos”, embasada em binaridades como bem *versus* mal e aliados contra inimigos. Essa super simplificação de aspectos políticos complexos tem duas consequências diretas: a primeira delas é um reforço do sentimento nacionalista e patriótico; a segunda consequência é o desejo por vingança. Nesse sentido, Spiegelman recorre ao dualismo proposto pelos grandes veículos de comunicação, mas o subverte. Não seriam exatamente os árabes, iraquianos ou terroristas os inimigos, mas sim os próprios políticos estadunidenses que sequestram a catástrofe, instrumentalizando a vida das vítimas da mesma forma que os terroristas.

Nesse sentido, ao transformar o Onze de Setembro em espetáculo, a mídia *commodifica* a dor e o sofrimento, transformando a catástrofe em entretenimento. Além disso, ao reproduzir as imagens, a mídia produz significados. Ao selecionar e organizar as imagens, os veículos midiáticos elaboram uma narrativa que, por sua vez, tem como objetivo moldar a percepção do público. Sendo assim, a capa do *The New Yorker* rompe com uma lógica midiática ao escolher não representar as torres, criando assim um contraste entre a ausência representativa e a saturação de imagens da catástrofe. Ao negar a representação, a capa convida o espectador a refletir, imaginar, permitindo que o público processe o trauma de forma mais individual e pessoal.

Figura 37: Capa “À Sombra das Torres Ausentes”



Fonte: Spiegelman (2004).

Três anos após o atentando, *À Sombra das Torres Ausentes* é publicada pela editora Pantheon. Spiegelman faz uma menção direta à capa do *The New Yorker*. Para além da referência a um trabalho prévio, Spiegelman está fazendo uma escolha narrativa, pois está optando por uma representação a partir da ausência. Diante disso, uma questão que surgiu para Spiegelman na década de 1970 com a elaboração de *Maus* retorna ao longo do seu processo de trabalho de *À Sombra das Torres Ausentes*, entre 2002 e 2003, a questão da representação visual e seus limites.

Ao longo do segundo capítulo desta dissertação, conduzimos uma discussão acerca dos limites da representação de eventos traumáticos, tais como o Holocausto, e para isso foram abordados dois debates: entre Berel Lang¹⁸⁴ e Hayden White¹⁸⁵, e entre Jeanne Marie-Gagnebin¹⁸⁶ e Theodor Adorno¹⁸⁷. Retomaremos aqui alguns pontos cruciais da discussão entre White e Lang de forma resumida, a fim de pensar como os argumentos se encaixam dentro desse novo contexto da representação do Onze de Setembro.

Lang (1990) se posiciona contrário a qualquer tipo de representação do genocídio da Segunda Guerra Mundial. Entre seus argumentos podemos destacar: compreender o genocídio como um evento único que deve ser representado de forma direta e literal; os perigos da figuração, qualquer tipo de recurso narrativo como metáforas ou figuras de linguagem acabariam distorcendo o horror da realidade e agregaria uma estilização, ou seja, estetizaria o evento, chamando atenção para a habilidade do narrador e não para o acontecimento em si.

Uma vez apresentados os argumentos de Lang, Hayden White (2006) os enfrenta, e entre os seus contra-argumentos podemos destacar: a importância da memória e da rememoração e o importante papel que a arte e a literatura desempenham na preservação da memória do genocídio; a dificuldade de se transmitir a experiência por meio da linguagem, o que foi, inclusive, evidenciado por sobreviventes em seus relatos; e a necessidade de novas perspectivas que podem ser alcançadas por meio da representação artística.

A partir disso, a presente dissertação compreende o Onze de Setembro enquanto um trauma coletivo, e como tal tem efeitos naqueles que o testemunharam, caso do autor Art Spiegelman. Podemos situar o Onze de Setembro dentre os acontecimentos extremos sobre os

¹⁸⁴ Lang, Berel “Act and Idea in the Nazi Genocide”, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

¹⁸⁵ WHITE, Hayden, Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir: A história escrita: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006, p.191-210.

¹⁸⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006.

¹⁸⁷ Adorno, “Crítica à cultura e à sociedade”, in *Prismas*. Trad. A. Wernet e de J. Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 26. Argumento, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 289 - 327, jul./set. 2018.

quais fala Hayden White¹⁸⁸; esses eventos, através da sua magnitude, funcionam na consciência dos grupos afetados como traumas coletivos, que abalam a capacidade de narração e elaboração. Com isso, temos Spiegelman, mais uma vez, na condição de autor de uma obra que lida com memórias traumáticas.

De forma semelhante, Clóvis Gruner¹⁸⁹ utiliza da noção de *acontecimento sem precedentes* do filósofo francês Jacques Derrida¹⁹⁰ para situar o evento e analisar imagens da obra de Spiegelman, *À sombra das torres ausentes*. Gruner (2023) pontua como, para Derrida (2003), os atentados constituem um “*major event*”, um “evento sem precedentes”, algo que marca uma *fate date*, que designa uma “data na história”, algo que ocorre “pela primeira e última vez”. Gruner afirma que é comum desses eventos que suspendam a nossa capacidade de compreensão.

Tanto Resende¹⁹¹, quanto Gruner (2023) se preocupam em delimitar o Onze de Setembro enquanto um evento nunca experienciado; na concepção de Derrida, um “evento sem precedentes”, algo que marca uma ruptura para com a ordem vigente, que altera nossa percepção espaço-temporal (Resende, 2010, p. 206), um evento que devido a sua magnitude estabelece uma data, marca uma “data na história”, 11/09 de 2001, se torna Onze de Setembro. Nas palavras de Spiegelman, “O céu está caindo!”, há uma consciência por parte da população de uma ruptura; o mundo já não é mais o mesmo, ou melhor, o mundo permanece igual, apenas as formas de lidar com ele é que se alteraram.

Algo que até então se pensava inconcebível aconteceu. O sequestro de aviões civis e a instrumentalização destes para o ataque de dois prédios comerciais, as Torres Gêmeas, o *World Trade Center*; um ataque à cidade de Nova York e aos Estados Unidos. As torres que outrora compunham a silhueta da cidade reduzidas a um monte de ferro e cinzas. A população que residia próxima ao Marco Zero testemunhou em primeira mão a destruição “sem sentido”. Digo “sem sentido”, pois, como esperar que se atribua sentido a isso? Não há capacidade de compreender, de assimilar de atribuir significado.

¹⁸⁸ WHITE, 2006, p. 206; WHITE, Hayden. The Modernist Event. In: WHITE, Hayden. **Figural Realism: studies in the mimesis effect**. S.I: Johns Hopkins University Press, 1998, p. 69.

¹⁸⁹ GRUNER, C. Mendes. Terror, memória e trauma em *À sombra das torres ausentes*, de Art Spiegelman. **Cadernos De Pesquisa Do CDHIS**, v. 36, n. 1, 2023, p. 329–355. <https://doi.org/10.14393/cdhis.v36n1.2023.69465>

¹⁹⁰ Gruner utiliza aqui de entrevista de Jacques Derrida a Giovanna Borradori. BORRADORI, Giovanna (ed.) **Philosophy in a time of terror: dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

¹⁹¹ Resende, E. S. A. Aporia e trauma na crise de significados do Onze de Setembro. **Contexto Internacional**, v. 32, n. 1, 2010, p. 205–238. <https://doi.org/10.1590/S0102-85292010000100007>

E agora, o que dizer diante de um evento como este? Evento que evoca, como vimos, um rompimento, que instaura um “novo normal”, que estabelece novas bases para a compreensão da realidade. Edkins (2002) traz uma citação de uma jornalista da CNN que havia ficado ilhada no aeroporto Kennedy.

Ninguém está falando. Só uns olham para as caras dos outros com os braços caídos ao longo do corpo. Dá para ouvir um alfinete cair no chão. Ninguém está dizendo nada...Tem centenas de pessoas de pé sem saber o que fazer e não tem ninguém falando.¹⁹² (Edkins, 2002, p. 243).

A partir da fala da repórter, podemos perceber uma dificuldade na compreensão e assimilação do evento que acabara de acontecer. Nada era dito, muito possivelmente não havia nada a dizer; afinal, o que podemos dizer quando o impensável acontece? Como elaborar esse evento que ainda estava tão fresco na memória, tão recente? Diante do caráter irreal do fato, a população se via atônita, incapaz de falar. Falar era evidentemente permitido, possível, mas será que as palavras dariam conta da experiência?

Nesse sentido, os textos de Resende (2010) e Gruner (2023) apontam para um lugar comum, a não compreensão do evento, a dificuldade seja da população, seja da mídia, seja dos discursos políticos de atribuir sentido ao que viram acontecer. Nas concepções de Derrida¹⁹³, a não compreensão do evento confere a ele uma singularidade, que o torna ainda mais único e sem precedentes. É isso que permite Resende (2010) caracterizar o Onze de Setembro como aporia, momento de perda de significados.

A partir do exposto, temos uma grande profusão imagética. Contudo, essas imagens não aproximam o evento do crível ou ajudam a elaborar sobre ele, pelo contrário, elas instauram algo de “irreal” como se observássemos cenas de filmes. Na concepção de Gruner (2023), essas imagens se transformam em “ícones” e chamam atenção para si mesmas, ao invés da realidade do evento. Para além disso, temos um evento “sem sentido”, que não permite a elaboração, pois falha em ser compreendido; um evento que se coloca além dos limites da linguagem, que não permite a atribuição de significados.

Sendo assim, esses acontecimentos extremos, ao serem representados de uma maneira realista, literal e focada nos fatos, possivelmente irão falhar em sensibilizar o público afastando o evento do real e gerando um sentimento de incredulidade. Ao tentar representar um evento traumático de forma literal, corre-se o risco de transformá-lo em uma série de números e dados,

¹⁹² Kitty Coburn, em cobertura ao vivo do aeroporto de Nova Iorque. CNN, 11 de setembro de 2001, 10h40min.

¹⁹³ BORRADORI, Giovanna (ed.) **Philosophy in a time of terror**: dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

banalizando-o. Nesse sentido, o espetáculo de imagens do Onze de Setembro instaura um real excessivo, o que paradoxalmente afasta o evento da realidade. Em outras palavras, a proliferação de imagens reais dos momentos da catástrofe e suas consequências contribui para uma banalização do evento. Logo, a capa de *À Sombra das Torres Ausentes* tem um propósito de ir contra uma corrente midiática de exposição e, de certa forma, ela sugere o tom da obra como um todo, uma vez que Spiegelman opta por não utilizar fotografias para representar a catástrofe.

Podemos argumentar que as fotografias possuem uma característica intrínseca de informar e carregam consigo informações, o que é verdade. Porém, essas informações não são suficientes para gerarem compreensão do ocorrido. Sontag¹⁹⁴ defende que não se compreende nada a partir de uma foto, ou seja, a fotografia cumpre o propósito de informar, mas, para a autora, a compreensão se baseia no funcionamento, e este se dá no tempo e deve ser explicado no tempo. De acordo com a autora, só a narração pode nos levar a compreender. É justamente disso que carece a população frente ao atentado ao WTC, uma narração, uma narrativa que dê sentido à destruição de dois prédios comerciais e à morte de milhares de civis.

Partindo dessa premissa, concluímos que a profusão de imagens que sufocava as pessoas não servia ao propósito de atribuir significado ao acontecimento. Resende (2010) afirma como a exposição a um evento tão inesperado e impensável teve impacto na forma como os indivíduos (não apenas aqueles que testemunharam presencialmente, mas todos os que foram envoltos pelas imagens através da mídia) percebem a realidade e eles próprios. Para a autora, a incapacidade de processar, absorver e compreender o evento, devido a um deslocamento de significados e de representações, nos permite caracterizar o Onze de Setembro como um momento de aporia, de perda de significados.

Durante muito tempo a fotografia foi considerada a linguagem mais objetiva para documentar a realidade. Não obstante, a fotografia não é um mero reflexo da realidade, mas sim uma construção cultural e subjetiva. O fotógrafo faz várias escolhas, como o enquadramento, a luz, a posição, entre outras, e essas escolhas se traduzem no ponto de vista e intenção do fotógrafo. Na concepção de Susan Sontag (2004, p. 15), fotografia “é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto”. Para a autora, o momento acaba se eternizando na fotografia, a foto confere ao evento uma imortalidade e importância. Nesse sentido, as fotos do Onze de Setembro o relegam ao eterno, o evento, agora imortalizado, não cessa. Isso implica em um passado que permanece no presente.

¹⁹⁴ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

Retomando o trecho de Edkins (2002), as imagens eram mostradas de novo e de novo, como para confirmar que a catástrofe era real. De acordo com a concepção de Sontag (2004), vivemos em um contexto da onipresença das fotos, o que gera um efeito incalculável em nossa sensibilidade ética. Estamos cada vez mais munindo o mundo, já abarrotado, de uma duplicata dele mesmo feita de imagens, que servem um propósito duplo, confirmar a realidade e realçar a experiência. Desse modo podemos compreender as fotografias do Onze de Setembro como provas incontestáveis de que algo aconteceu, de modo que atuam como uma confirmação do real, fornecem testemunho. De fato, as torres caíram e aqui estão imagens para provar.

Acerca disso, Resende (2010) discorre sobre o papel midiático na cobertura dos eventos de Onze de Setembro. A autora recorre aos textos de Passavant e Dean¹⁹⁵ para afirmar que o atentado constituiu um evento fora da representação da realidade. Isso implica em dizer que mesmo diante de uma proliferação imagética fomentada pelas mídias, ainda assim, havia uma dificuldade de significação. Resende (2010) afirma que o Onze de Setembro foi experimentado pessoal, virtual, visual, global e digitalmente como nenhum outro evento da História. Todavia, a sensação predominante era de que as imagens não pertenciam ao real, pareciam tiradas de um filme de Hollywood.

Essa sensação de irrealidade é explicada por Sontag (2004), ao afirmar que um evento conhecido através de fotos se torna mais real do que seria caso a pessoa jamais tivesse visto as fotos. Porém, a autora ressalta como uma exposição repetida de imagens acaba por tornar o evento menos real. Essa repetição pode acabar provocando uma saturação de imagens, provocando no público incredulidade, ou então as imagens acabam se tornando banais, produzindo cada vez menos impacto, conscientização e sentimentos naqueles que as consomem.

Nesse sentido, por mais que as fotografias testemunhem e atestem o real, por mais que elas possam oferecer aos espectadores a possibilidade de serem afetados moralmente, se conscientizarem, se moverem, não é isso o que acontece nos dias que sucedem ao atentado ao WTC. Para além da grande profusão de imagens, Sontag afirma que o que determina a possibilidade de ser moralmente afetado por fotos é a existência de uma consciência política apropriada. “Sem uma visão política, as fotos do matadouro da história serão, muito provavelmente, experimentadas apenas como irrealis ou como um choque emocional desorientador” (Sontag, 2004, p. 16).

¹⁹⁵ PASSAVANT, P. A.; DEAN, J. Representation and the event. **Theory & Event**, v. 5, n. 2, 2002.

Ora, qual seria a consciência política instaurada pós 11 de setembro? Como Spiegelman ressalta em sua obra, o presidente Bush instrumentalizou os ataques para criar a sua “Guerra ao Terror”, reforçando, de um lado, o sentimento patriótico e, de outro, procurando justificar ações militares em outros países, como, por exemplo, o Iraque. Edkins (2002) ressalta como a retórica da guerra foi amplamente divulgada pelos jornais nos dias seguintes. Na figura abaixo (Figura 39) podemos observar várias manchetes de jornais estadunidenses publicadas poucos dias após o atentado.

38: Capas de jornais pós 11/09



NY Daily News
September 12, 2001



Newsday
Sept. 11, Front Page



Newsday
September 14, 2001



NY Daily News
September 16, 2001



The Free Lance Star
September 12



San Jose
Mercury News
September 12



Tulsa World
September 13



Tulsa World
September 11 Extra

Fonte: September 11 News.com. Disponível em: <http://www.september11news.com>.

Na linha de cima temos dois grandes jornais de Nova Iorque, *Daily News* e *Newsday*, na linha de baixo jornais de outras cidades, *The Free Lance Star*, *San Jose Mercury News* e *Tulsa World*. Eles estão disponíveis no site [september11.news.com](http://www.september11news.com). Seleccionamos essas seis capas como uma pequena amostra, diante de um repertório muito mais vasto de centenas de outras capas possíveis. Nas manchetes podemos ler: “*It’s war*”, “*America attacked*”, “*The First war of the 21st century*”, “*We’re at war*”, “*U.S attacked*”, “*Acts of war*”, “*Attack on America*”. Isso corrobora o argumento de Edkins de que o primeiro discurso a ser amplamente divulgado pela mídia é o de “guerra”. Podemos observar também como todas as capas fazem o uso de fotografias, seja do momento da colisão, seja das suas consequências.

Nesse sentido, podemos assumir a consciência política que sucede o evento como uma retórica de guerra. Contudo, esse discurso se mostra insuficiente para produzir significações naqueles que presenciaram a catástrofe, mas não apenas isso, parece afastar o evento da ordem do real. As imagens não sensibilizam. Na realidade, as inúmeras imagens inauguram novas linhas do tempo em que o horror nunca termina, o passado se recusa a terminar, e diante de um evento que não terminou não se podem elaborar significações. As testemunhas se veem testemunhando de novo e de novo, de novos ângulos, novas cenas, mas a mesma tragédia.

No capítulo dois desta dissertação, discorreremos sobre o uso que Spiegelman faz das fotografias na obra *Maus*, e como elas se configuraram em um elemento narrativo valioso. Hirsch elabora sobre essas fotografias em seu artigo, *Family Pictures: Maus, mourning and Post-memory* (1997), procurando explorar como esse recurso molda a memória e a identidade, articulando com seu conceito de pós-memória. Em *Maus*, as fotografias poderiam aparecer de diversas formas: imagens públicas e conhecidas (Como a de Margaret Bourke-White, ou a queima de corpos), fotos de familiares e poderiam tanto aparecer reproduzidas artisticamente pelo traço do artista ou então diretamente coladas sobre a página (sua mãe Anja, seu pai Vladek, e seu irmão Richieu aparecem como fotos, enquanto outros parentes aparecem como ilustrações de fotos).

Hirsch (1997) analisa as diferentes fotografias e como elas servem propósitos narrativos distintos, podendo tanto ser um recurso que evoca a nostalgia e a lembrança da perda, como uma autenticação de um passado árduo, legitimando-o. É por meio das imagens públicas do Holocausto que Spiegelman consegue fazer um exercício imaginativo de tentar recriar em sua mente as cenas, oferecendo suporte para o desenrolar da história. Ao incorporar imagens públicas, o autor cria uma ponte entre a história coletiva e a experiência individual, transformando um evento histórico distante em uma experiência pessoal. Isso pressupõe que Spiegelman reapropria-se das imagens e dá a elas um novo significado, as imagens agora são um catalisador da memória e reflexão e o leitor é convidado a refletir sobre a natureza da memória, trauma e sua própria conexão com os personagens.

Entretanto, em *À Sombra das Torres Ausentes* podemos observar uma relação distinta com as fotos. Dentro do contexto de elaboração da obra havia uma grande profusão de fotografias disponíveis que retratavam a catástrofe, a colisão e as consequências. Apesar desse repertório disponível, Spiegelman opta por não utilizar a fotografia para representar o evento ao longo do quadrinho. Isso não significa que no quadrinho não existam fotografias, pois vários estilos estéticos foram utilizados para tratar as imagens, dentre os quais, a colagem. Porém, as fotos que aparecem não são trágicas ou dramáticas.

Faz-se necessário pontuar que *À Sombra das Torres Ausentes* utiliza vários recursos gráficos para compor a sua narrativa, dentre eles a colagem. Figueiredo (2013) demonstra em seu artigo, *A colagem em Maus e À Sombra das Torres Ausentes*¹⁹⁶, que existe uma distinção na forma como esse recurso é utilizado em *Maus* e em *À Sombra*. A autora parte do conceito de colagem proposto por Rosalind Krauss, que “consiste em fixar, com cola ou de qualquer outro modo, sobre a superfície de uma pintura ou de um desenho, um material ‘real’ alheio totalmente a essa pintura ou desenho”¹⁹⁷. Contudo, faz alguns deslocamentos pensando nas técnicas digitais modernas, de modo que a definição abarque a utilização de técnicas digitais para inserir (ou imitar) os atributos de uma determinada mídia em outra.

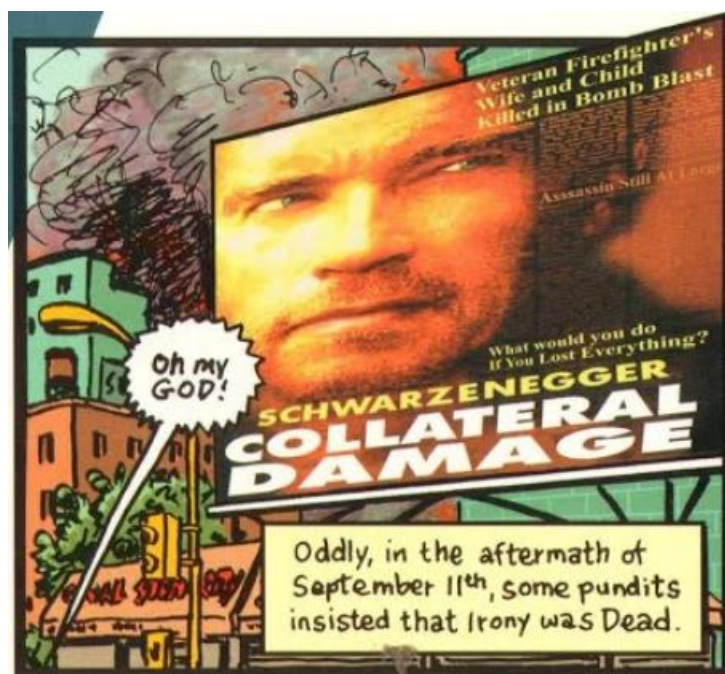
A partir das considerações de autores como Michael Butor, Rosalind Krauss e Jeanne Gagnebin, Figueiredo (2013) aponta três características principais da colagem: efeito de estranhamento provocado no leitor ao associar elementos distintos; caráter fragmentário; trazer o antigo de modo a retomar e transformá-lo. A autora procura diferenciar o uso da colagem na obra *Maus* e em *À Sombra das Torres ausentes* e chega à conclusão de que em *Maus* a colagem normalmente cumpre uma de duas funções, dar legitimidade e autenticidade, ou então sugerir um “real” via fotos de pessoas. Já em *À sombra das Torres Ausentes* podemos observar um uso mais frequente e abundante da colagem servindo a funções diversas, podendo desempenhar função metafórica ou parodística.

Para a autora, em *Maus*, esse recurso tem como objetivo aludir ao real, ou seja, ao incorporar elementos externos e fazer questão que isso seja apresentado graficamente no quadrinho, por meio de um deslocamento dos quadros, Spiegelman procura em primeiro lugar estabelecer que a obra em questão é baseada em nossa realidade e, em segundo lugar, assegurar uma autenticidade por via das fotos. No entanto, Figueiredo (2013) afirma que em *À Sombra das Torres Ausentes* a colagem não procura legitimar o conteúdo da narrativa, e possui características metafóricas ou parodísticas. Concordamos com a premissa da autora, e identificamos que nas duas obras a colagem cumpre propósitos diferentes. A partir disso, podemos nos debruçar sobre esse recurso, mais especificamente pensando nas fotografias.

¹⁹⁶ FIGUEIREDO. A colagem em Maus e À sombra das torres ausentes, de Art Spiegelman. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, v. 23, n. 3, 2013, p. 129-140.

¹⁹⁷ KRAUSS. **Sobre os nus de Irving Penn**: a fotografia como colagem, p. 166. Apud. Figueiredo. 2013.

Figura 39: Exemplo de colagem em *À Sombra das Torres Ausentes*



Fonte: Spiegelman (2004, p. 2).

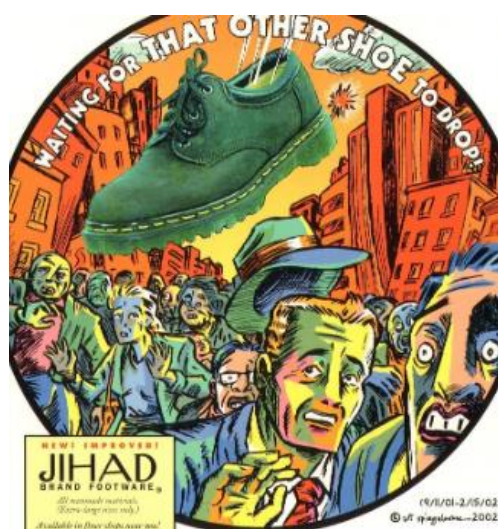
Acima (Figura 40) podemos observar um quadro presente na obra *À Sombra das Torres Ausentes*, na prancha de número dois. Spiegelman faz uso da colagem ao inserir um elemento externo ao quadrinho, no caso um *outdoor*, promovendo um filme de ação estrelado por Arnold Schwarzenegger, *Efeito Colateral* (2002). O aspecto realista da imagem chama a atenção do leitor. Além disso, o *outdoor* é ligeiramente inclinado como se estivesse saindo do quadro. Isso contribui para criar uma sensação de estranhamento no espectador. Nos quadros que antecedem este, Spiegelman está narrando sobre a manhã do dia do atentado e como ele não viu o momento da colisão, mas ouviu a explosão a algumas quadras de distância.

Após ver o choque da segunda torre pela TV, Spiegelman e a esposa saíram de casa correndo em direção à escola da filha. Então, Spiegelman comenta como sua visão das torres em chamas foi obstruída, ele via apenas fumaça saindo de trás do *outdoor*. Nesse sentido, o autor chama a atenção para a ironia da cena. Isso fica explícito no balão de fala “Estranho... após o 11 de setembro alguns “sábios” insistiram na morte da ironia.” (Spiegelman, 2004, p. 2). É irônico que o *outdoor* seja justamente a representação realista de toda a sequência narrativa, como se o autor estivesse querendo enfatizar o aspecto irreal do acontecimento. Como se a realidade se transformasse em ficção, o real vivido e experienciado mais parece com um

filme de Hollywood, ou então o filme escapou das barreiras do imaginário e vazou para o nosso mundo real.

Um outro exemplo de como a fotografia aparece na obra pode ser observado no último quadro da prancha 1 (Figura 41). Dentro do círculo podemos ler: “Esperando que joguem aquele outro sapato!”, uma alusão à tira da mesma página, *Etymological Vaudeville*, estabelecendo uma metáfora entre o sapato e um evento catastrófico iminente. A imagem do sapato, centralizado e em destaque, intensifica a sensação de apreensão e expectativa. A colagem, por sua vez, com seus elementos heterogêneos, reforça a ideia de fragmentação e desarmonia, refletindo a angústia da população de Nova York decorrente de um futuro incerto.

Figura 40: "Esperando que joguem aquele outro sapato!"



Fonte: Spiegelman (2004).

Novamente, temos uma colagem, na qual o elemento realista destoa do restante da composição, chamando atenção pela dessemelhança, causando um deslocamento no leitor. Para além disso, no contexto do desenho dentro quadro temos várias pessoas em pânico, com seus olhos arregalados e seus rostos parecendo demonstrar terror e medo. A imagem em si sugere pânico, descontrole. O curioso é que não notamos linhas de movimento nas pessoas, recurso clássico dos quadrinhos que indica que algo se move. As linhas presentes nos corpos das pessoas e suas roupas são hachuras e servem a um propósito de sombreado e profundidade. Dentro desse quadro as linhas de movimento estão presentes apenas no sapato que cai do “céu” como um meteoro, o que reforça seu caráter “inadequado”. É como se observássemos uma foto, ou então como se aquelas pessoas estivessem congeladas no tempo.

Os dois exemplos acima servem como pressupostos para afirmar que Spiegelman opta por uma abordagem distinta no que concerne às fotografias e à colagem. Podemos elaborar que

isso ocorre por vários motivos. Primeiro, em *Maus*, Spiegelman parte em um processo pessoal em uma obra de caráter biográfico e autobiográfico. Era importante para o autor construir uma narrativa fidedigna que correspondesse com a narrativa de seu pai. Nesse sentido, as fotos proporcionaram uma autenticação e uma relação com o real. Para além disso, as fotos públicas proporcionaram uma imagem mental, fazendo com que ele conseguisse criar graficamente cenários críveis e legítimos. Já em *À Sombra das Torres Ausentes*, podemos argumentar que por mais que exista uma linha narrativa autobiográfica, ela parte de um lugar distinto. Não há necessidade de uma comprovação ou legitimação do Onze de Setembro, uma vez que o evento foi abordado mundialmente e as imagens inundaram os veículos midiáticos. Logo, a preocupação de Spiegelman não é criar um registro factual do dia. Diante disso, podemos compreender a recusa de utilizar fotografias da catástrofe, optando por representações mais pessoais e menos realistas.

Aí repousa uma diferença crucial. Se em *Maus*, Spiegelman faz um trabalho de entrevistador / cartunista, ele tem que organizar os relatos e procurar visualizá-los para melhor caberem na mídia em questão. O processo imaginativo faz parte, porém, posa um desafio, como imaginar uma realidade pior do que os piores pesadelos? É aí que as fotos agem como importante recurso imagético, propiciando ao autor um vislumbre e permitindo uma representação gráfica que fosse, dentro da medida do possível, autêntica.

Partindo dessa premissa, Spiegelman não é sobrevivente do Holocausto, tudo o que ele tem acesso é mediado através das testemunhas, seu pai, sua mãe, Mala, seu psicólogo, ou então através de mídias como filmes, fotos, séries e os panfletos dos sobreviventes. Por outro lado, Spiegelman sobreviveu ao Onze de Setembro. Mesmo não tendo corrido risco de vida, ele testemunhou visualmente a queda das torres e temeu pela sua segurança e de sua família. Não há necessidade das fotos, pois as imagens foram gravadas em sua memória, ele não precisa de recursos externos para imaginar os eventos catastróficos, a sua experiência no dia é suficiente.

Portanto, faz sentido assumir que conforme a posição do autor em relação ao evento traumático muda, de testemunha indireta para testemunha ocular, a relação com as imagens também se desloca. Essa perspectiva é abordada por Versluys¹⁹⁸, quando afirma que a reação de Spiegelman ao Onze de Setembro é em parte pela sua condição de testemunha visual e em parte pela sua condição de testemunha indireta do Holocausto através dos relatos de seu pai.

¹⁹⁸ VERSLUYS, Kristiaan. Art Spiegelman's In the Shadow of No Towers: 9-11 and the Representation of Trauma. *MFS Modern Fiction Studies*, v. 52, n. 4, 2006, p. 980–1003.

Nas concepções do autor, Spiegelman vê o atentado a partir das lentes conceituais do Holocausto (Versluys, 2006).

Para embasar essa linha de raciocínio, Versluys (2006) estabelece alguns paralelos entre *Maus* e *À Sombra das Torres Ausentes*, chegando a afirmar como o segundo quadrinho poderia ser analisado como uma sucessão do primeiro. Ao analisarmos ambas as obras como uma saga, Versluys aponta como o narrador, em *Maus*, apenas em alguns momentos se mostra sobrecarregado em função do que ele escuta, assim como seu papel e responsabilidade, na posição de autor e elaborador da história. Já em *À Sombra das Torres Ausentes*, ao recordar a narrativa do dia do atentado, se torna aparente como o Holocausto afetou Spiegelman de múltiplas formas.

Em contrapartida, acerca disso, Gruner (2023) afirma que por mais que o espectro da Shoah assombre *À Sombra das Torres Ausentes*, mesmo assim existem diferenças expressivas entre as duas narrativas. Para explicitar essas diferenças, Gruner (2023) se embasa na autora Katalin Órban¹⁹⁹, que discorre como no centro do Holocausto há um “buraco negro visual”, o que, por sua vez, contrasta com a “destruição funcionalmente visível” do Onze de Setembro. Nesse sentido, o autor comenta sobre essa nova relação que Spiegelman estabelece com as imagens, em um novo contexto, não de proibição, mas de saturação. Para o autor, Spiegelman, em *Maus*, possui uma preocupação ativa em constituir parte dos arquivos visuais da Shoah, enquanto em *À Sombra das Torres Ausentes*, sua preocupação é não ser apagado e substituído por eles.

Nesse sentido, Spiegelman faz uma escolha de não fomentar ainda mais um cenário permeado pela saturação das imagens da catástrofe ao evitar o uso das fotografias do evento. Ao longo de *À Sombra das Torres Ausentes*, a representação gráfica das torres é feita de múltiplas formas, porém, a mais recorrente é um desenho digital feito por Spiegelman da estrutura incandescente da torre norte (Figura 42). Segundo o autor, essa representação é uma espécie de imagem fantasmagórica que ficou marcada em sua memória.

¹⁹⁹ ORBÁN, Katalin. Trauma and Visuality: Art Spiegelman's *Maus* and *In the Shadow of No Towers*. *Representations*, v. 97, n. 1, 2007, p. 57-89. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/representations/article-abstract/97/1/57/95740>

Figura 41: O esqueleto incandescente da Torre Norte



Fonte: Spiegelman (2004, p. 1).

Na figura 42, podemos observar uma reconstrução feita digitalmente por Spiegelman da Torre Norte momentos antes de desabar. De acordo com Spiegelman, ele procurou reproduzir várias vezes a imagem dos ossos incandescentes da torre sem sucesso, e chegou mais próximo com a imagem digital²⁰⁰. Segundo o autor, é a partir dessa imagem central que ele consegue desenhar as suas memórias mais vívidas. Essa imagem, ou versões dela, aparecem em todas as dez pranchas da obra. Ao longo da obra, a imagem contrasta com as demais representações gráficas, ela é propositalmente feita com uma espécie de baixa resolução, que permite que o espectador veja os pixels.

Nas considerações de Gruner (2023), uma das estratégias que Spiegelman utiliza para lidar com a dificuldade em negociar e inserir as imagens é a não superação do trauma. Nas considerações de Freud²⁰¹, o paciente que sofreu o trauma não consegue reproduzir o fato esquecido em forma de lembrança, mas em forma de ação. O traumatizado não consegue recordar, posa diante dele um obstáculo frente a sua interpretação (*Deutungsarbeit*) das lembranças. Esse obstáculo é designado como “compulsão pela repetição” (*Wiederholungszwang*). Nesse sentido, a vítima do trauma é levada, por impulso, a repetir, sob condições de resistência, a violência pretérita como vivência atual.

²⁰⁰ Spiegelman (2004).

²⁰¹ 1914. In: Sigmund Freud obras completas vol. 10. O caso de Schreber e artigos sobre técnica. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 159-172. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).

Analisando a obra de Spiegelman como um todo, podemos observar como a repetição se faz um importante recurso narrativo. Nas considerações de Groesteen (2015), a repetição atua como uma citação, nos faz lembrar da primeira ocorrência. A imagem simbólica que é repetida ao longo das dez pranchas, a torre incandescente. Através do conceito de entrelaçamento, percebemos os quadros da torre enquanto uma constelação; podemos perceber como eles se complementam, estabelecendo relações não só entre si, mas sendo um elemento de coesão importante. A repetição da torre evoca o passado, traz à tona o momento da cisão, da ruptura, da ferida na memória.

Neste caso, podemos compreender a escolha de uma representação mais pessoal e simbólica por parte de Spiegelman. Sua elaboração de uma imagem fantasmagórica representa uma forma de memória traumática. Essa imagem não é uma representação precisa do evento, e sim uma expressão simbólica do impacto que ela teve em sua psique. Ao associarmos a Torre Incandescente com a teoria freudiana, poderíamos argumentar que Spiegelman cria essa imagem para lidar com a sobrecarga de estímulos proveniente do trauma. Sendo assim, as escolhas artísticas de Spiegelman levantam a questão da importância da subjetividade para a representação do trauma e a capacidade da arte para oferecer uma elaboração psíquica.

Ao longo deste tópico, procuramos discorrer sobre o uso das imagens em *Maus* e em *À Sombra das Torres Ausentes*. Nas duas obras temos narrativas construídas de forma a explorar as diferentes camadas do trauma. Contudo, é importante frisar que a posição do autor em relação, tanto ao trauma, quanto ao testemunho, muda drasticamente. Isso implica em uma construção gráfica e narrativa distinta. A profusão de imagens do Onze de Setembro na mídia cria um desafio para Spiegelman que, ao invés de alimentar ou competir com a enxurrada de imagens, elabora uma abordagem mais introspectiva do evento, buscando representar não o evento em si, mas sua experiência pessoal e as suas implicações pessoais.

No próximo tópico, iremos abordar a questão da narrativa nas duas obras. Em *Maus*, temos uma narrativa mais linear, com divisões entre o passado e o presente. As imagens têm uma função metafórica e o desenho cumpre um propósito narrativo, e a obra se assemelha mais aos quadrinhos convencionais. Por outro lado, em *À Sombra das Torres Ausentes*, temos uma construção mais experimental, com uma narrativa fragmentada. A obra não se limita a uma estética específica, mesclando vários estilos; sua leitura e seu formato não são convencionais. Uma análise comparativa das duas construções narrativas tem o objetivo de compreender melhor a arte como ferramenta para lidar com o sofrimento e construir significado.

3.3 “A sucessão narrativa dos painéis é como os andares de um edifício” - A construção gráfica

A princípio, gostaria de analisar o processo de trabalho de Spiegelman a partir de um viés comparativo entre *Maus* e *À Sombra das Torres Ausentes*. *Maus* é fruto de um longo período de trabalho, entrevistas e pesquisas, levando 13 anos para ser publicado. Durante esse período, Spiegelman procurou se inserir no tema do Holocausto de várias maneiras: pesquisas em bibliotecas, entrevistas com seu pai e outros sobreviventes, filmes e séries e até mesmo viagens para *Auschwitz*. Em contraste, *À Sombra das Torres Ausentes* tem uma duração de aproximadamente um ano. Spiegelman começou a produção em algum momento de 2002 e se estendeu até setembro de 2003.

Evidentemente que o processo de trabalho para as duas é distinto. *Maus* era planejado como um quadrinho longo desde o início, enquanto *À Sombra das Torres Ausentes* foi concebido como um produto para o jornal pensado de forma que cada prancha funcionasse a partir de si mesma. O objetivo da comparação é pensar que existe um movimento oposto nas duas obras. Se em *Maus* Spiegelman procurava uma imersão no Holocausto, se afundando em todo o conteúdo relacionado que pudesse encontrar, em *À Sombra das Torres Ausentes* a impressão é que Spiegelman parece ativamente evitar ou fugir do Onze de Setembro.

Essa hipótese é fundamentada com base no próprio posfácio da obra. Nele, Spiegelman discorre sobre como imediatamente após o atentado, grande parte da população nova iorquina encontrou refúgio nos objetos culturais, música, poesia, dentre tantos outros. Porém, o único artefato cultural capaz de atingir ao autor, aliviando a tensão da imagem gravada das torres colapsando e caindo, foram tiras antigas de quadrinhos de jornal do início do século XX. O fato de elas serem feitas com tamanha habilidade, mas em um material extremamente perecível, que não possui uma vida útil considerável, feitas para o consumo imediato e depois descarte, faz com que sejam a mídia adequada para um evento “tipo fim do mundo”.²⁰²

No posfácio, intitulado “O suplemento de quadrinhos”, Spiegelman escreve uma espécie de artigo remontando as origens das tiras de jornais em Nova Iorque. Nisso, o autor admite que os quadrinhos do início do século XX proporcionavam a ele um alívio diante da situação traumática que ele vivenciou. Talvez por conta disso, Spiegelman tenha incorporado em sua obra paródias desses personagens das tiras de jornais, como, por exemplo, o *Little Nemo* de Winsor Mccay, *Bringin up Father* de George McManus, *The Upside Downs* de Gustave

²⁰² Spiegelman (2004).

Verbeck, *Happy Hooligan* de Frederick Burr Opper e *Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks (Figura 43).

Figura 42: Personagens das tiras de 1900



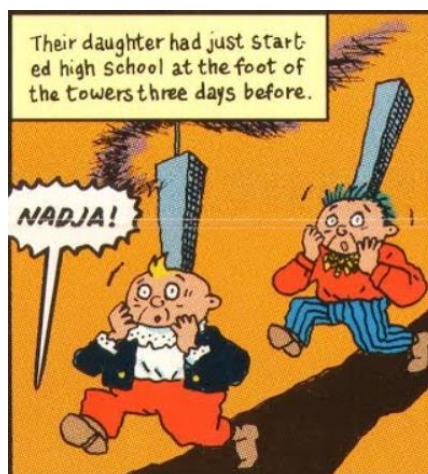
Fonte: Spiegelman (2004).

Na imagem (Figura 43) podemos observar um detalhe da capa da obra *À Sombra das Torres Ausentes*. Nela, vários personagens das tiras de jornais estão caindo, parece que foram arremessados pelo bode de turbante, uma alusão a Osama Bin Laden. A ideia aqui parece objetiva, o atentado às Torres Gêmeas vitimara os personagens clássicos das tiras de jornais²⁰³, eles caem das torres como se sentissem os ataques. Spiegelman concebe esses personagens enquanto produtos tipicamente americanos, naturais de Nova Iorque, que se estabelecem quase como um “patrimônio imaterial”, pertencem à cidade e fazem parte da sua trajetória e identidade. Desse modo, um atentado contra Nova Iorque é um atentado contra seus “moradores mais antigos”. Essa metáfora é estendida ao longo de toda a obra, em que podemos ver esses personagens apropriados pelo traço de Spiegelman sofrendo com as consequências do Onze de Setembro.

Isso agrega mais uma nuance, os artefatos culturais que serviram para o autor como “válvula de escape” aliviando as tensões pós-traumáticas (ou, pelo menos, servindo como distração), os personagens das tiras estão sob ataque. Aquilo que proporciona alívio e segurança se encontra agora em perigo, as próprias formas de elaborar estão sob ataque. Como podem as tiras de jornal oferecerem algum refúgio se elas são justamente o cerne do ataque? Os personagens clássicos ficam se interpolando na narrativa, o passado fica se chocando com o presente.

Figura 43: Katzenjammer Kids – “Tower Twins”

²⁰³ Alguns dos personagens presentes: Yellow Kid, Katzenjammer brothers Hans and Fritz, Old Man Muffaroo, Happy Hooligan, Jiggs, dentre outros.



Fonte: Spiegelman (2004).

A primeira reapropriação de Spiegelman dos personagens dos quadrinhos acontece em um quadro da prancha 2 (Figura 44). Podemos identificar essas reapropriações do autor com facilidade ao longo da obra, pois os quadros se destacam dos demais, não só pelo estilo do desenho, mas também pela forma como são coloridos, simulando a colorização pontilhada (retícula), comum nos quadrinhos dos anos 1950. Na imagem, observamos dois garotos correndo com expressão de espanto nos rostos, cada um com uma torre na cabeça. Trata-se de uma reconstrução de personagens de Rudolph Dirks, os *Katzenjammer Kids*²⁰⁴, que datam de 1897. Nas tiras clássicas, os dois irmãos se rebelavam contra as autoridades, pregando peças na *Mama*, *Captain* ou no *Inspector*²⁰⁵, personagens estrangeiros e que falavam um sotaque estereotipado alemão. Spiegelman reconstrói os gêmeos traquinas de Dirks, mas desta vez é como se eles fossem a personificação das torres. Na mesma prancha, podemos ver o *Captain*, que também é reapropriado por Spiegelman e aparece com um turbante espancando os meninos, uma alusão aos terroristas do *Al Qaeda*.

Figura 44: Tira dos Gêmeos Torres



²⁰⁴ Após 1914, Dirks nomeia a tira de *The Captain and the Kids*. No Brasil é traduzida como: *Os sobrinhos do capitão* (Spiegelman, 2004).

²⁰⁵ Traduzidos no Brasil respectivamente como: *Mama Chucrutz*, *Capitão* e o *Coronel*.

Fonte: Spiegelman (2004, p. 5).

Esses personagens voltam a aparecer esporadicamente e na prancha cinco ganham uma tira só deles, intitulada “*TowerTwins*”, traduzido em português para Gêmeos Torres (Figura 45). No enredo da tira, os gêmeos estão correndo assustados, as torres em suas cabeças estão pegando fogo e eles chamam seu “tio” para ajudar. Trata-se do personagem *Inspector*, mas que pelo traço de Spiegelman faz uma alusão ao *Tio Sam*, representando o governo dos EUA. O tio “auxilia” as crianças jogando nelas um grande barril de petróleo, que faz com que eles queimem por completo. Em seguida, ele joga pesticida em todos os cantos, procurando se livrar das vespas e até jurando guerra contra um *Irãcnideo* (um inseto com o rosto de Saddam Hussein). O criticismo de Spiegelman em relação a seu governo é evidente, e não se resume apenas a essa tira, mas aparece constantemente ao longo da obra.

Todavia, acreditamos ser mais interessante pensar nos propósitos narrativos dos personagens. Os *TowerTwins* aparecem ao longo da obra um número maior de vezes do que outras apropriações. Considerando-os como uma alusão direta às Torres Gêmeas, eles aparecem correndo, em chamas, como caveiras depois de serem incendiados, ou de forma indireta como uma espécie de plano de fundo, surgindo de forma distorcida em uma ocasião na prancha 5. Na prancha dois, os quadros dos gêmeos rompem uma lógica linear, porém, o sentido é preservado pela narração de Spiegelman. Já na prancha quatro, o quadro em que os gêmeos aparecem rompe uma linha cronológica, tanto que os quadros que sucedem são dispostos de forma jogada.

A partir disso, a apropriação de personagens das tiras de jornal do século XX possui mais de uma interpretação possível. Primeiro, permite que Spiegelman elabore críticas incisivas ao governo dos Estados Unidos e suas políticas, enquanto utiliza personagens infantis e situações absurdas, conferindo às suas críticas humor e ironia. Segundo, ao reapropriar-se dos personagens de Rudolph Dirks, transformando-os nos Gêmeos Torres, podemos estabelecer uma relação com a cultura popular e sua importância na construção da nossa identidade. Além disso, trata-se de uma distorção da realidade, em que as Torres Gêmeas são humanizadas, revelando a natureza absurda e traumática do evento. Por fim, as vezes em que os Gêmeos Torres aparecem, eles estão rompendo com a lógica temporal e espacial estabelecida. Ademais, a presença desses personagens remonta ao passado, colaborando para uma sensação de anacronia, de tempos múltiplos dispersos se chocando. Essas percepções dialogam com a natureza do trauma, seja refletindo a natureza fragmentada da experiência, seja expondo como o passado se mantém vivo no presente.

Partindo para o conteúdo do quadrinho, gostaria de começar a análise a partir da primeira prancha (Figura 46). Primeiro iremos conceber a prancha enquanto unidade. Nossa

percepção será guiada diante dos elementos dispostos, *o layout*, para em seguida uma análise mais detida das tiras de forma individual.

Figura 45: Prancha 1 “In the shadow of no towers”



Fonte: Spiegelman (2004, p. 1).

A princípio, faz-se uma análise da primeira impressão da prancha como um todo. Notamos no início, na parte superior o título “*In the Shadow of No towers*”. Por mais que siga um *layout* conhecido para os leitores de quadrinhos, isto é, quadros com molduras, separados pelo espaço em branco (sarjetas), há uma disposição de elementos muito diferentes. A começar pelo estilo, as ilustrações não seguem um padrão estilístico, isso é perceptível imediatamente,

pois os quadros não são padronizados, podendo ter formatos e tamanhos distintos, e a presença do elemento mais destoante, o sapato foto realista.

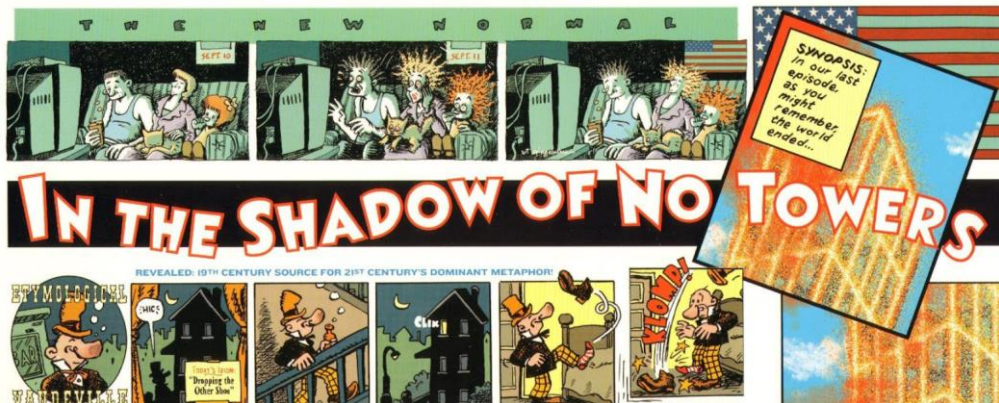
Em seguida, podemos observar que a prancha é composta de três tiras que devem ser lidas na horizontal (duas dessas tiras possuem subtítulos próprios), um quadro de dimensão maior no final da página e duas colunas, uma no canto esquerdo e outra no canto direito que devem ser lidas de cima para baixo. Groesteen (2015) pensa a tira enquanto um espaço intermediário, pois as tiras unem os quadros e a prancha engloba as tiras. Apesar de estarem situadas nesse espaço intermediário, as tiras possuem uma função narrativa importante, pois auxiliam no ritmo e conduzem a leitura.

Na leitura de quadrinhos, deslizamos por entre os quadros, que por pertencerem a mesma tira, seguem um ao outro na horizontal. Contudo, para deslocar de uma tira para outra fazemos um salto, e esse percurso linear é rompido mesmo que brevemente. Nesse sentido, Groesteen (2015) afirma como um *layout* regular pode estabelecer uma base de leitura fluida, seguindo a divisão canônica entre as tiras. Já um *layout* irregular faz o trabalho oposto, quebrando a leitura automática e o ritmo.

Partindo do pressuposto que devemos seguir uma ordem de leitura ocidental, começamos pela parte superior e nos orientamos da esquerda para a direita. Porém, o fluxo narrativo é de certa forma interrompido, por um quadro que se encontra deslocado, “caindo” para o lado, se trata do primeiro quadro que contém a presença de um balão narrativo, no qual podemos ler a sinopse da prancha “Em nosso último episódio como deve se lembrar o mundo acabou²⁰⁶” (Figura 47). Esse quadro perpassa o título “*In the shadow of no towers*” e parece apontar para a nossa próxima ordem de leitura, a segunda tira.

²⁰⁶ *In our last episode, as you might remember the world ended.*

Figura 46: Fragmentos de tiras da prancha 1



Fonte: Spiegelman (2004, p. 1).

O que sucede a segunda tira, *Etymological Vaudeville*, não é necessariamente óbvio. O leitor pode escolher alguns percursos possíveis: ele pode seguir a ordem da leitura ocidentalizada e passar para o próximo quadro da torre incandescente e assim sucessivamente, lendo da esquerda para direita, de cima para baixo; outro percurso possível é pular imediatamente para a tira abaixo, composta de três quadros, para em seguida ler uma das colunas (a da esquerda ou da direita) e, por fim, ler o último quadro circular (Figura 48).

Figura 47: Ordem de leitura das tiras, prancha 1



Spiegelman (2004, p. 1).

Logo nesta primeira análise, podemos concluir que a leitura não é fácil, não só pelo seu conteúdo, mas pelo seu formato material (devido as suas grandes proporções ele deve ser aberto horizontalmente, isso também aproxima o produto ao jornal, seu primeiro veículo) e pelas escolhas gráficas, que dispõem os elementos de forma que a sua leitura não é tradicional. Talvez

seja justamente essa dificuldade que fez com que Wyatt afirmasse em sua crítica que a obra está “soterrada em abstração”, podendo até causar “cegueira” nos leitores²⁰⁷.

Diante de uma primeira leitura, temos um *layout* que não necessariamente procura integrar as tiras umas com as outras. Na realidade o efeito parece ser o contrário, criar uma dissonância. Há uma intencionalidade de percebermos a página como uma prancha de jornal, ou seja, perceber as tiras como sendo obras de autores diferentes que não comunicam entre si. Para além disso, o fato de o estilo de desenho ser distinto para as diferentes tiras colabora para que o leitor as leia como partes, tiras individuais. Podemos identificar uma conexão mais pelo contexto do que propriamente pela estrutura formal da prancha. Os quadrinhos se utilizam das sequências para criar a ação e, em última instância, a narrativa.

Essas sequências, muitas vezes, utilizam dos elementos paratextuais, como o título do capítulo, as legendas dentro dos quadros, e outros elementos (como é o caso aqui). Contudo, Postema²⁰⁸ ressalta como essas sequências estão abertas à interpretação e dependem do foco do leitor. Partindo do princípio de solidariedade icônica de Groesteen (2015), podemos compreender que cada quadro está ligado ao outro quando formam uma sequência, porque cada um pressupõe o quadro anterior e o seguinte. Sendo assim, a narrativa nos quadrinhos se constrói a partir de núcleos, unidades visuais que são separadas umas das outras, mas coexistem na página e criam sentido a partir da solidariedade icônica, assumindo assim uma função narrativa.

Todavia, apesar de os quadros criarem narrativa, Postema (2018) afirma que eles precisam de um ponto de referência para criar coesão entre as imagens separadas. O ponto de referência normalmente é um personagem que aparece em diversos quadros. No caso específico de *Á sombra das Torres Ausentes*, não temos a repetição de um personagem ao longo das páginas. Neste caso, o ponto de referência se faz pelo narrador, Art Spiegelman, que atua enquanto ponto de coesão entre as imagens e tiras que, de outra forma, estariam separadas. Contudo, essa narração não é presente em todas as tiras, a ausência do ponto de referência juntamente com um *layout* que sugere dissonância acaba por desembocar em uma “não narrativa”. Sendo assim, na primeira prancha não temos uma única narrativa linear, poderíamos argumentar que existe a presença de micronarrativas que começam e encerram nas próprias

²⁰⁷ MASON, Wyatt. The holes in his head. **New Republic**, September, 27, 2004. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/67797/the-holes-his-head>

²⁰⁸ POSTEMA, Barbara. **Estrutura Narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. Trad: Gisele Rosa. São Paulo: Petrópolis, 2018.

tiras. Mas a prancha e seus elementos formais não possuem coesão como um todo, o elemento que as une é o tema: *Onze de Setembro*.

Na primeira prancha temos diferentes caminhos de leitura possíveis que acabam gerando uma sensação de confusão no leitor. A ordem não óbvia das tiras contribui para uma sensação de “tudo ao mesmo tempo”, como se os eventos acontecessem no mesmo instante. Levemos nossa atenção agora para a coluna que se desenvolve na parte direita, e acompanha a narração de Spiegelman (Figura 49).

Figura 48: Coluna da primeira prancha: a Torre incandescente



Fonte: Spiegelman (2004, p. 1).

No segundo quadro de cima para baixo podemos ler: “Minha mulher, minha filha e eu estamos fugindo do local da bomba”²⁰⁹. O tempo verbal do gerúndio indica uma ação que está ocorrendo no momento. Seguindo a torre incandescente no quadro abaixo lemos: “Depois de vários meses, é a hora de continuar ... Já estou quase pronto para chegar em 20 de setembro. (...) Tudo bem! Digamos que NÃO é mais setembro...”²¹⁰. A narração começa em um momento

²⁰⁹ Do original: “My wife, my daughter and I are rushing from the bomb site (...)” Spiegelman (2004).

²¹⁰ Do original: “Many months have passed. It’s time to move on... I guess I’m finally up to about September 20th”. “Okay let’s say its not September anymore”. Spiegelman (2004, p. 1).

no tempo, rememorando o dia do acidente em primeira pessoa, gradativamente a difícil realização de que o tempo passou, já não é mais setembro.

A partir disso, podemos inferir a sensação avassaladora de tempo congelado simultaneamente com a profusão de vários eventos que parecem tomar lugar ao mesmo tempo. No final da página, ele assina com a data 11/09/01 – 15/02/02. Por meio de informações disponibilizadas pelo próprio autor no prefácio, sabemos que na realidade o trabalho de elaboração das tiras começou em 2002, por que então a data 11/09/01? Duas hipóteses são possíveis e podem, inclusive, se complementarem. Primeiro porque psicologicamente Spiegelman ainda está lá, o tempo se moveu, mas ele permanece no mesmo lugar, revivendo o acontecimento. Segundo, estabelecemos uma relação causal entre evento e obra, se a obra se dá em resposta ao evento, sem Onze de Setembro não haveria obra, então o dia 11/09 marca a criação do quadrinho mesmo que seu desenvolvimento comece em 2002.

Vale ressaltar que cartunistas e teóricos, com frequência, empregam metáforas para elaborar sobre a página: um mosaico, um quebra-cabeças etc. No caso de Spiegelman, um edifício de muitos andares. No posfácio de *À Sombra das Torres Ausentes*, o autor estabelece uma relação entre história (*story*) narrativa e andar de um prédio (*story*). Levando em consideração sua própria metáfora, na qual as páginas dos quadrinhos são estruturas arquitetônicas, o que parece é que Spiegelman reconstrói as torres para fazer com que elas desabem de novo. A estrutura da primeira página sugere um colapso que ao mesmo tempo em que está acontecendo está congelado no tempo.

Isso nos leva a explorar outro ponto, a narrativa construída em meio ao caos de *À Sombra das Torres Ausentes*. Por mais que as pranchas sejam individuais e normalmente exista uma pluralidade de micronarrativas que se encerram nelas mesmas, podemos observar uma breve sequência narrativa que perpassa as pranchas. Partindo do princípio do entrelaçamento e articulando os elementos a fim de construir sentidos, a partir da análise das pranchas podemos observar uma narrativa que se inicia na prancha dois e vai até a prancha quatro. Essa narrativa tem sua sequência linear interrompida diversas vezes, assim como sua cronologia.

Essa breve narrativa é a história que o autor passa a rememorar, a manhã do Onze de Setembro. A narrativa possui um caráter autobiográfico, Spiegelman está contando a partir do seu ponto de vista a série de eventos da manhã do atentado. A sucessão dos eventos ocorre assim: Spiegelman e Françoise ouviram o estrondo da colisão do primeiro avião; correram para a casa e viram o segundo choque pela TV; saíram correndo em direção à escola da filha que ficava no pé das Torres; chegaram à escola em meio a tumulto e pânico; retorno para a manhã logo após a colisão do primeiro avião; as ruas estavam repletas de paparazzi; de volta à escola,

encontram Nadja, a primeira torre desaba, as luzes se apagam; várias coisas acontecendo ao mesmo tempo, mas Spiegelman e Françoise saem com sua filha Nadja; pânico ao ver a queda da segunda torre; volta para o apartamento.

Essa rememoração não ocorre linearmente, os eventos são constantemente interrompidos, por digressões de Spiegelman, colagens ou comentários políticos. Além disso, a narrativa não é cronológica. No início da prancha quatro, o autor retoma o começo da narração, momentos depois da colisão do primeiro avião. Essas escolhas narrativas se relacionam com a natureza fragmentada da memória, especialmente da memória traumática. Spiegelman, em sua tentativa de reconstruir os eventos da manhã do atentado, precisa enfrentar lacunas, distorções e contradições.

A análise da primeira prancha, assim como a narrativa da rememoração da manhã do Onze de Setembro, nos permite inferir alguns pontos. Em primeiro lugar, não estamos lidando com uma narrativa de caráter linear, a estrutura da prancha, assim como o seu conteúdo, aponta para a fragmentação, diversas linhas narrativas acontecendo simultaneamente. Em segundo lugar, a presença de elementos visuais distintos e um *layout* que tem como objetivo ressaltar a diferença entre eles, promovendo não uma única leitura, e sim leituras possíveis. Sendo assim, podemos compreender como a narrativa em *À Sombra das Torres Ausentes* é fragmentada e experimental, o que, por sua vez, dialoga com a perspectiva freudiana de trauma.

Nas concepções de Freud²¹¹, o trauma é uma experiência avassaladora que rompe com a capacidade do indivíduo de integrá-lo à sua narrativa pessoal. Os mecanismos de defesa do ego são sobrecarregados devido à intensidade do evento traumático, fragmentando a experiência e dificultando sua elaboração psíquica. Partindo dessa premissa, em *À Sombra das Torres Ausentes*, Spiegelman nos expõe a uma narrativa fragmentada que reflete essa mesma dificuldade de atribuir sentido diante de uma experiência avassaladora. A forma como o autor quebra a linearidade temporal, justapõe diferentes mídias e imagens e a utilização de vários estilos contribuem para criar uma sensação de desorientação e incompletude, similar à vivência do trauma.

Outra característica da obra que nos permite uma aproximação com o conceito de trauma é a relação que Spiegelman estabelece com sua própria identidade. Ao longo da obra, podemos ver o autor representado de diversas formas distintas e se referindo a si mesmo em diferentes pessoas, o que dialoga com o conceito freudiano de dissociação. A dissociação é um mecanismo de defesa psíquico descrito por Freud (2016) para explicar como o indivíduo lida com

²¹¹ FREUD, S. **Além do princípio de prazer**. Porto Alegre, RS: L & PM Editores, 2016.

experiências traumáticas. Normalmente consiste na desconexão entre diferentes funções mentais, como a memória, a identidade e a consciência.

Figura 49: Spiegelman e albatroz



Fonte: Spiegelman (2004, p. 2).

Ao longo da prancha dois (Figura 50), podemos observar a presença de dois sujeitos que Spiegelman usa para se referir a si mesmo, primeira pessoa do singular “Eu” / “I”, e a terceira pessoa do singular “Ele” / “He”. Na primeira tira vemos uma representação de Spiegelman que já estamos acostumados, óculos, barba o colete e o cigarro, ele tem uma águia careca amarrada a ele pelo pescoço, ave símbolo dos EUA. Nessa tira, Spiegelman aparece desesperado, podemos ler no segundo quadro: “Eu insisto que o céu está caindo, eles reviram os olhos e dizem que é só Distúrbio de Stress Pós-Traumático...” (Spiegelman, 2004, p. 2). Nessa tira, temos a presença forte de dois elementos: a necessidade de rememorar, tornar explícito que as coisas já não serão as mesmas e a reflexão sobre a própria condição, a consciência de que vivenciou um evento traumático.

Figura 50: Quadro - lembrança do 11/09



Fonte: Spiegelman (2004, p. 2).

No quadro acima (Figura 51), tem início uma narrativa que se estende até a prancha quatro. Trata-se da lembrança da manhã de Onze de Setembro. Aqui podemos ler: “Ele não chegou a **ver** o primeiro avião batendo na torre (...)” (Spiegelman, 2004, p. 2). Verbo **ver** grifado, destaque, ênfase, assim como o verbo, **ouviram**. Faz-se necessário tornar explícito, o que foi testemunhado e o que não foi, não vimos a primeira torre caindo, mas a escutamos. A ênfase nos detalhes visuais e auditivos, como o som da explosão ou a ausência da imagem da primeira torre caindo, pode sugerir uma tentativa de controlar a experiência traumática através da fragmentação. O foco nos aspectos específicos, o som, as imagens, o cheiro, pode ser uma forma com que Spiegelman evita reviver a experiência em sua totalidade.

Para além disso, o sujeito muda. Spiegelman pensa ele mesmo na terceira pessoa, um deslocamento de identidade pode ser percebido. Esse deslocamento é reforçado pela tira ao lado esquerdo, que pode ser lida de cima para baixo “*Notas de um narcisista desiludido*”²¹² (Figura 52). Nessa sequência, Spiegelman está olhando a si mesmo no espelho. Podemos ler:

Eu estava com a cara limpa antes de 11/9. Deixei a barba crescer enquanto os afegãos raspavam as deles. Mas depois de ‘críticas negativas’ eu raspei de novo...Problemas de autorrepresentação me deixaram travado.

²¹² Do original: “Notes of a heartbroken narcissist”.

Figura 51: Notes of a heartbroken narcissist



Fonte: Spiegelman (2004).

A crise de identidade que permeia o autor pode ser compreendida a partir da perspectiva do trauma. Nas considerações de Erikson²¹³, o trauma possui tanto uma dimensão individual quanto uma dimensão coletiva. Na percepção do autor, o trauma coletivo seria um golpe contra os tecidos básicos que constituem a vida social que danificam os laços que ligam as pessoas e prejudicam o senso predominante de comunhão. Levando em consideração o Holocausto

²¹³ ERIKSON, Kai. "Notes on Trauma and Community." *American Imago*, v. 48, n. 4, 1991, p. 455-72. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26303923>.

enquanto trauma coletivo, Spiegelman se conecta a uma comunidade mesmo antes de seu nascimento, a “segunda geração”.

Nas considerações de Edkins (2002), um incidente pode ser visto como traumático caso haja uma exposição tão chocante que acabe por interromper nossas expectativas de como o mundo funciona. Ao considerarmos o Onze de Setembro enquanto evento traumático, estamos afirmando se tratar de um evento que está fora da nossa concepção de realidade, escapa das barreiras linguísticas e simbólicas que temos para dar sentido ao mundo. Neste caso, o sobrevivente, aquele que testemunha em primeira mão, carrega consigo algo indescritível, mas que mesmo assim demanda e exige comunicação. Nesse sentido, Edkins (2002) também compreende a dimensão social do trauma, e afirma que este está intimamente ligado à comunidade em que a personalidade individual repousa.

Segundo Erikson (1991), traumas podem gerar um senso de comunidade entre as vítimas, fortalecendo laços a partir de experiências compartilhadas. Essa sensação de pertencer a um grupo que vivenciou um evento traumático pode moldar novas identidades. Spiegelman exemplifica essa ideia em sua obra, na qual o 11 de setembro o desloca de sua identidade de nova-iorquino. A cidade, antes vista como lugar seguro, torna-se um símbolo de vulnerabilidade e perda. Ao compartilhar sua experiência, Spiegelman busca ressignificar o evento e construir uma nova identidade compartilhada com aqueles que foram traumatizados.

Figura 52: tira da prancha 4 “cosmopolita enraizado”



Fonte: Spiegelman (2004, p. 4).

Nos três últimos quadros da prancha 4 (Figura 53), Art Spiegelman, Françoise Mouly e Nadja voltam para casa andando. O personagem Art comenta que ele afirmava ser um cosmopolita sem raízes, sem lar em qualquer lugar do mundo, porém, agora havia entendido que estava errado, pois sentia uma afeição pelas ruas familiares de Nova York. Vemos novamente uma comparação com o povo judeu no contexto da Segunda Guerra Mundial,

quando Art diz entender por que alguns judeus não deixaram Berlim após a *Kristallnacht*²¹⁴. A partir do exposto, podemos compreender que o trauma pode gerar um senso de comunidade e moldar novas identidades. A comparação com a experiência dos judeus na Segunda Guerra Mundial nos permite pensar como traumas históricos podem gerar um sentimento de solidariedade e identidade nas vítimas. Além disso, é uma reflexão de Spiegelman acerca da sua própria identidade.

Assim, Edkins (2002) chama atenção para uma consequência direta do Onze de Setembro, removeu-se o véu do sentimento de segurança e proteção. O Estado que deveria proteger seus cidadãos e garantir sua segurança não consegue fazê-lo. Além disso, a autora pontua como o trauma surge, justamente a partir de um senso de traição e perda, o que deveria ser proteção se transforma em ameaça. Podemos perceber como o trauma estabelece uma relação com a comunidade política. Spiegelman, enquanto testemunha, sofre justamente com esse sentimento de traição; o Estado não consegue proteger a população e ainda instrumentaliza a catástrofe.

Nisso, Erikson (1991) afirma que por mais que normalmente o trauma seja compreendido como um evento solitário e isolado, porque as pessoas que o experienciaram normalmente se distanciam dos eventos cotidianos e da vida política, porém, de forma paradoxal, esse afastamento é muitas vezes acompanhado de revisões críticas do mundo que, por sua vez, se transformam na base para a comunhão. Precisamente, Spiegelman parece se distanciar, toma distância inclusive dele mesmo, procura rememorar os acontecimentos da manhã traumática, mas é impedido pelas suas próprias digressões.

Diante dos exemplos, a troca da perspectiva narrativa, da primeira pessoa para a terceira, e a autocrítica presente na tira “Notas de um narcisista desiludido”, podemos identificar uma profunda crise identitária. Após o Onze de Setembro, o autor, antes identificado como um cosmopolita americano, tem sua identidade deslocada. Spiegelman remete à sua obra *Maus*, e se representa como um rato (Figura 52), metáfora utilizada para retratar os povos judeus. Ao fazê-lo o autor evoca o Holocausto, seus pais, os sobreviventes, transcendendo a posição de cartunista famoso e reafirmando sua identidade como judeu membro da segunda geração.

²¹⁴ Traduzido de forma literal como “Noite dos Cristais”, também conhecido como “Noite dos Vidros quebrados”. Trata-se de uma onda de violência antissemita que ocorreu entre os dias 9 e 10 de novembro de 1938.

3.4 “O desastre é minha musa” – Rememoração e elaboração

Até 11/9 meus traumas eram mais ou menos auto aplicados, mas fugir da nuvem tóxica que momentos antes pairava sobre a torre norte do World Trade Center me fez patinar na falha onde colidem História Mundial e História Pessoal – intersecção sobre a qual meus pais, sobreviventes de Auschwitz, haviam me avisado quando me ensinaram a viver sempre de malas feitas (Spiegelman, 2004).

É com esse relato que Spiegelman inicia o prefácio da sua obra. Filho de sobreviventes do Holocausto, a condição de “segunda geração” marca Spiegelman desde seu nascimento. Há uma série de implicações em ser um filho de sobreviventes: Spiegelman convive com pais traumatizados pelos campos de concentração e pela guerra, as feridas na memória não se fecham, de forma que elas “sangram” nas gerações posteriores. É o que sugere o enunciado “Meu pai sangra a história”, subtítulo da obra *Maus*, indicando que Vladek, na sua condição de sobrevivente do Holocausto, sangra sob seu filho.

Ao longo do segundo capítulo desta dissertação, buscamos compreender a identidade de Art Spiegelman como membro da segunda geração de sobreviventes do Holocausto, dialogando com a obra de Eva Hoffman. A partir das reflexões de Hoffman (2005) sobre a relação entre filhos e pais sobreviventes, analisamos como as narrativas e experiências dos pais marcam a vida daqueles que os sucedem. Ao ler a obra de Spiegelman em paralelo com a de Hoffman, evidenciamos como a memória do Holocausto molda a identidade do autor e a sua produção artística. Neste tópico, retomaremos a discussão iniciada no capítulo dois com Eva Hoffman e Marianne Hirsch, procurando compreender a relação complexa de Spiegelman com o conceito de trauma.

Hoffman²¹⁵ pontua como em sua casa a trajetória dos seus pais foi exposta de diversas formas, pesadelos, dores, lágrimas, doença e a narração, de forma que a “Guerra” se cristalizou em sua cabeça desde muito jovem. Essas emanções que vinham dos pais são chamadas pela autora de “linguagem familiar”²¹⁶, a forma com a qual o passado se chocava com o presente. Para a psicanálise, podemos compreender essa “linguagem familiar” como sintomas do trauma. Nas considerações de Aleida Assman, o traumatizado revive tal momento que se firma nas penumbras da “consciência como presença latente”.²¹⁷

²¹⁵ HOFFMAN, Eva. **After Such Knowledge**: a meditation on the aftermath of the holocaust. New York: Public Affairs, 2005.

²¹⁶ “Language of family” p. 18.

²¹⁷ ASSMANN, Aleida. **Espaço da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

Desse modo, compreendemos a segunda geração a partir da sua relação com o Holocausto, que se estabelece, segundo Hoffman (2005), como um evento fundador. Uma mitologia, relatos da ordem do fantástico são assimilados pelos filhos de sobreviventes, de modo que a “guerra” se torna base para compreensão do mundo. Mescla-se então história pessoal com história global. Muitas vezes, a compreensão do que aconteceu com os pais só pode ser atingida através de documentários, filmes, fotografias, representações globais e públicas sobre os campos de concentração e a *Shoah*.

Partindo das considerações de Hirsch²¹⁸, os sintomas recorrentes de experiências traumáticas, assim como seus demais efeitos, não se restringem apenas aos indivíduos que os experienciaram. Estabelece-se uma estrutura de transmissão, e através dela não apenas relatos e testemunho, mas emanações diversas são irradiadas para a geração seguinte. Dessa forma, a segunda geração se relaciona com o trauma experienciado pelos pais, o passado se mantém vivo no presente. A autora compreende essas emanações que “sangram” para as gerações posteriores como pós memória.

Impõe-se sobre Spiegelman uma necessidade comumente compartilhada pelos membros da segunda geração, a de recordar. A rememoração, contar a história de seu pai. Sua obra, *Maus*, tem como objetivo não apenas contar a história de seu pai, é uma narrativa de como ele enquanto cartunista procurou visualizar aquilo que seu pai passou. É sobre o sobrevivente, mas também é sobre aqueles que sobrevivem aos sobreviventes (Spiegelman, 2011, p. 73), é sobre a recuperação da memória, sobre a transformação em narrativa.

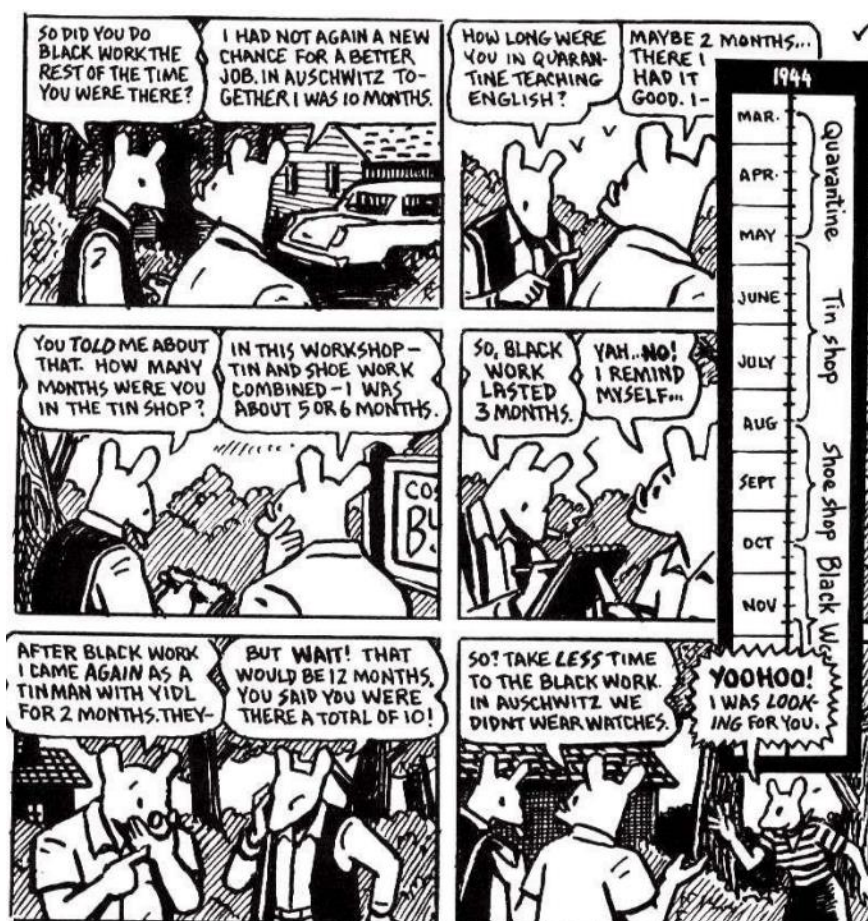
Ao contar a história do seu pai, Spiegelman parte de um processo de racionalização necessário para construir uma narrativa linear, possibilitando a ele dar forma ao passado. De forma semelhante, a autora Hoffman ressalta como foi através do processo de escrita do seu livro, *Lost in translation*, que ela começou a perceber os rastros do Holocausto em sua história. Ela se percebe conectada com uma história global mais ampla, e as dimensões da “herança” ficam mais aparentes.

Na obra *Metamaus*, Spiegelman discorre sobre o processo de trabalho na criação de *Maus*. Primeiro ele transcreve as entrevistas com Vladek, em seguida cria uma decupagem da página no caderno, o texto é então escrito e reescrito, momentos são selecionados para caber dentro dos quadros e então ele simula vários esquemas de página. Spiegelman tem então não só um trabalho de entrevistas, mas também de articular a história do pai de forma que ela “caiba” em quadrinhos.

²¹⁸ HIRSCH, Marianne. **The Generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust.** [S.l]: Columbia University Press, 2012.

Para além das adequações ao texto, é necessário organizar o testemunho de Vladek, para que ele fique em uma narrativa cronológica. Podemos observar isso em uma cena na qual Art e Vladek estão discutindo quanto tempo ele realmente passou em Auschwitz e o que ele estava fazendo em diferentes períodos (Figura 54). Na tentativa de remontar os eventos com precisão, Spiegelman identifica algumas discrepâncias nos testemunhos de Vladek, o que fez com ele procurasse sacudir a memória do pai de alguma maneira. A discussão sobre o passado é interrompida por Françoise, que chama os dois, fazendo-os retornar ao momento presente. O balão de fala dela sobrepõe o cronograma, impossibilitando a visão do todo.

Figura 53: Montando o cronograma de Auschwitz



Fonte: Spiegelman (1991).

A partir disso, podemos observar como as memórias de Vladek são confusas e sua dificuldade em se ater a uma linha temporal cronológica simultaneamente à necessidade de Spiegelman de colocar a narrativa dentro de uma cronologia. Isso nos leva ao tempo duplo de *Maus*. Spiegelman não só conta a história de seu pai, mas procura transmitir a problemática de se reconstruir a experiência. Ou seja, a narrativa, em si, não é linear, ocorre uma justaposição de passado e presente, o ato de contar é incluído assim como o que é contado.

Nesse sentido, Vladek, na sua condição de sobrevivente, tem o seu testemunho impedido. As resistências não permitem uma narração lúcida e íntegra, seus relatos são fragmentos, muitas vezes dispostos fora de ordem, e cabe a Spiegelman, o sobrevivente de segundo grau, organizá-los. Todavia, Spiegelman, ao escolher retratar tanto a história como o seu próprio processo de construção, foge de uma lógica narrativa convencional, costurando o passado e o presente. De certa forma, isso aproxima a obra do conceito de trauma, a permanência do passado e a impossibilidade de uma narrativa coerente linear e cronológica, assim como a necessidade de se lembrar.

O passado se estabelece tal como um fardo nos ombros de Spiegelman, fardo este impossível de se livrar, pois constitui um pedaço de si próprio. A partir disso, Rösen (2011)²¹⁹ propõe um questionamento, se não podemos viver sem o passado, podemos colocá-lo a serviço da vida? O que acontece então quando tornamos esse passado útil? O que está em jogo quando lidamos com o passado de maneira interpretativa e assimiladora? Redimensionando a pergunta: é possível “melhorar” o passado?

É evidente que o exercício da escrita histórica não tem possibilidade de modificar a *posteriori* o que aconteceu, os fatos não “desacontecem”. Contudo, podemos compreender de que forma a ciência histórica contribui para esse “melhoramento”, uma vez que assumimos que ela pode fornecer significação, levando a conhecimentos mais exatos sob esse mesmo passado. Diante disso, Rösen (2011) parte da premissa de que todo conhecimento histórico desempenha uma função de orientação. Para o autor, tanto a ciência da história quanto a memória cultural compartilham dos mesmos critérios fundamentais de sentido. “Uma vez carregado de significado para o presente por meio da interpretação, o passado torna-se uma referência apta para orientar o agir e o sofrer humanos” (Rösen, 2011, p. 271).

Assim, o pensamento histórico não modifica os fatos. A afirmação de que a ciência histórica pode tornar o passado “melhor” refere-se não aos fatos em si, mas à interpretação destes. Desse modo, Rösen (2011) aponta para a circunstância na qual os seres humanos interpretam o passado de maneira a superar as condições determinantes do seu agir no presente (Rösen, 2011, p. 278). Nas considerações do autor, é tarefa do pensamento histórico tornar o passado reconhecível como história, isto é, conferindo a ele um significado próprio ao passado.

Ao fazer isso, o passado que se estabelecia como uma “pré-história” previamente *dada* no presente torna-se uma história plena de significado *para o* presente e para o prolongamento deste no futuro. Rösen (2011) argumenta como dentro de uma variante moderna o pensamento

²¹⁹ RÖSEN, J. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. In: **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2011. p. 259–291.

histórico frequentemente deixa o passado pior, uma vez que seu olhar crítico traz à tona fatos desagradáveis que foram deixados de lado. Todavia, chama atenção ao adjetivo “melhor”, que diz respeito a um novo status que os fatos do passado ganham no curso da sua interpretação.

Sendo assim, Rüsen (2011) pontua ser plenamente possível a afirmação de que o passado “melhora”. Os sujeitos do presente vivem sob as circunstâncias geradas pelo efeito dos fatos do passado. Ao se voltarem para estes interpretando-os, podem “melhorar” o passado. Como consequência disso, há um autoesclarecimento por parte dos sujeitos da interpretação acerca das condições às quais eles vivem. Nesse sentido, o autor argumenta como o termo “melhora” indica que o passado está sendo interpretado como “sedimento de circunstâncias de ação que se tornaram presentes”, o passado está sendo “fluidificado e canalizado para dentro do devir” dos sujeitos do presente (Rüsen, 2011, p. 280). O passado “melhorado” é aquele que foi devidamente conhecido e teve os seus efeitos incorporados por representações narrativas portadoras de sentido, deixando de ser mero condicionante fático.

Diante disso, estariam Hoffman (2005) e Spiegelman procurando “melhorar” o passado? É através das suas construções narrativas que ambos os autores conseguem tanto se aproximar da história dos seus pais, quanto compreender de que forma estes se conectam com uma história global mais ampla. Apesar de não ser um historiador, Spiegelman faz um trabalho que se aproxima da pesquisa histórica, por meio da sua análise de fontes, cruzamento de dados, pesquisas em diferentes mídias. O processo de construção de *Maus* levou 13 anos, durante esse tempo Spiegelman confrontou o Holocausto exaustivamente, procurando compreender e contar a história de seu pai.

Figura 54: "Time Flies" Escrevendo sobre a pilha de corpos



Fonte: Spiegelman (1991, p. 41).

A figura 55 apresenta um quadro presente na obra *Maus*, no capítulo intitulado “*Time Flies*”. Esse capítulo acrescenta mais um tempo narrativo, no qual Spiegelman abre com uma discussão metalinguística sobre o processo de escrita do quadrinho. Ele situa o leitor fazendo um processo de costura, interpolando fatos do presente com o passado, fatos pessoais, sobre o pai e sobre o alcance geral do livro, todos lutando pelo seu espaço. Nessa interpolação de fatos do passado com o presente existe também uma relação entre público e privado. “Em maio de 1987, Françoise e eu esperávamos um filho... Entre 16 e 24 de maio de 1944, mais de 100 mil judeus húngaros morreram nas câmaras...” (Spiegelman, 1986, p. 41).

Primeiro ele comenta sobre a morte do pai em 1982, e que ele começou a trabalhar na funilaria em Auschwitz em 1944, Art começou a escrever a página em fevereiro de 1987, assim por diante, até chegar na informação que em setembro de 1986 ele lançou *Maus* (primeira parte), após oito anos de trabalho, e a HQ se tornou um sucesso de crítica e público. Aqui nós vemos o personagem de Art de forma diferente da qual estamos habituados; ele não é um rato, e sim um humano usando uma máscara de rato, uma forma de o autor comentar sobre a própria metáfora.

Podemos inferir que se trata da autoconsciência do autor enquanto sobrevivente de segundo grau. Ele, mesmo sendo judeu, viveu a maior parte da sua vida nos Estados Unidos, nunca experienciou os horrores da guerra, por trás da máscara há um rosto humano, por trás do

personagem Art, há uma pessoa real, ele mesmo. Nos quadros que sucedem podemos ver ele conversando com o leitor em uma quebra da quarta parede, enquanto trabalha na escrita da própria obra, podemos notar que moscas vão subindo à medida que os quadros vão passando.

No último quadro podemos ver que Art estava desenhando sobre uma pilha de corpos (Figura 55). Ele fala do sucesso comercial da obra, querem transformá-la em filme, fala sobre o suicídio da mãe e como tem se sentido deprimido recentemente. Há um reconhecimento por parte do autor de que o sucesso comercial da sua obra está diretamente relacionado ao genocídio do povo judeu, são coisas indissociáveis. Aqui ele se coloca na posição de alguém privilegiado, alguém que não conheceu a guerra. O seu privilégio é ter vivido a vida com conforto e segurança, ele está acima de um monte de cadáveres de judeus mortos pelos nazistas, e é do topo dessa montanha que ele se estabelece enquanto autor de sucesso.

Na próxima página (Figura 56), vários repórteres (representados como pessoas usando máscaras) fazem perguntas a Art. A primeira pergunta: qual a mensagem os leitores deveriam tirar do seu livro? Como Huyssen (2000) havia pontuado, *Maus* está distante de uma fábula, não possui uma moral, como o autor poderia reduzir a história de vida do seu pai a uma mensagem? Bombardeado de perguntas, Spiegelman vai ficando cada vez menor, diminuindo em sua cadeira. No último quadro da página 42, perguntam a ele se desenhar *Maus* foi catártico e se ele se sente melhor, no que ele responde berrando como uma criança.

Figura 55: Desenhar Maus foi catártico?



Fonte: Spiegelman (1991).

Spiegelman, repetidas vezes, já se manifestou contrário a essa perspectiva “limitante” da sua obra enquanto um processo terapêutico. Nas considerações do autor, *Maus* não tem uma moral. O objetivo deveria ser simples e direto, recuperar as experiências dos seus pais e

descobrir como ele chegou a existir.²²⁰ Sendo assim, Spiegelman não visava um processo terapêutico de elaboração e cura ao elaborar *Maus*: “Eu não tinha a menor fé de que era possível tornar o mundo um lugar melhor contando algo que aconteceu no passado (...)” (Spiegelman, 2011, p. 102).

Porém, apesar de esse não ser o objetivo inicial de Spiegelman, articulando com a perspectiva de Rüsen (2011), o “melhorar” se refere a essa nova interpretação dos fatos, que é justamente o que a construção da obra oferece a Spiegelman. Ou seja, compreender a história de seus pais e, conseqüentemente, a sua, por meio da construção narrativa de *Maus*. Isso possibilita uma nova interpretação do passado. Os espíritos que se manifestavam no presente, os pesadelos, o passado que não fazia sentido podem ser compreendidos a partir do entendimento da história do pai. Essa “pré-história” se transmuta em história plena de significado para o presente.

Uma vez que o sentido é atribuído e a história se torna conhecida, Spiegelman pode interpretar seu passado, e isso o leva a compreender melhor as condições nas quais ele vive. Talvez a intenção por trás da obra não seja “melhorar” o passado. *Auschwitz* aconteceu e isso não pode ser apagado ou esquecido. No entanto, o processo de construção da obra propicia a Spiegelman uma elaboração de sentido que outrora não existia. Através da obra *Maus*, Spiegelman pode compreender melhor seu pai, sua relação com ele, o Holocausto e a si mesmo.

Sendo assim, Rüsen (2011) frisa a importância da temática do “trauma” como questão fundamental para a ciência da história e para o pensamento histórico. O autor afirma como recorrendo à categoria de “trauma”, o pensamento histórico pode converter-se numa ferramenta de elaboração do absurdo. Sendo assim, gerações que sucedem os mortos podem lidar de maneira apropriada com o absurdo, uma vez que são capazes de inserir esse absurdo em uma perspectiva temporal de um futuro do nosso próprio presente.

Um bom exemplo da elaboração do absurdo que a interpretação do passado proporciona à Spiegelman pode ser percebida na dedicatória do segundo volume de *Maus*. Na página de abertura podemos ver uma foto de um menino pequeno e lemos “Para Richieu, e para Nadja e Dashiell”. Richieu foi o primeiro filho de Vladek e Anja; ele morreu envenenado pela sua cuidadora para que eles não fossem presos e levados ao campo de concentração. Ao longo da obra *Maus*, Spiegelman comenta como a foto de Richieu pairava sobre o quarto exercendo sua presença ao longo da sua infância.

²²⁰ Spiegelman (2011, p. 103).

“Irmão-fantasma”. É assim que Spiegelman se refere a Richieu em *Maus*. Ele comenta sobre como a fotografia no quarto estabelecia uma espécie de competição desigual. Isso porque a foto se constituía como um filho ideal, não dava trabalho, não arrumava confusão. Mesmo que os pais nunca falassem de Richieu, a foto pairava como uma crítica sobre ele. Richieu seria um médico, se casaria com uma judia e seria bem-sucedido. Forma-se em Spiegelman uma relação complicada com os mortos, a não elaboração o coloca em uma competição e faz com que sinta ciúmes de uma foto no quarto. Após a escrita do primeiro volume, Spiegelman percebe como a presença de Richieu se fez não só na sua infância, mas também nas entrevistas com Vladek, de forma que o segundo volume é dedicado a ele, assim como para seus filhos.

Vale ressaltar a primeira experiência de Spiegelman com a construção autobiográfica na obra *Prisioneiro do Planeta Inferno* (Figura 57). No ano de 1969, a mãe de Spiegelman cometeu suicídio. A partir desse evento marcante, o autor criou o quadrinho autobiográfico *Prisioneiro do Planeta Inferno*, publicado pela primeira vez em 1972, na revista underground *Short Order Comix*. Apesar de publicado em 1972, a grande maioria do público veio a ter contato com a obra através de *Maus*. Françoise Mouly comenta²²¹ que se aproximou de Spiegelman após a leitura de *Planeta Inferno*. Segundo a autora, era uma obra chocante que desafiava as convenções de gênero na época, por representar o protagonista / herói sobre uma ótica dita “negativa”.

Figura 56: Comentário sobre planeta Inferno



Fonte: Spiegelman (2008).

Na imagem acima (Figura 54), podemos observar um fragmento da tira de abertura da obra *Breakdowns* de 2008. Spiegelman comenta que havia se esquecido que sua mãe tinha se suicidado, como se a sua mente tivesse bloqueado a lembrança. Nos quadros que seguem, o artista é tomado por uma obsessão em terminar *Prisioneiro no Planeta Inferno*. Outro conceito

²²¹ Spiegelman (2011, p. 95).

próprio da psicanálise relevante é o de luto, que Rösen (2011) entende como procedimento mental, tipicamente empregado no confronto com o passado traumático: “através do luto, se torna melhor o passado experimentado como perda e trauma” (Rösen, 2011, p. 287). O autor ressalta como a narração do acontecido é fundamental para lidar com o passado traumático.

Figura 57: Arte e terapia



Fonte: Spiegelman (2008).

Na sequência da tira presente em *Breakdowns*, Spiegelman comenta como não costuma confundir arte com terapia, mas até o momento ele havia achado que *Planeta Inferno* o ajudara a lidar com o suicídio de sua mãe. Nas tiras seguintes o autor comenta como teve um ataque de pânico ao rever antigas fotos de família (Figura 58). Se levarmos em consideração o conceito de luto proposto por Freud²²², teríamos que o luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração erigida em substituto dessa pessoa. Nas considerações de La Capra, apesar de envolver sofrimento, o luto é fundamental por possibilitar uma superação do trauma e uma possibilidade de uma “recatexia” da vida, permitindo um recomeço.

Tanto na obra *Prisioneiro no Planeta Inferno*, quanto em *Maus*, temos narrativas de caráter autobiográfico, nas quais o autor constrói uma linha cronológica do evento procurando significá-lo. O trauma, assim como o luto, estão presentes em ambas as obras. Se Spiegelman procurava “melhorar” o passado a partir delas, ou então utilizá-las enquanto processo terapêutico não podemos afirmar. Porém, a partir de uma análise da sua construção narrativa, é possível observar como o autor representa graficamente um passado doloroso e traumático. Na obra *Maus* podemos observar como a sua construção narrativa situada em dois tempos nega uma sequência linear cronológica.

²²² FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14, 1996, p. 243-263..

Nas considerações de Rüsen (2011), no que concerne a um trauma histórico como o Holocausto, as vítimas e os criminosos envolvidos têm o seu agir orientado por uma situação limite. Isso complica sua apreensão pela história. Sendo assim, Rüsen (2011) argumenta como as convenções narrativas mais típicas do pensamento histórico são insuficientes, ou então inadequadas, para lidar com a elaboração desse passado.

As gerações posteriores ao holocausto estão impossibilitadas de representar o decurso do tempo como uma simples continuidade, pois veem-se obrigadas a dar conta de uma grave fissura na cadeia dos acontecimentos históricos (Rüsen, 2011, p. 289).

Podemos compreender que Rüsen (2011) pensa traumas históricos, tal como o Holocausto, eventos pelos quais as narrativas tradicionais do pensamento histórico não dão conta de explicar em sua totalidade. De forma semelhante, Seligman-Silva²²³ afirma que a literatura de testemunho pós Shoah traz a questão do trauma com nova intensidade e dimensão. Desse modo, a memória da Shoah e a literatura de testemunho de maneira geral desconstruem a historiografia tradicional, assim como os gêneros literários, ao incorporar elementos antes reservados à ficção.

Sendo assim, Seligman-Silva (2003) argumenta como desde meados do século XX está sendo construída uma nova ética e estética da historiografia. Surgem novas formas de “representação” do passado que são modeladas a partir do corte histórico que a Segunda Guerra implicou. Logo, no que concerne à literatura de testemunho da Shoah, ela muito frequentemente se associa com conceitos como memória, psicanálise, lembrar e esquecer e seus desdobramentos no debate entre memória e história.

Isso nos leva à questão do “Trauma auto aplicado”. Spiegelman se refere aqui justamente a sua condição de “segunda geração”. Apesar da pós-memória traumática herdada dos pais, os pesadelos, a guerra enquanto base de compreensão do mundo, Spiegelman não é um sobrevivente da mesma forma que seus pais. Ele não passou por nenhuma provação, não havia enfrentado nenhum perigo, as suas memórias advêm de projeção imaginativa. Contudo, no ano de 2001 essa perspectiva mudou, pois ele testemunhou diretamente o atentado ao WTC, “um evento sem precedentes”.

O segundo volume de *Maus* foi publicado em 1991. Ao longo de aproximadamente 11 anos Spiegelman havia evitado fazer quadrinhos. Esse hiato foi rompido em 2002, quando Spiegelman se dedicou a fazer uma série de pranchas sobre o Onze de Setembro e suas

²²³ Seligman-Silva (2003, p. 57).

consequências. “O desastre é minha musa!” Afirma Spiegelman no prefácio da obra *À Sombra das Torres Ausentes*. De fato, o trauma, tanto coletivo quanto individual, parece ser tópico recorrente em suas obras. Diante disso, podemos elaborar uma hipótese de que, para Spiegelman, a criação e a arte são processos terapêuticos que o auxiliam a elaborar sobre os seus traumas.

Diante do desconhecido, do pânico, da histeria, Spiegelman teme pela sua própria vida. O trauma agora recai sobre ele próprio. Estabelece-se, então, uma distinção importante: enquanto *Maus* nasce a partir do “trauma herdado”, da pós-memória, Spiegelman no lugar do ouvinte, de testemunha indireta; *À Sombra das Torres Ausentes* nasce a partir do trauma experienciado, na condição de testemunha direta.

Compreender essa transição do papel de Spiegelman, de vítima secundária para vítima primária, é importante, pois isso marca a construção narrativa da obra. Se em *Maus*, Spiegelman tem um trabalho de entrevistar, transcrever, selecionar, juntar, redimensionar para caber e depois colocar em ordem cronológica; em *À Sombra das Torres Ausentes*, Spiegelman nega uma cronologia e uma linearidade, interpolando várias narrativas de forma simultânea, construindo uma temporalidade anacrônica com tempos contraditórios. O leitor tem uma sensação de simultaneidade, tudo ao mesmo tempo, isso não só permeia a obra como é parte da sua estrutura.

Nas considerações de Edkins (2002), o trauma e as memórias traumáticas alteram a linearidade histórica. Spiegelman, em sua obra, se reconhece enquanto traumatizado pelos eventos que ele testemunhou e isso marca os *layouts* das páginas e a sua construção como um todo. Na condição de testemunha ocular, Spiegelman se vê diante daquele paradoxo dos sobreviventes do Holocausto, a necessidade de contar e a impossibilidade da narração. A forma que ele encontra para contar a história é justamente através de fragmentos, sua narração se dá a partir de múltiplas temporalidades e narrativas, mas que apontam para um objetivo comum, o não esquecimento, a necessidade de contar aos outros que nada mais é o mesmo.

Assim, podemos conceber a diferença fundamental entre as duas obras a partir da posição de Spiegelman. Se *Maus* foi uma tentativa de “melhorar” o passado, não sabemos. Mas a construção e elaboração da obra proporcionaram a Spiegelman um esclarecimento, ele pôde atribuir significados ao seu passado, fazendo as pazes com antigos fantasmas e compreendendo melhor seu pai, sua identidade e sua relação com a família.

Concomitantemente, em *À Sombra das Torres Ausentes*, Spiegelman tem dificuldade para lembrar. Ele, na condição de traumatizado, possui resistências que impedem uma construção narrativa e o levam através do impulso à repetição. Isso, por sua vez, faz com que

não haja uma atribuição de sentidos. Este passado não pode ser elaborado, uma vez que o evento escapa dos limites da linguagem e do simbólico e Spiegelman não consegue significá-lo.

CONCLUSÃO

A presente dissertação teve como objetivo uma análise comparativa de duas obras do autor Art Spiegelman, *Maus: a história de um sobrevivente* e *À Sombra das Torres Ausentes*. Esta análise visou discorrer sobre a construção gráfica e narrativa das duas obras, a fim de compreender de que maneiras Spiegelman representa eventos traumáticos e sua relação com o trauma. A hipótese central foi que a posição distinta de testemunha de Spiegelman nas duas obras faz com que a construção narrativa mude drasticamente. Enquanto em *Maus* temos uma construção narrativa que mesmo não sendo necessariamente linear, pois costura passado e presente, se preocupa com a cronologia dos eventos; em *À Sombra das Torres Ausentes*, há uma recusa por parte do autor de elaborar uma narrativa linear e cronológica.

Em ordem, para orientar a nossa análise, primeiro discorreremos sobre o autor Art Spiegelman, levantando pontos relevantes da sua carreira até a publicação do primeiro volume de *Maus* no ano de 1986. Spiegelman estava intimamente relacionado com arte desde a infância, gostava de desenhar e consumia quadrinhos com frequência, o que o motivou a perseguir uma carreira enquanto desenhista e posteriormente quadrinista. Situamos o autor em um contexto de efervescência cultural, a década de 1960, marcada pela contracultura e pelo desenvolvimento de um movimento independente de quadrinhos, o *underground comix*.

O cenário *underground* de quadrinhos procurava romper com o mercado editorial *mainstream*, que estava submetido ao *Comics Code*, que estabelecia regras rígidas sobre o conteúdo das histórias. Nesse sentido, o movimento *underground* surgiu como uma alternativa ao mercado editorial tradicional e, por conta disso, uma das suas principais características era a autonomia dos artistas. Nesse contexto, podemos observar experimentações estéticas e narrativas, desafiando os padrões estabelecidos e expandindo o meio dos quadrinhos. Algumas características observáveis do cenário *underground* são: abordagem de temas adultos; experimentação formal; distribuição independente e a criação de comunidades.

A década de 1970 foi um período crucial para a formação de Spiegelman como artista. Ao conviver com nomes de destaque do cenário *underground*, como Robert Crumb e Justin Green, Spiegelman absorveu as experimentações gráficas e narrativas que caracterizam o movimento. O cenário *underground* proporcionou a Spiegelman o ambiente criativo e as ferramentas necessárias para desenvolver sua obra mais conhecida. A liberdade de expressão,

a experimentação formal, e a possibilidade de abordar temas complexos foram elementos cruciais para a criação de *Maus*.

Uma vez que refletimos sobre a trajetória do autor, suas referências e seus trabalhos, procuramos abordar uma discussão acerca da relação complexa que *Maus* estabelece entre o real e a ficção. A elaboração de *Maus* durou aproximadamente 13 anos, período no qual Spiegelman conduziu pesquisas, realizou entrevistas e fez viagens à Polônia, com o objetivo de conseguir construir uma narrativa gráfica da história de seu pai que fosse verídica. Possuindo tanto características de biografia quanto de autobiografia, *Maus* complica a relação entre ficção e real de diversas formas. Ao mesmo tempo em que a obra é um registro histórico do Holocausto, é também uma reflexão sobre memória e uma narrativa pessoal. Contudo, é uma obra em quadrinhos, veículo que necessariamente lida com distorções e representações.

Partindo dessa premissa, procuramos discutir acerca dessa relação complexa que a obra *Maus* estabelece, pensando em seu caráter autobiográfico/biográfico e seu formato em quadrinhos. Em ordem, para analisarmos o quadrinho, utilizamos categorias elaboradas por Philippe LeJeune em *O pacto autobiográfico* (2014), e as contribuições de Hatfield em *Alternative Comics* (2009). A partir das considerações dos autores, elaboramos sobre a autenticidade em quadrinhos, especialmente quando se trata de narrativas que abordam temas históricos e pessoais.

Spiegelman procura representar uma realidade em *Maus*, entretanto, a obra não é um documento histórico, mas sim uma obra de arte que utiliza a linguagem dos quadrinhos para explorar temas complexos como a memória, o trauma e a identidade. Por ser uma obra-híbrida que mescla elementos de ficção com não-ficção, a questão da autenticidade é ainda mais complexa. Por isso, podemos compreender três movimentos distintos em relação à autenticidade em *Maus*.

Primeiro, a autenticidade histórica, pois Spiegelman busca de diversas formas fazer com que narrativa de seu pai seja historicamente precisa. Exemplos disso são: ele organiza o conteúdo das entrevistas a fim de criar uma linha cronológica linear, faz pesquisas em livros, utiliza de imagens públicas reapropriados pelo seu traço, utiliza fotografias de parentes por meio da colagem, entrevista outros sobreviventes, visita o campo de *Auschwitz* a fim de representá-lo corretamente, dentre outros exemplos. Todavia, faz sentido pontuar que a memória, em si, é falível e a representação gráfica sempre envolve escolhas estéticas e narrativas que podem distorcer a realidade.

Em segundo lugar, a autenticidade emocional. Hatfield (2006) chama atenção para um movimento de quadrinhos autobiográficos que elaboram histórias cotidianas e rotineiras, em

que a intimidade atua como fator de autenticação. Nesse sentido, não há necessidade de uma história ser precisa em todos os detalhes, pois a autenticação é feita a partir do medo, da dor, da esperança ou de outros sentimentos experimentados pelos personagens. *Maus*, enquanto uma narrativa pessoal, aborda diferentes facetas dos personagens e os vemos sentir um universo de sentimentos e emoções diferentes, podendo transmitir ao leitor uma sensação de autenticidade emocional.

Em terceiro lugar, a autenticidade da experiência. Grande parte da narrativa de *Maus* gira em torno da relação entre Vladek e Art, o que, por sua vez, não pode ser comprovado. A relação entre os dois é complexa, por vezes tendemos a achar Art um filho ingrato, ou então Vladek um cabeça dura, mesquinho. Na condição de leitores, não sabemos se os personagens estão de acordo com suas personas reais, a relação entre pai e filho é individual. Além disso, Art é autor e ao mesmo tempo personagem, então sua relação com a sua própria história de vida não é imparcial, de modo que a autobiografia não é um registro fotográfico da realidade, ela é permeada de subjetividades. Sendo assim, Spiegelman narra uma história que só ele pode contar, pois só ele tem acesso, e a autenticidade se dá no que se refere à experiência pessoal de Spiegelman e sua relação com seu pai.

Nesse sentido, existe um esforço por parte do autor para tornar *Maus* uma obra autêntica, que se relacione com o real vivido e experienciado. Podemos argumentar que por ser um quadrinho, uma autenticidade documental não é possível, porém, existe uma aproximação com o real, e os recursos que agregam ficção possibilitam uma leitura sensível que aproxima o leitor dos personagens. Isso nos leva a uma outra questão, os limites da representação artística, especialmente diante de traumas históricos, como é o caso do Holocausto.

Maus é um empreendimento desafiador, que lida com questões complexas no que concerne ao trauma e à memória. Ao longo da dissertação, abordamos a questão referente à irrepresentabilidade de eventos traumáticos, que, por sua vez, pode ser decomposta em várias questões. Como traduzir a escala industrial da morte e do sofrimento em uma narrativa individualizada? Representar graficamente os horrores da Segunda Guerra Mundial não contribui para uma banalização da tragédia? Até que ponto é ético representar os horrores da Shoah em uma forma de entretenimento como os quadrinhos?

Em ordem, para responder a esses questionamentos, partimos das considerações de importantes autores, como Hayden White, Berel Lang, Seligman-Silva, Jeanne Marie Gagnebin, Theodor Adorno e Andreas Huyssen. Uma perspectiva comum, tanto para Huyssen (2000), quanto para Adorno (1998), é a importância da memória, a ênfase em lembrar o Holocausto, tanto para lutar contra o esquecimento, quanto para garantir que os horrores da

Segunda Guerra não se repitam. No entanto, ambos os autores se preocupam com as maneiras pelas quais essa memória será representada.

Para abordar essa discussão, partimos de uma análise feita por Gagnebin (2006) de uma famosa afirmativa de Adorno: “Escrever um poema após *Auschwitz* é um ato de *barbarie*, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” Gagnebin, em sua análise, busca elucidar o significado dessa afirmação e contextualizá-la dentro do pensamento de Adorno. Podemos identificar alguns argumentos na leitura de Gagnebin, dentre eles vale destacar: a afirmativa não é uma condenação absoluta da arte, mas sim um questionamento as suas condições de produção e as suas funções na sociedade pós-*Auschwitz*. A afirmação de Adorno aponta para a necessidade de uma arte que seja capaz de lidar com a complexidade e a profundidade do sofrimento humano, sem cair na banalização. Por fim, a afirmativa critica uma transformação da cultura em indústria, pois ao representar o Holocausto corre o risco de transformá-lo em produto, uma mercadoria a ser consumida.

Nesse sentido, Huyssen (2016) analisa a obra *Maus* através das lentes da teoria crítica de Adorno, procurando compreender a relação complexa entre quadrinhos, arte, memória e a representação de um trauma histórico. As críticas que Adorno tece sobre a indústria cultural são relevantes, e Huyssen (2016) argumenta que *Maus* transcende as limitações da cultura de massa, pois é uma narrativa de caráter híbrido. Ou seja, Spiegelman utiliza a linguagem dos quadrinhos, um meio popular, porém, emprega técnicas complexas e reflexivas.

Ao longo da sua análise, Huyssen elabora acerca do conceito de mimese:

Mimese na sua dimensão somática e psicológica é *Angleichung*, um fazer ou se tornar similar, um movimento em direção a algo, sem nunca atingir o objetivo. Não se trata de identidade, também não pode ser reduzido a compaixão ou empatia. Em vez disso, exige que pensemos a identidade e a não identidade como semelhanças não idênticas e em tensão irrecuperável uma com a outra (Huyssen, 2016, p. 72. Tradução nossa).

A partir do exposto, podemos compreender que *Maus* não se limita a uma representação literal dos eventos históricos, mas se manifesta de uma forma mais profunda e sutil. O autor discorre como a mimese em *Maus* ocorre em vários níveis, como, por exemplo, ao utilizar uma metáfora animal, Spiegelman explora dimensões simbólicas e culturais do Holocausto, de modo que distancia o leitor dos horrores dos campos de concentração e simultaneamente permite uma crítica do processo de desumanização.

Essa perspectiva vai ao encontro com Hayden White (2016) e Seligman-Silva (2003) que discorrem sobre a representação de eventos limite. Na concepção de White, o século XX é marcado por eventos extremos que escapam da nossa compreensão. Diante disso, uma

representação literal realista não dá conta da magnitude do evento, falhando em provocar sentimentos nos leitores. Faz-se necessário, então, o uso de recursos modernos, como ironia, metáfora, alegoria, entre outros. De acordo com essa perspectiva, Seligman-Silva argumenta que os primeiros documentários no imediato pós-guerra eram “reais demais” e, por conta disso, falhavam em sensibilizar, provocando choque nos espectadores. Diante disso, o autor defende a importância de uma passagem pelo estético.

Tendo isso em mente, a presente dissertação compreende *Maus* enquanto uma obra complexa, que representa um evento traumático em um meio popular, as revistas em quadrinhos, todavia, sua construção narrativa e gráfica utiliza recursos como a ironia e a metáfora, agregando camadas interpretativas à obra. Nesse sentido, *Maus* representa através de uma passagem pelo estético. A metáfora animal distancia o leitor do horror do Holocausto e simultaneamente evita uma banalização do sofrimento das vítimas. Apesar desse distanciamento, *Maus* nos aproxima da experiência do Holocausto de maneira mais profunda e visceral, uma vez que na condição de leitores somos inseridos em narrativas pessoais, observando detalhes íntimos, nos identificamos com os personagens e nos sensibilizamos com eles.

Faz-se relevante afirmar que a discussão acerca dos limites da representação está presente ao longo da elaboração de *À Sombra das Torres Ausentes*. Spiegelman, mais uma vez, se coloca como autor de uma obra que tem como tema principal um trauma coletivo e pessoal. Estabelece-se, então, distinção importante: enquanto *Maus* nasce a partir do “trauma herdado”, da pós-memória, Spiegelman no lugar do ouvinte, de testemunha indireta; *À Sombra das Torres Ausentes* nasce a partir do trauma experienciado, na condição de testemunha direta.

Podemos, a princípio, estabelecer temas que sejam comuns às duas obras: trauma individual, trauma coletivo, história pessoal, história pública, permanência do passado no presente. De certa forma, as mesmas questões que permeavam a criação de *Maus* voltam com outra intensidade. Como representar eventos irrepresentáveis? Como racionalizar, atribuir sentido ao que aparentemente não pode ser compreendido? Como construir uma narrativa a partir de um evento que não passou, um passado que se recusa a terminar?

As semelhanças foram percebidas pelos críticos, que muitas vezes em suas resenhas comparavam as duas obras. Wyatt Mason, crítico do *The New Yorker*, escreveu: “Enquanto *Maus* consegue encontrar um uso perfeito de abstração através de uma dose medida e esclarecedora *À Sombra das Torres Ausentes* é soterrado embaixo de uma nuvem de abstração. O sujeito pode se cegar diante da abstração” (The New Yorker, 2004. Tradução nossa). Mason se refere a uma capacidade de *Maus* para mover seus leitores através de um uso comedido de

abstração, no que *À Sombra das Torres Ausentes* abstrai demais, dificultando o acesso de quem lê. Para o crítico, Spiegelman está menos preocupado em atingir o espectador e mais em demonstrar como as circunstâncias do evento o afetaram.

David Hadju, crítico do *The New York Times*, também compara as duas obras e vai ainda mais além. Nas considerações de Hadju, “Spiegelman claramente vê o Onze de Setembro como o seu Holocausto...” (New York Times, 2004). Para o crítico, Spiegelman estabelece paralelos explícitos entre os eventos, como se a catástrofe evocasse nele as memórias da experiência do seu pai no Holocausto. Para além disso, Hadju também observa como as duas obras se aproximam tanto em conteúdo quanto em tema (homem comum confrontando assassinato em massa, regime sedento por poder, foco na família, incoerência da guerra). Por fim, finaliza sua comparação afirmando que: “*À Sombra das Torres Ausentes* acaba sendo um livro mais sombrio, mais desesperador que *Maus*, apesar de todos os horrores que Vladek Spiegelman testemunhou e sofreu, e apesar das páginas grandes brilhantes e coloridas do novo livro.” (New York Times, 2004. Tradução nossa).

Não pretendi aqui debater acerca do conteúdo das críticas, mas sim pensar como a percepção dos leitores é moldada a partir da obra *Maus*. É como se *À Sombra das Torres Ausentes* fosse, na realidade, *À Sombra de Maus*, pois a obra está fadada a ser compreendida à luz de sua predecessora. Muito possivelmente o leitor que se aproxima da obra conhece Spiegelman a partir de *Maus*, logo, sua leitura é guiada a partir de uma expectativa. Desse modo *À Sombra das Torres Ausentes* nunca é lida desacompanhada, pois traz consigo a “herança” de *Maus*, então, a comparação está feita antes mesmo da leitura.

Na introdução da obra *À Sombra das Torres Ausentes*, Spiegelman retoma o Holocausto e os seus pais sobreviventes, afirmando que até agora o trauma que tinha experienciado era “auto infligido”. A partir disso, Versluys oferece uma análise crítica da obra e afirma que Spiegelman compreende o trauma do Onze de Setembro através de uma lente conceitual do trauma do Holocausto experienciado por seu pai. A contribuição de Versluys é relevante e nos leva a pensar na complexa relação que Spiegelman estabelece com o trauma.

Em ordem, para analisar essa relação, parto do conceito de pós-memória elaborado pela autora Marianne Hirsch. Esse conceito se refere à relação que as gerações posteriores têm com eventos que não vivenciaram diretamente, mas que carregam marcas profundas em sua história familiar e cultural. Ao longo da obra *Maus*, podemos observar a história de Vladek, um sobrevivente do Holocausto, através da lente da segunda geração. Sendo assim, podemos compreender a pós-memória como forma de lidar com o trauma intergeracional, permitindo que gerações posteriores processem e transmitam a experiência traumática de seus

antepassados. Além disso, ela atua na construção e elaboração de uma identidade individual e coletiva.

Sendo assim, podemos assumir que existem duas posições distintas de Spiegelman no contexto das duas obras. Em *Maus*, Spiegelman tem uma distância temporal necessária para elaborar sobre o trauma do Holocausto. Ele, em si, não foi uma testemunha direta. Ao situarmos Spiegelman enquanto membro da segunda geração, compreendemos que a sua relação com a experiência traumática dos pais ocorre através de projeção, ele sobrevive aos sobreviventes. Já em *À Sombra das Torres Ausentes*, Spiegelman é testemunha ocular do Onze de Setembro, sua proximidade em relação ao evento dificulta a elaboração de uma narrativa linear coerente.

Outro ponto que nos permite pensar acerca do trauma ao longo das obras é o uso que Spiegelman faz das fotografias. As imagens assumem um papel fundamental na construção de significados e na intensificação do impacto emocional do leitor. Em *Maus*, as fotografias desempenham um papel crucial na humanização dos personagens e na criação de uma sensação de autenticidade. Spiegelman incorpora retratos de família, documentos históricos e imagens da vida cotidiana, conferindo uma maior credibilidade à sua narrativa e aproximando o leitor da experiência vivida pelos sobreviventes do Holocausto. Em *À Sombra das Torres Ausentes*, podemos ver um uso distinto, em que as fotografias deslocam o leitor, causando sensação de estranheza, não pertencimento.

Essas posições distintas de Spiegelman se relacionam com as construções narrativas das duas obras. Em *Maus*, temos uma narrativa mais linear, mesmo com os recortes entre passado e presente. Spiegelman, ao longo da elaboração da obra, desenvolveu um trabalho de entrevistar seu pai, além disso, organizou seus relatos a fim de tornar sua história cronológica. Isso aponta para uma preocupação de Spiegelman com a cronologia dos eventos, o que possibilita ao leitor acompanhar a história de Vladek de forma mais organizada, contribuindo para uma construção de sentido entre passado e presente, assim como uma compreensão da experiência do Holocausto.

Em contraste, em *À Sombra das Torres Ausentes*, a narrativa é fragmentada e não linear. Spiegelman ativamente resiste a uma construção cronológica, optando por uma abordagem mais abstrata e caótica. Podemos associar essas escolhas narrativas ao conceito de trauma, pois Spiegelman, na condição de testemunha direta, falha na rememoração. O trauma interrompe a linearidade da experiência, causando uma ruptura na percepção do tempo e do espaço. Paralelamente, podemos atribuir que ao elaborar uma narrativa linear, Spiegelman estaria tentando dominar o trauma vivido, procurando compreendê-lo de forma racional, sendo assim,

uma narrativa fragmentada reconhece a impossibilidade de dar sentido a um evento tão devastador.

Isso nos leva a uma discussão sobre a construção de sentidos. Para abordar esse tema, primeiro analisamos a força que impulsiona Spiegelman a elaborar as duas obras. Podemos argumentar que em *Maus*, a narrativa serve como um processo de construção de sentido, permitindo que Spiegelman compreenda as implicações do Holocausto, a sua relação com seu pai e até mesmo reflita sobre sua própria identidade. No entanto, em *À Sombra das Torres Ausentes*, o trauma do atentado ainda é muito recente, o passado traumático ainda está em processo e, diante disso, a construção de sentidos não pode ser concluída. Partindo dessa premissa, em *Maus* existe uma elaboração através da arte, que é utilizada para dar sentido ao passado e construir uma identidade. Em *À Sombra das Torres Ausentes*, a arte permite uma expressão da dor e angústia, porém, não é suficiente para a construção de sentidos.

Retomando a hipótese central: a posição distinta de testemunha de Spiegelman nas duas obras faz com que a construção narrativa mude drasticamente. A partir do exposto, e dialogando com referências que discutem trauma, representação, narrativa e quadrinhos, podemos assumir que as duas obras, por mais que aderecem temas semelhantes (trauma, memória, identidade), possuem grandes diferenças narrativas. Uma análise das obras a partir de suas especificidades nos permitiu compreender a relação complexa que Spiegelman estabelece com o trauma e a memória, e como a sua relação com o trauma é expressa a partir de escolhas narrativas e gráficas. As escolhas que Spiegelman faz em ordem para montar suas obras são parcialmente orientadas pela sua relação com os eventos, de forma que as duas obras são produtos do próprio passado traumático do autor.

REFERÊNCIAS

FONTES

SPIEGELMAN, Art. **Maus, a história de um sobrevivente**. trad. Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SPIEGELMAN, Art. **Breakdowns: Portrait of the artist as a young %@&*!** New York: Pantheon Books, 2008.

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

SITES

AL Capp. **Lambiek Comicipedia**, s/d. Disponível em:
[Al Capp - Lambiek Comicipedia](#)

ART Spiegelman. **Lambiek Comicipedia**, s/d. Disponível em:
[Art Spiegelman - Lambiek Comicipedia](#)

BLOOD and Thunder: Harvey Pekar and R. Fiore. **The Comics Journal**, mar. 2013. Disponível em: <https://www.tcj.com/blood-and-thunder-harvey-pekar-and-r-fiore/>

COVER. **The New Yorker**. September, 24, 2001. Disponível em:
<https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24>

HEER, Jeet. The uncredited collaboration behind The New Yorker's iconic 9/11 cover. **The Atlantic**. September 9, 2013. Disponível em:
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/09/the-uncredited-collaboration-behind-em-the-new-yorker-em-s-iconic-9-11-cover/279563/>

HORST Rosenthal. **Lambiek Comicipedia**, s/d. Disponível em:
[Horst Rosenthal - Lambiek Comicipedia](#)

INTERVIEW with Art Spiegelman. **NY Voices**, 2004. Disponível em:
<https://www.thirteen.org/nyvoices/transcripts/spiegelman.html>

JULGAMENTOS dos crimes de guerra. **Holocaust Encyclopedia**. United States Holocaust Memorial Museum. Disponível em: [Julgamentos do pós-guerra | Enciclopédia do Holocausto \(ushmm.org\)](#)

MASON, Wyatt. The holes in his head. **New Republic**, September, 27, 2004. Disponível em:
<https://newrepublic.com/article/67797/the-holes-his-head>

SPIEGELMAN, Art. A problem of taxonomy. **The New York Times**, dec. 29, 1991. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1991/12/29/books/1-a-problem-of-taxonomy-37092.html>

USA Patriot Act. **The White House**. Disponível em: <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/infocus/patriotact/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS 2000

ADORNO, Theodor. Crítica à cultura e à sociedade. In: Wernet, A.; Almeida, J. Mattos Brito. (Trads.). **Prismas**. São Paulo: Ática, 1998, p. 26.

ADORNO, Theodor. O que significa a elaboração do passado? **Gesammelte Schriften**, v. 10-2, Frankfurt/Main, 1997. Tradução: J.M.G.

ADORNO, Theodor. **Negative Dialektik**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, p. 356. Tradução: J. M. G.

ALEGORIA. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, Coord. Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 17 mar. 2024.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: E. de Souza Porto Alegre: Globo, 1996.

ASSMANN, Aleida. **Espaço da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

BARBIERI, Danieli. **As linguagens dos quadrinhos**. Tradução: Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Petrópolis, 2017.

BARI APARECIDA, Valéria. Leitura, letramento e história em quadrinhos. In: **O potencial das histórias em quadrinhos na formação de leitores: busca de um contraponto entre os panoramas culturais brasileiro e europeu**. 2008. Dissertação de Mestrado. Escola de comunicação e Artes de São Paulo –ECA/USP, USP. São Paulo, 2008, p. 107-138 (Capítulo 3). Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-27042009-121512/pt-br.php> acesso em 09/01/2020

BERTIN, Carolina Sieja. A pós-memória em Maus de Art Spiegelman. 2019. 199 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BLACK, Max. Metaphor. In: BLACK, Max. **Models and metaphor**. Ithaca: Cornell University Press, 1962 (capítulo 3).

BORRADORI, Giovanna (Ed.). **Philosophy in a time of terror: dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

BROWN, Joshua. Of mice and memory. **Oral History Review**, v. 16, p. 91-109, 1988.

CARVALHO, Beatriz Sequeira de. **O processo de legitimação cultural das histórias em quadrinhos**. 2017. 175 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes), USP. São Paulo, 2017. p. 12-167. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-31102017-123128/pt-br.php> Acesso em: 14 jan. 2020.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, 2010, p. 6-30.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e História do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **História, Memória e Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

DAVIES, Dominic.; RIFKIND, Candida. (Eds.). **Documenting Trauma in Comics**. Palgrave macmillan, 2020. doi:10.1007/978-3-030-37998-8

DEBORD, G. **The Society of the Spectacle**. [s.l.] Bread and Circuses Publishing, 2012.
DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

EDKINS, Jenny. Forget Trauma? Responses to September 11. **International Relations**, v. 16, n. 2, 2002, p. 243-256. <https://doi.org/10.1177/0047117802016002005>

EISNER, Will. **Narrativas gráficas princípios e práticas da lenda dos quadrinhos**. 2ª edição revisada e ampliada. São Paulo: Devir Editora, 2005.

ERIKSON, Kai. Notes on Trauma and Community. **American Imago**, v. 48, n. 4, 1991, p. 455–472. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26303923>.

FACENDA, Kathiane. **“Meu pai sangra história” – pós memória em Metamaus de Art Spiegelman**. 2022. 182 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2022.

FIGUEIREDO, Camila. A colagem em Maus e à Sombra das Torres Ausentes, de Art Spiegelman. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 23, n. 3, p. 129-140, 2013.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas vol. 10**. O caso de Schreber e artigos sobre técnica. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 159-172. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12). Original publicado em 1914.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 243-263. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14). Original publicado em 1917 [1915].

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Porto Alegre: RS: L & PM Editores, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 97–107.

GOMES, Ivan Lima. Uma breve introdução à história das histórias em quadrinhos no Brasil. In: VI Congresso Nacional de História da Mídia, 2008, Rio de Janeiro. **Anais...** VI Congresso Nacional de História da Mídia, 2008.

GOMES, Ivan Lima. História em quadrinhos em jornais, revistas e livros: um panorama transatlântico. **Histórias culturais do espaço atlântico séculos XVIII ao XXI**, abr., 2022. Doi: [10.35008/tracs-0086](https://doi.org/10.35008/tracs-0086).

GROESTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Tradução: Erico Assis. Rio de Janeiro: Nova Iguazu, 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HATFIELD, Charles. **Alternative Comics**. [s.l.] Univ. Press of Mississippi, 2009.

HATFIELD, Charles; BEATY, Bart. **Comic Studies: A guidebook**. Rutgers University Press, 2020.

HILBERG, Raul. **A destruição dos judeus europeus**. São Paulo: Amariyls Editora, 2016.

HIRSCH, Marianne. **Family Frames: photography, narrative and postmemory**. Cambridge, Massachusetts, And London, England: Harvard University Press, 1997.

HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. **Poetics Today** **1**, v. 29, n. 1, Mar. 2008. doi: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>

HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust**. Nova York: Columbia University Press, 2012.

HOFFMAN, Eva. **After Such Knowledge: a meditation on the aftermath of the holocaust**. New York: Public Affairs, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, arte visuais, políticas de memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. Of mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. **New German Critique**, n. 81, Duke University Press, 2000, p. 65-82.
in the mimesis effect. S.I: Johns Hopkins University Press, 1998, p. 69

JABLONKA, Ivan. Histoire et bande dessinée. **La vie des idées**, nov. 2014. Disponível em: <https://laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html>

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

LANG, Berel. **Act and Idea in the Nazi Genocide**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

LAUB, Dori. Truth and Testimony: the process and the struggle. In: CARUTH, Cathy (Ed.). **Trauma: Explorations in memory**. Johns Hopkins University Press, 1995.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

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

MANNHEIM, Karl. The Problem of Generations. In: KECSKEMETI, Paul. (Org.). **Essays on the Sociology of Knowledge**. New York: Oxford University Press, 1928, p. 276-322.

MASON, Wyatt. The holes in his head. **New Republic**, September, 27, 2004. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/67797/the-holes-his-head>

MENDES GRUNER, Clóvis. Terror, memória e trauma em À sombra das torres ausentes, de Art Spiegelman. **Cadernos De Pesquisa Do CDHIS**, v. 36, n. 1, 2023, p. 329-355. <https://doi.org/10.14393/cdhis.v36n1.2023.69465>

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

ORBÁN, Katalin. Trauma and Visuality: Art Spiegelman's Maus and In the Shadow of No Towers. **Representations**, v. 97, n. 1, 2007, p. 57-89. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/representations/article-abstract/97/1/57/95740>

CELAN, Paul. Cristal. Tradução de C. Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 18 e segs. Originalmente publicado em: CELAN, Paul. *Gesammelte Werke*, vol. 3. Organizado por B. Allemann e S. Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. p. 46.

PASSAVANT, Paul; DEAN, Jodi. Representation and the event. **Theory & Event**, v. 5, n. 2, 2002.

PENNA, João Camillo. “Representar o irrepresentável?”. In: *Sentido dos lugares*. Abralic. Associação Brasileira de Literatura Comparada. **Ata do XI Congresso Internacional Abralic**, 2006. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006.

PETROVIC, Paul. **Representing 9/11**: Trauma, Ideology, and Nationalism in Literature, Film, and Television. Rowman & Littlefield, 2015.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura Narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. Tradução: Gisele Rosa. São Paulo: Petrópolis, 2018.

PRESSAC, J.-C. **Auschwitz**: Technique and Operation of the Gás Chambers. Trad. P. Moss. New York: Beate Klarfeld Foundation, 1989.

RESENDE, Erica Simone Almeida. Aporia e trauma na crise de significados do Onze de Setembro. **Contexto Internacional**, v. 32, n. 1, 2010, p. 205–238. <https://doi.org/10.1590/S0102-85292010000100007>

RICOUER, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2005.

RODRIGUES, Danilo Pontes. Estados Unidos Pós 11 De Setembro Na História Em Quadrinhos *In The Shadow Of No Towers* De Art Spiegelman (2001-2004). 2017. 12 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina - UEL. Londrina, 2017. URL: [Plataforma Sucupira \(capes.gov.br\)](https://capes.gov.br)

ROSA, Johnny Roberto. Trauma, história e luto: a perlaboração da violência. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 25, 2018, p. 289-327.

ROUSSO, Henry. A Memória Traumática da Europa. In: ROUSSO, Henry. **História e Trauma Linguagens e Usos do Passado**. [s.l.] Editora Milfontes, 2020. p. 71–81.

RÜSEN, Jörn. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. In: SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos Editora da UnoChapecó, 2011. p. 259–291.

SARAMAGO, José. A história como ficção, a ficção como história. **Revista de Ciências Humanas**. Florianópolis: EDUFSC, n. 27, 2000, p. 09-17. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/23911>

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELLIGMAN-SILVA, Márcio (Org.). **História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicanálise Clínica**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

SULEIMAN, Susan Rubin. The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust. **American Imago**, v. 59, n. 3, 2002, p. 277-295. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26304672>

THE EDITORS. **Blood and Thunder: Harvey Pekar and R. Fiore - The Comics Journal**. Disponível em: <<https://www.tcj.com/blood-and-thunder-harvey-pekar-and-r-fiore/>>. Acesso em: 2 jun. 2025.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. Julgamentos dos crimes de guerra. **Holocaust Encyclopedia**. Disponível em: [Julgamentos do pós-guerra | Enciclopédia do Holocausto \(ushmm.org\)](https://www.ushmm.org)

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; CHINEN, Nobu. **Os pioneiros no estudo de quadrinhos no Brasil**. 1 ed. São Paulo: Criativo: 2013.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Uso das HQs no ensino**. In: RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2018. p. 7-31.

VERSLUYS, Kristiaan. Art Spiegelman's In the Shadow of No Towers: 9-11 and the Representation of Trauma. **MFS Modern Fiction Studies**, v. 52, n. 4, 2006, p. 980-003.

SMITH, P. Spiegelman Studies Part 1 of 2: Maus. **Literature Compass**, v. 12, n. 10, p. 499–508, out. 2015.

WHITE, Hayden. The Modernist Event. In: WHITE, Hayden. **Figural Realism: studies in the mimesis effect** The Johns Hopkins University Press, 1998.

WHITE, Hayden, Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir. **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 191-210.

WHITE, Hayden. O passado prático. **ArtCultura**, v. 20, n. 37, 2018, p. 9-18. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/47235>

WIEVIORKA, Annette. **L'ère du témoin**, Paris: Plon, 1988.

ZEHFUSS, Maja. Forget September 11. **Third World Quarterly**, v. 24, n. 3, 2003, p. 513-528.