

**MAUS: A LEGITIMAÇÃO PÓS-MODERNA DA GRAPHIC NOVEL COMO
ESPAÇO DE REMEMORAÇÃO E RESISTÊNCIA À BARBÁRIE**

***MAUS: THE POSTMODERN LEGITIMATION OF GRAPHIC NOVEL AS A SPACE
FOR REMEMBRANCE AND RESISTANCE TO BARBARISM***

Profa. Ma. Lóren Cristine Ferreira Cuadros
Universidade Federal de Pelotas
cuadrosloren cristine@gmail.com

Resumo: Depois de uma série de entrevistas intermitentes com o pai, Vladek Spiegelman, um judeu polonês que sobreviveu ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, o cartunista Art Spiegelman compilou sua *magnum opus*: a *graphic novel* mundialmente conhecida *Maus: a história de um sobrevivente*. O presente artigo pretende demonstrar como o pós-modernismo legitima a narrativa de Spiegelman como um espaço de rememoração e resistência ao “mal de arquivo”, conceito elaborado pelo filósofo francês Jacques Derrida. Esta pulsão de morte inerente ao arquivo deve ser combatida de modo a evitar que a barbárie seja banalizada, permitindo que crimes atrozes como os ocorridos em Auschwitz tornem a ocorrer. Além disso, também é abordada a questão da transcendência das fronteiras entre as estéticas literária e gráfica realizada pela obra. A discussão se faz relevante devido ao fato de que o questionamento de tais tipos de classificação é um dos principais traços da perspectiva pós-moderna. Por fim, também é abordado o profundo impacto que a experiência traumática exerce sobre os descendentes dos sobreviventes do Holocausto.

Palavras-chave: Graphic novel; Holocausto; Literatura Comparada; Maus: a história de um sobrevivente; Pós-modernismo.

Abstract: After several intermittent interviews with his father, Vladek Spiegelman, a Polish Jew who survived the Auschwitz-Birkenau concentration camp, cartoonist Art Spiegelman assembled his magnum opus: the world-renowned graphic novel *Maus: a survivor's tale*. This article aims to demonstrate how postmodernism legitimizes Spiegelman's narrative as a space for both remembrance and resistance to the "archive fever", a concept elaborated by French philosopher Jacques Derrida. This death drive inherent to the archive must be fought in order to prevent barbarism from being banalized and, therefore, allow atrocious crimes such as those committed at Auschwitz to occur again. Furthermore, this article also addresses the work's transcendence of the boundaries between literary and graphic aesthetics. Said discussion proves relevant due to the questioning of such type of categorization being one of the postmodern perspective's main features. Finally, the profound impact of the traumatic experience on second-generation Holocaust survivors is also addressed.

Keywords: Comparative Literature; Graphic novel; Holocaust; Maus: a survivor's tale; Postmodernism.



1 Introdução

Finalizado somente em 1991, *Maus: a história de um sobrevivente* foi trazido a público segundo a tradição do folhetim: o primeiro capítulo foi publicado, ainda em 1980, na revista *Raw*, editada pelo próprio autor e pela esposa, a francesa Françoise Mouly. Em 1986, foi lançada a compilação dos primeiros seis capítulos, cujo subtítulo, “Meu pai sangra história”, sugere o conteúdo testemunhal no qual suas páginas se encontram imersas.

Os seis capítulos seguintes deram origem ao segundo volume, que chegou às prateleiras no ano de 1991 com o irônico subtítulo “E foi aí que começaram meus problemas”. Esse conjunto se concentra na parte final da guerra e no massacre de proporções industriais que se abateu sobre os judeus por meio do plano de extermínio que ficou conhecido pelo eufemismo de “Solução Final”.

A narrativa conta a história de Vladek Spiegelman, judeu polonês que sobreviveu aos horrores do Holocausto graças a sua astúcia e grande capacidade de adaptação. Vladek é o narrador de sua própria jornada, contada ao filho Art, que pretende transformá-la em uma obra em quadrinhos¹. Desse modo, ficam estabelecidas as relações metaficcional e biográfica que permeiam o trabalho realizado pelo cartunista Art Spiegelman.

Nascido em Estocolmo, cidade na qual os pais buscaram refúgio após a guerra até que fosse permitida a sua entrada nos EUA, real destino pretendido, Spiegelman dá forma pictórica ao relato verídico do pai, que narra desde as desventuras de seu romance com Lúcia Grinberg, logo antes de conhecer a mãe de Art – a frágil Anja, herdeira de uma abastada família da cidade polonesa de Sosnowiec –, até o reencontro com esta última após a liberação do sinistro campo de Auschwitz-Birkenau.

A narrativa se desenvolve em duas temporalidades distintas: a terrível realidade da dizimação dos judeus instaurada pelo regime nazista relatada em *flashback* por Vladek de acordo com a própria experiência; e o cotidiano das vidas de Art e do pai, já no final do século XX, que reflete as dificuldades de relacionamento entre ambos – tornado ainda mais complexo após o suicídio de Anja – e traz à luz a questão do impacto exercido pelo Holocausto sobre as gerações posteriores. Esse efeito, que já se mostra imenso no que se refere aos judeus como um todo, prova ser ainda maior no que concerne aos descendentes dos sobreviventes.

Em resenha para o website *Plano Crítico*, Ornelas (2014) afirma que “[...] a HQ conta com elementos de ‘making of’, ‘autobiografia’ e ‘biografia’, justamente a junção desses elementos que fazem o leitor ficar imerso na leitura”. O aspecto metaficcional é enfatizado pelas frequentes intervenções feitas pela personagem de Art, que interrompe o relato do pai por diversas vezes para pedir explicações ou fazer observações. Esse traço narrativo também ganha destaque nos trechos em que o processo de produção da obra é focalizado e as dúvidas da personagem-autor quanto à legitimidade de sua posição para abordar o Holocausto ou mesmo quanto a sua habilidade de retratar uma história tão aterradora vêm à tona. Como falar sobre uma experiência que não viveu, mas que o afeta tão profundamente? Mais do que isso: como discutir a questão através da arte sem abrandá-la?

Ainda outra característica intrigante é a crueza com que a relação entre pai e filho é retratada. Art não permite que a experiência do terror nazista atenuie as mazelas do caráter de

¹ Em detrimento de quaisquer especificidades, o presente artigo toma as expressões “quadrinhos”; “*graphic novel*”; e “banda desenhada” como sinônimas.



Vladek ou que seja usada como justificativa para elas. Apesar da bravura e da determinação que mostrara no passado, o pai é apresentado como um homem racista e avarento. Assim, a figura do sobrevivente é construída de modo radicalmente distinto daquele empregado em grande parte das representações do Holocausto pela cultura contemporânea. Não obstante, como também sugere Ornelas (2014), as falhas de caráter de Vladek conferem uma atmosfera cômica à obra, tornando-a mais leve, mas sem aplacar a atrocidade trazida como tópico central e seus duradouros efeitos.

Além de ser marcada pelo realismo inexorável e pela recusa do apelo à abordagem trágica e emotiva, a obra tem como uma de suas peculiaridades mais lembradas a estratégia antropomórfica utilizada na diferenciação étnica das personagens. Em uma referência irônica à propaganda disseminada por Joseph Goebbels, os judeus são retratados como ratos, isto é, animais sujos e fugidios que representam o ponto mais fraco da cadeia predatória. Roberto Freitas (2016), do site *Colecionadores de HQs*, chama a atenção para o fato de que “[...] o uso da metáfora de ratos [...] além da associação deles como ‘carregadores de pragas’ [...], também está ligado ao uso do gás Zyklon B (um veneno para ratos), nos campos de extermínio”.

Como se poderia antever, os alemães tomam a forma dos maquiavélicos gatos a caçar os roedores e os americanos são os bravos cachorros, carismáticos por definição e os únicos capazes de afugentar os felinos. Os poloneses são os porcos, que, assim como os ratos, têm sua figura associada à sujeira, porém, são considerados úteis para o consumo (é interessante observar que a carne suína é uma das bases da gastronomia alemã). Os ciganos são as enigmáticas borboletas; os suecos são as renas; os russos, ursos; os franceses, sapos e os ingleses, peixes. A opção pelo preto e branco remete à rispidez do mundo descolorido pela barbárie e, como mostra Forlani (2005), “[...] o desenho de Spiegelman, bem sujo, é uma consequência do estilo da *Raw*, mas serve também para mostrar que aqueles ratos não são bonitinhos como os desenhados por Walt Disney”.

A obra em quadrinhos rendeu a Spiegelman o Prêmio Pulitzer no ano de 1992, se tornando a primeira deste gênero a alcançar tal feito e fazendo de seu autor um nome mundialmente conhecido. A página da *Steven Barclay Agency* na Internet o credita como o artista que, “[...] praticamente sozinho, levou os quadrinhos do armário de guardar brinquedos direto para as prateleiras de literatura²³”.

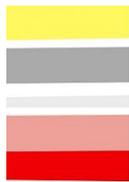
Já Philip Pullman (2003), do jornal britânico *The Guardian*, ao discorrer sobre a fama alcançada por *Maus*, aponta para a dificuldade de categorização da obra. Segundo o jornalista, não é tarefa fácil discernir se ela se classifica como biografia ou ficção. Em suas palavras:

Usamos o termo *graphic novel*, mas será de fato possível que uma obra literária, como um romance, possa funcionar com eficiência na forma gráfica? Palavras e imagens atuam de maneiras diferentes: poderão elas trabalhar juntas sem tender a direções opostas?²⁴ (PULLMAN, 2003).

² Todas as traduções dos excertos incluídos em nota de rodapé foram realizadas pela autora do presente artigo.

³ “[...] *Art Spiegelman has almost single-handedly brought comic books out of the toy closet and onto the literature shelves*”.

⁴ “[...] *We use the term graphic novel, but can anything that is literary, like a novel, ever really work in graphic form? Words and pictures work differently: can they work together without pulling in different directions?*”.



Isto posto, o presente artigo pretende discorrer acerca de como o contexto pós-moderno torna possível a um elemento tão explorado comercialmente como a narrativa em quadrinhos abordar de maneira ponderada uma questão da dimensão do Holocausto. Ademais, defende-se que, a despeito das forças subjetivas e ideológicas que lhe são inerentes, o discurso ficcional é um espaço adequado à veiculação do testemunho, caracterizando, assim, uma forma de resistência à temerária noção de “inimaginável”. Por fim, também são discutidos os aspectos da mescla de formas tradicionais e pós-modernas utilizada na composição de *Maus* e a repercussão que a carnificina perpetrada nos campos de concentração exerce sobre as gerações de descendentes daqueles que sobreviveram.

2 Sangrando história: a mistura pós-moderna de gêneros e a parcialidade da representação

Um dos traços mais peculiares da *graphic novel* de Art Spiegelman é a combinação de gêneros por ela encerrada. De maneira metaficcional, o cartunista “de carne e osso” biografava o pai por intermédio de Art, a personagem antropomorfizada que, por sua vez, escreve a biografia do Vladek “de nanquim”, engendrando a relação cíclica que é marca distintiva de *Maus*.

Entretanto, ao contar a história de seu progenitor, mais do que revelar as múltiplas facetas do Spiegelman mais velho – mesmo aquelas que, conforme já mencionado, contrariam a ideia que comumente se tem a respeito dos sobreviventes do massacre judeu –, o autor acaba por revelar muito de si mesmo. Sua passagem pelo sanatório devido ao vício em drogas, a culpa que sente pelo suicídio da mãe, o crescente distanciamento em relação ao pai e o ressentimento por Richieu, o irmão que jamais conheceu, mas cuja sombra parece ter se estendido sobre ele desde sempre são alguns dos aspectos da vida do autor expostos ao contar a história do pai.

O prólogo dá indícios de como o sofrimento dos campos de concentração impactou a criação de Art. No trecho em questão, ao retornar para casa, desolado por ter sido deixado para trás pelos amigos quando um de seus patins se despreendeu, o menino ouve do pai as seguintes frases: “Amigos? Seus amigos? Se você os trancar num quarto sem comida por uma semana, aí você verá o que são amigos!” (SPIEGELMAN, 1987, p. 5).

Desse modo, Spiegelman põe em voga a influência da memória histórica sobre as

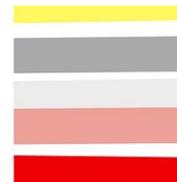


gerações que se sucederam à das vítimas da barbárie nazista: se os judeus como um todo acreditam ter o dever de lembrar o Holocausto, a “dívida” dos descendentes de sobreviventes parece ainda maior, posto que não têm como saber o que seus antepassados viveram, mas suas vidas são diretamente afetadas por essa experiência. Por conseguinte, em sua visita ao psicanalista Pavel, a personagem de Art confessa: “Por mais que eu faça, não vai ser nada comparado a sobreviver em Auschwitz” (SPIEGELMAN, 1995, p. 44).

O traço autobiográfico se soma à natureza ficcional da obra (basta que se lembre das personagens antropomorfizadas) para categorizá-la como autoficção, que, como indica Diana Klinger (2012, p. 10), “[...] se trata de discursos explicitamente situados na interface entre real e ficcional”. A esta classificação ainda se une uma qualidade decorrente do fundo histórico e cunho autocrítico presentes na narrativa. Em vários trechos, o próprio fazer artístico do cartunista é posto em discussão, questionando a possibilidade de uma narração “neutra” dos eventos relativos ao plano de execução maquinado pelos alemães e, portanto, caracterizando o caráter metaficcional historiográfico, conforme definido por Hutcheon (1991).

Assim, duas categorias pós-modernas por excelência – a autoficção e a metaficção historiográfica – são unidas em *Maus*, evidenciando a intangibilidade de uma representação perfeita de si e, por consequência, também do outro. As teorias da autoficção demonstram que a natureza humana é demasiado complexa para ser retratada em sua totalidade por meio da ficção, uma vez que a linguagem é ferramenta limitadora. Logo, da mesma forma como não é possível a um indivíduo expressar esteticamente todas as facetas da própria personalidade, as representações do alheio também estão atreladas aos liames ideológicos e são pretensiosas por definição.

Em sua explanação do conceito de autoficção, Klinger (2012, p. 12) salienta que “[...] a construção da figura do outro vinculada à presença marcante da primeira pessoa desconfia da transparência e da neutralidade, e assim questiona a ideia de representação”. Tal princípio pode ser observado com facilidade na obra de Spiegelman, pois tanto a forma como Art vê o pai quanto aquela como Vladek vê os demais estão vinculadas às vivências e à ideologia de cada um dos dois. Esse traço é perceptível, por exemplo, no trecho em que o patriarca revela seu preconceito racial ao se referir a uma personagem negra de forma pejorativa por meio da expressão iídiche “*schvartser*”.



Na cena em questão, ao ser repreendido pela nora, Françoise – “Isso é o fim da picada! Como pode ser tão racista? Você fala dos negros do mesmo jeito que os nazistas falavam dos judeus!” (SPIEGELMAN, 1995, p. 99) –, Vladek é categórico em sua resposta: “Não tem comparação entre judeus e *schvartsers*” (SPIEGELMAN, 1995, p. 99). De modo similar, o convite feito pelo pai para que o herdeiro fosse morar em sua casa, como forma de se reaproximarem – “Tem tanto espaço nesta casa! Você e a Françoise podiam morar comigo...” (SPIEGELMAN, 1995, p. 102) – é recusado com a mesma determinação: “Não! Isso está totalmente fora de questão!” (SPIEGELMAN, 1995, p. 102).

No entanto, a caracterização maniqueísta de qualquer das duas personagens – Vladek como o velho racista ou o sobrevivente inofensivo e Art como o filho inocente que sofreu com uma criação estrita e o suicídio da mãe ou aquele que não tem compaixão e dá as costas a seu genitor idoso e doente – seria demasiado pobre. Paul de Man (2012, p.2) fala de uma “[...] impossibilidade de fechamento e de totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos sistemas textuais conformados por substituições tropológicas”.

220

Tal propriedade concernente à escrita de si se mostra verificável na narração do sobrevivente (que configura testemunho oral, mas, que se equipara ao registro autobiográfico no tocante à representação de si) e na construção da narrativa pelo filho. Ambos revelam a impossibilidade de atingir uma representação ideal de si mesmos – que incluiria todas as facetas de cada sujeito – e, por conseguinte, também do outro.

Muitas das obras produzidas na contemporaneidade têm como tema a vivência do próprio autor, produzindo “[...] uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade [...]” (KLINGER, 2012, p. 18). Através de sua *graphic novel*, Art Spiegelman se tornou também figura célebre, porém, o objetivo de seu trabalho não está associado a um desejo de ser validado pelo público por meio de um relato frívolo de si mesmo. A história *contada* é a do Holocausto, mas a *pretendida* é a da vida de Vladek, sobre a qual o autor se debruça com o intuito de enfim entender a complicada relação com o pai.

Há um anseio de compreensão de si através da compreensão do outro e Art declara mais de uma vez o quanto deseja ser o “porta-voz” das arrojadas esquivas que permitiram a Vladek recomeçar a vida com Anja no Novo Mundo: “Eu ainda quero desenhar um livro sobre você



[...] Aquele do qual lhe falei [...] Sobre sua vida na Polônia e a guerra” (SPIEGELMAN, 1987, p. 12). Contudo, ambos os tipos de entendimento dependem da subjetividade, que é subordinada às conexões ideológicas formadoras do indivíduo.

A autoficção “[...] deixa aparecer os paradoxos da subjetividade nos discursos contemporâneos” (KLINGER, 2012, p. 14), ou seja, ela explicita que o aspecto subjetivo não é tão individual quanto se convencionou afirmar. De certo modo, toda narrativa é autobiográfica ou autoficcional na medida em que o autor só pode criar a partir de sua própria forma de ver o mundo. No entanto, essa perspectiva individual é ideologicamente construída a partir de uma série de discursos aos quais o sujeito está relacionado e dos quais não tem como se dissociar, uma vez que se encontram disseminados na cultura da qual faz parte e, dessa maneira, estão inseridos na constituição da própria “essência” do ser.

Art só pode enxergar o pai a partir da ideologia que o esteia. Outrossim, Vladek vê o mundo de um ponto de vista específico. Condenar qualquer dos dois ou não é igualmente uma questão de perspectiva. Em suma, apesar da formação ideológica intrínseca a cada indivíduo tornar impossível a consolidação da narrativa por meio de um olhar imparcial, o testemunho do pai de Art – influenciado, inclusive, pela experiência traumática, que a psicanálise nos diz ser a gênese da memória recalcada no inconsciente – não é invalidado, da mesma forma como o registro feito pelo cartunista não perde o valor em decorrência de suas diferenças com Vladek. Apropriando-se de uma estratégia pós-moderna, a obra é composta por intermédio da ilustração que explicita essa parcialidade, liberando a narrativa da exigência de “rigor científico” e de um tratamento objetivo do tema sem, no entanto, acabar por banalizá-lo.

Autor de obras conhecidas por seu caráter autobiográfico, Silviano Santiago (2008) aponta para a influência que as diferentes construções discursivas exercem sobre a subjetividade. Nas palavras do romancista, a base autobiográfica “[...] traduz o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam” (SANTIAGO, 2008, p. 174).

3 *Lest we forget*: contra a potência arquiviolítica



A obra de Spiegelman admite a limitação imposta pela subjetividade saturada de discurso sem que isso represente um demérito. Levando em consideração que todo judeu se relaciona com o Holocausto e que essa relação visa evitar a abstração histórica da barbárie, o autor maneja trazer à tona o arquivo, análogo à noção benjaminiana de ruína, isto é, o resquício que não pôde ser destruído e que tem o poder de denunciar. Vladek conta ao filho sobre os planos de eliminação de toda possível prova concebido pelos nazistas:

Quando os russos se aproximaram, os alemães começaram a se preparar para fugir de Auschwitz [...] O plano era mandar tudo para a Alemanha, levar os judeus e acabar com todos discretamente. Eles não queriam deixar nenhum vestígio do que tinham feito (SPIEGELMAN, 1995, p. 69).

Portanto, mesmo que perpassado por ressentimentos (de Art) e/ou visões retrógradas (de Vladek), o registro se faz necessário, pois o arquivo sofre de um mal: tende a se destruir e cair no esquecimento. Jacques Derrida (2001) discorre sobre esse aspecto, que define como uma “potência arquiviolítica”, afirmando que

[...] como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (*Destruction*), ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade, a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *anamnesis*; a saber, o arquivo [...] (DERRIDA, 2001, p. 22).

A noção de arquivo encerra a ideia de espaço da memória, mas também é responsável por determinar o que ficará para a posteridade e, desse modo, define como a história será lida no futuro. Registrado, o testemunho de Vladek remete a uma realidade que de outra forma seria esquecida, fazendo com que se cumprisse o objetivo que os captores tinham de eliminar os vestígios: “Aquilo era uma fábrica. Tudo que entrava ali virava cinza e fumaça” (SPIEGELMAN, 1995, p.70). A ausência de rememoração leva ao extravio do arquivo e, então, passamos a viver sob a iminência do retorno à barbárie. Contra esse perigo, surgem monumentos à resistência como *Maus*. Destarte, a analogia dos vaga-lumes feita por Georges Didi-Huberman (2011) se mostra pertinente em relação à obra ora analisada. Tal como os pirilampos, que “[...] tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17), também o pai de Art luta pela sobrevivência antes, durante e depois de Auschwitz; e o filho se esforça, a um só tempo, para



que os horrores dos campos de concentração não sejam abstraídos pela passagem do tempo e pela banalização midiática, para entender quem é Vladek e para, então, situar e compreender, pelo menos em parte, a si próprio. A astúcia do mais velho e o desassossego do rebento provam que os vaga-lumes jamais desaparecem de todo, mas que ainda podem “[...] resistir, ou seja, iluminar a noite com alguns lampejos de pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28).

4 O paradoxo da objetividade intangível e a resistência à banalização da barbárie

Em sua explanação acerca dos três principais modos de abordar a história, Alun Munslow (2006) questiona o nível de precisão potencialmente atingível em termos de representação do passado. O tópico gera posicionamentos distintos entre os teóricos, levando alguns a proclamar a total impossibilidade de se alcançar a verdade factual ainda que minimamente.

223

Asserções como essa reforçam a ideia de oposição conceitual entre os discursos histórico e literário ao assumir que aquele é dotado de “cientificidade objetiva”, enquanto este último goza de um descompromisso com a realidade que permite criar enredos com maior liberdade. Porém, Munslow sugere que, enquanto materialidade discursiva, a historiografia apresenta estética semelhante àquela encontrada em obras literárias, uma vez que é escrita por meio do uso de figuras de linguagem, apresenta o estilo característico de cada historiador, entre outros traços tipicamente associados à ficção.

Desse modo, o questionamento da noção de narrativa histórica como discurso “livre” de ficcionalização se mostra muito pertinente. A natureza arbitrária da linguagem e a formação ideológica dos indivíduos são elementos capitais na desestabilização dos frágeis e artificiais limites entre fato e ficção. Contudo, ainda que as proposições de Munslow tenham extrema relevância e a possibilidade de se registrar a história de forma imparcial seja de fato utópica, o presente trabalho pretende sugerir que, de maneira alternativa, é possível atingir uma interpretação que se aproxime infinitesimalmente da chamada verdade factual por meio da observação de pontos comuns entre as narrativas.

Sabe-se que, a partir do momento em que o fato é transformado em discurso (mesmo



durante o processo de racionalização que antecede sua materialização), já se encontra mediado por forças ficcionalizantes. Todavia, a crença de que é impossível contar uma história “tal como aconteceu”, já que não podemos nos desvincular de nossa ideologia, deve ser vista com ressalvas. Corre-se o risco de banalizar a barbárie ou de aceitar sem questionamento sua “atenuação” via discurso. Desta feita, Didi-Huberman (2004) enfatiza que devemos lutar contra o apagamento:

Não nos protejamos dizendo que não temos como imaginar o que aconteceu, uma vez que o fato é verídico; que não temos como imaginá-lo em sua totalidade. Temos *o dever* de imaginar esses acontecimentos tão cruéis. Assim, não invoquemos o inimaginável⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 17).

Nesse sentido, apesar da ficcionalização intrínseca ao discurso estético e reforçada pelas convenções associadas aos quadrinhos, a história apresentada por Art Spiegelman choca o leitor porque não é possível negar sua realidade e porque, ainda que seja veiculada por intermédio de estratégias “suavizadoras” (como a inclusão do humor na obra, por exemplo), ela continua tendo forte impacto.

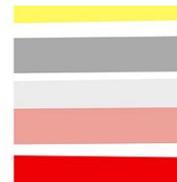
224

Munslow justifica seu posicionamento contrário a qualquer possibilidade de tratamento objetivo dos fatos que compõem a história através do questionamento da noção de verdade absoluta, pois, conforme observa, o historiador não pode ser desconectado de sua ideologia, que tem influência direta sobre sua forma de compreender o elemento histórico que pretende narrar. O autor também ressalta que em circunstâncias indutivo-reconstrutivistas, a perspectiva de que é impossível à historiografia desconsiderar os laços ideológicos daquele que a redige causaria controvérsia, diferentemente do que ocorre na contemporaneidade.

Conforme demonstra o teórico, há no momento atual um “[...] reconhecimento da fragilidade do empirismo”⁶ (MUNSLow, 2006, p. 24) que deriva da arbitrariedade do signo linguístico e da admissão da subjetividade, não mais vistas como obstáculos à construção da narrativa histórica. Com base nesses preceitos, o teórico defende o desconstrutivismo como a abordagem mais adequada ao esforço historiográfico em detrimento do construtivismo (que

⁵ “[...] No nos protejamos diciendo que imaginar eso, de todos modos – puesto que es verdade –, no podremos hacerlo, que no podremos hacerlo hasta el final. Pero esse imaginable tan duro, se lo debemos [...] Así pues no invoquemos lo inimaginable”.

⁶ “[...] This branching begins with the recognition of the frailty of empiricism”.



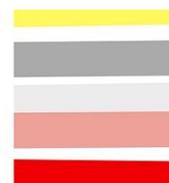
julga demasiado parcial por “esculpir” a história de acordo com as teorias sociais) e do reconstrutivismo (visto por ele como utópico, já que defende a possibilidade de construção do discurso histórico independentemente do posicionamento ideológico daquele que escreve).

Como sugerido na seção anterior, *Maus* pode ser compreendido em concordância com uma perspectiva desconstrutivista, uma vez que, como obra tipicamente pós-moderna, rememora a história com deliberada subjetividade sem se ater à pretensa imparcialidade que a narração do Holocausto exigiria tanto do discurso literário quanto do historiográfico. Na verdade, a obra ironiza as diretrizes que guiam a produção da historiografia. Isto posto, quando o pai começa uma divagação anacrônica, logo é interrompido pela represália “cientificista” de Art: “Espere! Se não mantivermos a cronologia, nunca pegarei a história correta. Fale mais sobre 1941 e 1942” (SPIEGELMAN, 1987, p. 82). Em sua preocupação de “historiador”, o filho parece ignorar que “[...] em Auschwitz ninguém usava relógio” (SPIEGELMAN, 1995, p. 68), pois o sofrimento tornava o tempo infinito, ao passo que a sombra da morte iminente o fazia demasiado curto.

Nas palavras de Alun Munslow (2006, p. 22): “[...] os historiadores desempenham papel ativo na construção da história”⁷. Tal perspectiva valida a máxima desconstrutivista de que a forma influencia o conteúdo, mas, a admissão de que as escolhas lexicais veiculam a ideologia impossibilita uma suposta abordagem objetiva da história. Além disso, o historiador está atrelado ao “modo de ver” do período em que vive, que também exerce grande influência sobre seu registro historiográfico e origina, por exemplo, as diferentes interpretações de um mesmo acontecimento.

Entretanto, além de não fornecer uma definição alternativa àquela que questiona em relação à construção do discurso histórico, a tese de Munslow de que a história consistiria em uma visão diacrônica desprovida de um nível mínimo de imparcialidade se mostra problemática quando da abordagem de um acontecimento extremo como o Holocausto. É fato conhecido que os registros da selvageria perpetrada no coração da “evoluída” civilização europeia em meados do século XX foram construídos principalmente a partir dos testemunhos de sobreviventes dos campos de concentração. Assim, a imparcialidade se torna demanda ilusória diante da percepção de que a memória das atrocidades não deve se perder sob o risco de que tais horrores

⁷ “[...] *Historians play an active role in constructing history by rethinking the past* [...]”.



se repitam e de que a única fonte que permite preservá-la está, por definição, ligada à subjetividade. Mais clara do que a presença de marcas ideológicas no testemunho de Vladek, a preocupação de Art durante a elaboração de sua obra atua como símbolo da influência que a forma de pensar do indivíduo exerce sobre a construção do discurso: “Meu pai começou a trabalhar como funileiro em Auschwitz na primavera de 44... eu comecei a desenhar esta página em fevereiro de 87 [...] Minha mãe se matou em 68 [...]. Ultimamente, tenho andado deprimido” (SPIEGELMAN, 1995, p. 41).

Além disso, embora a forma influencie o conteúdo do ponto de vista ideológico, aquela utilizada por Spiegelman, que atinge o grande público, se mostra espaço ideal para a rememoração, pois, seu status outrora marginal é validado pela pós-modernidade. Se por um lado a ideia de discurso histórico como materialidade munida de “verdade cientificamente comprovável” é falha; por outro, entendê-lo como construção inteiramente ficcional pesa de forma negativa no retrato da crueldade nazista. Dessa maneira, em detrimento de quaisquer críticas, a abordagem contemporânea empregada por *Maus* prova ser adequada ao tratamento da questão, visto que a obra não ignora a presença do sujeito no discurso, mas, ao mesmo tempo, não atenua a perversidade da história com “disfarces” e “finais felizes”.

226

Giorgio Agamben (2008) evoca Primo Levi ao lembrar que aqueles que seriam capazes de dar o testemunho mais completo não sobreviveram, logo, resta aos que conseguiram escapar ao furor da máquina nacional-socialista relatar sua experiência: “Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, livre, mas não rendido. Nada ficou dele: ele testemunha através destas minhas palavras” (LEVI *apud* AGAMBEN, 2008, p. 47). Desse modo, o testemunho de Vladek Spiegelman, difundido por meio da arte sequencial autoficcional e metaficcional produzida pelo filho tem tanta validade quanto os testemunhos registrados nos formatos considerados “tradicionais”.

Deve-se lembrar que o próprio Walter Benjamin acreditava que a fotografia – tal como a ruína, vista como um resquício do real – caracterizava a “verdade absoluta”, pois, segundo ele, “[...] o desempenho do fotógrafo tem tão pouco a ver com a arte quanto um maestro regendo uma orquestra sinfônica” (BENJAMIN, 1987, p.177). Não obstante, a contemporaneidade mostrou que também o registro fotográfico apresenta traços ficcionalizantes, como, por exemplo, a possibilidade de mostrar uma cena por determinado foco. Assim, pode-se afirmar



que, como ocorre em *Maus*, a ficção é capaz de veicular a verdade testemunhal, fato reforçado pela observação de que mesmo a historiografia “científica” não tem como se desligar dos liames ideológicos.

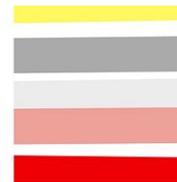
O equilíbrio entre a visão contemporânea intrínseca ao olhar do historiador e a observação cuidadosa das circunstâncias que regiam os fatos no período em que ocorreram tende a engendrar narrativas que apresentam pontos de convergência apesar dos diferentes posicionamentos ideológicos daqueles que as produzem. Os elementos que compõem o “núcleo comum” a todas essas narrativas apresentariam o nível mínimo de “neutralidade” exigido pelo registro de um evento que exemplifica o extremo da perversidade humana, como o Holocausto.

Exemplo disso é o detalhamento com que Vladek descreve o campo de concentração – “Em Auschwitz tinha uns 20 mil prisioneiros. Em Birkenau, pelo menos cinco vezes isso” (SPIEGELMAN, 1995, p. 51); “Eram quatro crematórios em Auschwitz. Estive em um deles. Parecia uma padaria” (SPIEGELMAN, 1995, p. 70) –, que coincide com os testemunhos de vários outros sobreviventes, logo, não se pode desconsiderar que revele um mínimo de verdade, apesar de quaisquer influências do recalçamento traumático e de outras forças subjetivas.

5 A *graphic novel* validada pelo pós-modernismo

Em *Poética do Pós-Modernismo* (1991), Linda Hutcheon aponta para a urgência de um conceito melhor delimitado de pós-modernismo e, por consequência, de seus métodos de abordar a história por meio da estética literária. A canadense destaca que, de maneira geral, o movimento é caracterizado negativamente sem que se perceba (ou ao menos se admita) que essa visão condenatória assume a existência de uma verdade absoluta e a possibilidade de transpô-la para o papel de modo objetivo por meio do uso do código linguístico. No entanto, como mostra a autora, tal ponto de vista é justamente o aforismo problematizado pela crítica pós-modernista.

Hutcheon (1991) salienta que a tendência não tem o intuito de quebrar paradigmas, mas apenas de inquirir definições ditas “estáveis” ou “indiscutíveis” internalizadas pelo sistema cultural. Conforme indica a autora, o pós-modernismo consiste em “[...] um fenômeno



contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p.19), logo, “[...] não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo” (HUTCHEON, 1991, p.20), pois essa seria uma definição demasiado limitadora.

Maus exemplifica a estética pós-moderna na medida em que questiona as fórmulas que predeterminam a elaboração do registro historiográfico, porém, sem aplacar a gravidade da sevícia praticada pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial. Na *graphic novel* de Spiegelman, o período histórico é contado pelo viés de sua intersecção com a vida da personagem que fornece o testemunho. Ademais, através da personagem do cartunista Art, a narrativa evidencia os efeitos que o Holocausto exerce sobre todas as gerações de judeus que se sucederam a Auschwitz e, em especial, sobre os descendentes diretos dos sobreviventes.

Segundo a teórica canadense, autores como Terry Eagleton, Fredric Jameson ou Charles Newman, que se opõem ao pós-modernismo por julgá-lo inadequado ou afirmar sua inexistência prática, apresentam uma visão antiquada que desconsidera a possibilidade, por exemplo, de tratar uma questão que deve ser mostrada em sua versão mais crua, como o extermínio massivo de judeus ocorrido durante o Terceiro Reich, utilizando-se de uma estética marginal como a da banda desenhada. Todavia, assim como o sucesso crítico e comercial alcançado pela obra, a maneira como *Maus* discute a questão prova que a arte sequencial é capaz de tratar o tópico de forma circunspecta e ainda atingir um grande público.

Além de ser espaço de resistência à homogeneização imposta pelo capitalismo tardio, a cultura popular apresenta “[...] uma verdadeira capacidade de resistência histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a sobrevivência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32-33). Portanto, a partir do momento em que “[...] o centro já não é totalmente válido” (HUTCHEON, 1991, p.29), tal como ocorre com as minorias, que ganham voz graças à equiparação de discursos promovida pela estética pós-moderna, também formas julgadas inferiores, como os quadrinhos, se transformam em espaço de discussão de questões de grande magnitude e são levadas a sério em seu tratamento desses aspectos (basta que lembremos que *Maus* rendeu a seu autor o prestigiado Prêmio Pulitzer).

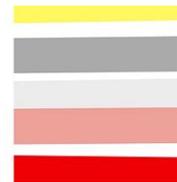


Considerações finais

Fredric Jameson (2007) diferencia o romance histórico da categoria que denomina como drama de costumes, marcada pelo “dualismo ético entre o bem e o mal” (JAMESON, 2007, p. 186). Conforme propõe, o verdadeiro romance histórico estaria fundamentado em uma convergência equilibrada entre o plano público e o plano individual. Desse modo, como sugere o teórico, as formas literárias originadas na pós-modernidade constituem o espaço ideal para o retorno deste gênero, pois contestam o maniqueísmo sem recorrer às noções de epifania e introspecção tão caras à corrente modernista. Assim, são concebidas personagens que atuam “[...] não exatamente [como] um agente pessoal, mas algo como um simples operador da ação e dos eventos” (JAMESON, 2007, p. 198, acréscimo nosso), isto é, personagens que agem “de acordo com o seu tempo”.

Combinação de obra literária e gráfica que, conforme indicado anteriormente, conta também com uma mescla das categorias da autoficção, metaficção historiográfica e biografia, *Maus* ilustra as asserções do autor americano através da construção das figuras de Art e Vladek. A definição de qualquer dos dois de acordo com conceitos dualistas de bem ou mal caracteriza um julgamento falho que desconsidera a influência da subjetividade. Por sua vez, esta é constituída a partir das construções discursivas às quais – tal como os sujeitos reais que lhes servem de “molde” – cada personagem se vincula, pois, como salienta Marilene Weinhardt (1994, p. 49), “[...] todas as formas de resgate do passado são permeadas pela consciência de que a construção verbal não é o fato e não é ingênua”. Uma crítica tão limitada também ignoraria a impossibilidade de revelar todas as facetas de si e a parcialidade na construção da figura do outro, evidenciadas pelo traço autoficcional.

Outrossim, o presente artigo buscou enfatizar as discussões acerca da questão da forma trazidas à luz pelo pós-modernismo. Esta tendência visa problematizar a estipulação de uma estética ideal para a abordagem de determinados temas. Dessa maneira, a banda desenhada de Art Spiegelman corrobora a afirmação pós-modernista de que os quadrinhos se equiparam às formas estéticas “mais elevadas” no que concerne à circunspeção necessária para discutir o Holocausto sem banalizá-lo. Ademais, observou-se que, embora não possa ser dissociada do aspecto subjetivo-ideológico, a ficção é capaz de veicular um mínimo de verdade factual



intrínseca ao testemunho, impedindo que se recorra à noção do “inimaginável”, favorecedora do retorno à barbárie. Por fim, também a questão do impacto da experiência dos campos de concentração sobre os descendentes diretos dos sobreviventes foi articulada a partir da análise dos principais traços da personagem Art.

Referências:

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (Homo Sacer, III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165 – 196.

230

DE MAN, P. *Autobiografia como des-figuração*. Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. 2012. Tradução de Joca Wolff. Retirado do panfleto cultural online Sopro.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

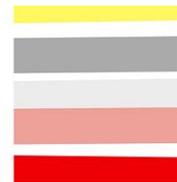
DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo: Memorial visual del Holocausto*. Tradução de Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FORLANI, M. *HQ: Maus – a história de um sobrevivente*. (2005). Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/artigo/hq-imaus-a-historia-de-um-sobreviventei/>>. Acesso em: 02 jul 2016.

FREITAS, R. “*Maus*” de Art Spiegelman por Roberto Freitas. (2016). Disponível em: <<http://coleccionadoresdehq.com.br/maus-de-art-spiegelman-por-roberto-freitas/>>. Acesso em: 02 jul 2016.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.



JAMESON, F. “O romance histórico ainda é possível?”. In: *Novos Estudos*, São Paulo, v. 77, p. 185-203, março 2007.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

MUNSLOW, A. *Deconstructing History*. Londres: Routledge, 2006.

ORNELAS, H. *Crítica: Maus*. (2014). Disponível em: <<http://www.planocritico.com/critica-maus/>>. Acesso em: 02 jul 2016.

PULLMAN, P. *Behind the masks*. (2003). Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2003/oct/18/fiction.art>>. Acesso em: 02 jul 2016.

SANTIAGO, S. Meditação sobre o ofício de criar. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 18, p. 173-179, 2008.

SPIEGELMAN, A. *Maus: a história de um sobrevivente: meu pai sangra história*. Tradução de Ana Maria de Souza Bierrenbach. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SPIEGELMAN, A. *Maus: a história de um sobrevivente II: e foi aí que começaram meus problemas*. Tradução de Maria Esther Martino. São Paulo: Brasiliense, 1995.

STEVEN BARCLAY AGENCY. *Art Spiegelman: biography*. Disponível em: <<http://barclayagency.com/site/speaker/art-spiegelman>>. Acesso em: 02 jul 2016

WEINHARDT, M. “Considerações sobre o romance histórico”. In: *Letras*, Curitiba, n.43, p. 11-23, 1994.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2019.

Aprovado em: 13 de abril de 2019.