



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO

GUILHERME HENRIQUE VICENTE

A memória e o testemunho em “Maus: a história de um sobrevivente”

CAMPINAS,  
2021

**GUILHERME HENRIQUE VICENTE**

**A memória e o testemunho em “Maus: a história de um sobrevivente”**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e ao Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

**Orientadora: Greciely Cristina da Costa**

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno Guilherme Henrique Vicente e orientada pela Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Greciely Cristina da Costa

**CAMPINAS,  
2021**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

V662m Vicente, Guilherme Henrique, 1992-  
A memória e o testemunho em "Maus: a história de um sobrevivente" /  
Guilherme Henrique Vicente. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Greciely Cristina da Costa.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Análise do discurso. 2. Holocausto judeu (1939-1945). 3. Histórias em  
quadrinhos. 4. Memória. 5. Testemunho. I. Costa, Greciely Cristina da, 1980-.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.  
Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The memory and testimony in "Maus: A survivor's tale"

**Palavras-chave em inglês:**

Discourse analysis

Holocaust, Jewish (1939-1945)

Comic books, strips, etc

Memory

Testimony

**Área de concentração:** Divulgação Científica e Cultural

**Titulação:** Mestre em Divulgação Científica e Cultural

**Banca examinadora:**

Greciely Cristina da Costa [Orientador]

Marcos Aurélio Barbai

Paula Chiaretti

**Data de defesa:** 31-03-2021

**Programa de Pós-Graduação:** Divulgação Científica e Cultural

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6933-5322>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3622120472378517>

## **BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Greciely Cristina da Costa (Orientadora)  
Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural (UNICAMP)

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Marcos Aurélio Barbai  
Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural (UNICAMP)

Prof<sup>a</sup> Dra<sup>a</sup> Paula Chiaretti  
Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (UNIVÁS)

**IEL/UNICAMP  
2021**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-graduação do IEL.**

Todo mundo preferia não falar daquele horror por uma razão elementar e intemporal: porque o horror cru de certos fatos sempre permite, num primeiro momento, ignorá-los (Santiago H. Amigorena, *O gueto interior*).

Os flagelos, na verdade, são uma coisa comum, mas é difícil acreditar neles quando se abatem sobre nós. Houve no mundo igual número de pestes e de guerras. E contudo as pestes, como as guerras, encontram sempre as pessoas igualmente desprevenidas (Albert Camus, *A Peste*).

You can try the best you can  
You can try the best you can  
The best you can is good enough.  
(Radiohead, *Optimistic*)

À minha avó (*In memoriam*)

## AGRADECIMENTOS

No futuro, lembrarei desse período extremamente conturbado como aquele em que me dediquei à elaboração desta dissertação de mestrado, minha principal tarefa nos últimos dois anos. Nada mais justo, então, do que mencionar as pessoas que fizeram parte desse percurso durante todo esse tempo, ainda que a distância devido às incontínuas da vida.

À minha orientadora, Greciely, pela leitura sempre atenta e dedicada e pelas indicações precisas sobre quais caminhos eu deveria perseguir na continuidade do trabalho em um cenário tão adverso.

Compondo também a banca de avaliação, tanto na qualificação quanto na defesa, agradeço ao Marcos e à Paula pela disponibilidade e pelas observações sempre pertinentes, que contribuíram muito para o enriquecimento do texto final aqui apresentado.

Estendo os agradecimentos a todos os professores, aos servidores técnicos-administrativos, e aos demais colegas, seja do Labjor, do Labeurb, do IEL e da UNICAMP como um todo. Todos vocês foram sempre solícitos e essenciais para a conclusão dessa pesquisa.

À Mariana, pela companhia, pelo presente (o precioso exemplar de *MetaMaus* que foi muito útil na pesquisa) e por tudo o que compartilhamos juntos desde que nos conhecemos.

Ao Elio, pela amizade sincera, pela paciência sem igual e por sempre me ajudar a ser uma pessoa melhor. Espero que possamos seguir juntos por muitos e muitos anos e que você se torne um artista ainda mais brilhante do que é.

À Camila, presença que sem a qual tudo isso teria sido mais difícil, desde o meu primeiro dia no Labjor, ainda como aluno especial, depois na especialização em jornalismo científico e, por fim, no mestrado. Você fez que cada dia desse longo processo que agora chega ao fim fosse algo muito melhor.

À Vivian, pelas trocas sinceras, pelo carinho e pelas conversas, e por ter sido sempre tão gentil quando eu precisei.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) pelo financiamento (Código de Financiamento 001), o que garantiu que a pesquisa agora apresentada pudesse ser feita com mais tranquilidade.

## RESUMO

Entre os principais produtos culturais sobre o Holocausto está “Maus: a história de um sobrevivente”, história em quadrinhos escrita e desenhada por Art Spiegelman, artista/escritor nascido na Suécia e radicado nos Estados Unidos. No livro, o autor conta a história de seu pai, sobrevivente do Holocausto, enquanto lida com o peso de ser um descendente da geração que sofreu com o terror da Segunda Guerra Mundial. Além do relato em si, chama a atenção o meio utilizado: os quadrinhos, que mais do que um gênero literário ou uma forma de expressão artística, se constituem como uma linguagem própria. Dessa forma, o presente trabalho busca compreender os efeitos de sentido produzidos pela obra de Spiegelman, indagando o processo de construção de um testemunho, ou aquilo que pode advir como efeito-testemunho, e ainda como determinadas memórias acerca desse período histórico são atualizadas. Para tal, far-se-á uso do dispositivo teórico e analítico da análise de discurso de linha francesa (AD), a partir das noções de memória discursiva, formação imaginária, esquecimento, entre outras. Como conclusão, ressalta-se o caráter sempre incompleto do testemunho, que tem no indizível um espaço fundamental de significação e que deixa vestígios ao longo das páginas de obra. Além disso, em *Maus* temos um processo de significação que por meio da metáfora e da ironia reconstitui os sentidos gerados a partir da antropomorfização dos personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** análise de discurso; Holocausto; histórias em quadrinhos; memória, testemunho.

## ABSTRACT

One of the most important cultural productions about Holocaust is "Maus: A Survivor's Tale", a comic book written and drawn by Art Spiegelman, a Swedish-born artist / writer based in the United States. In the graphic novel, the author tells the story of his father, a Holocaust survivor, while dealing with the fact that he is a descendant of the generation that suffered with the terror of World War II. The media Spiegelman has chosen, comics, is more than just a literary genre or a form of artistic expression. Graphic novels constitute their own language, with characteristics that lead to specific ways of reading. Thus, this work aimed to understand the meanings produced by Spiegelman's work. In order to do so, it was used the French discourse analysis and its concept of memory, imaginary formation, forgetfulness and others. As one of its conclusions, this work reinforces that there is an inherent and incomplete/partial nature/aspect of the testimony, which can be attributed to the "indizível" (in english, "unspeakable"). Additionally, it emphasizes the existence of a significance process in Maus that is mainly constituted by a metaphorical and ironical language and is able to reconstruct the many meanings that arise from the anthropomorphization of its characters.

**KEYWORDS:** discourse analysis; Holocaust; comics; memory, testimony.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	12
<b>2.1 “Meu pai sangra história”</b> .....	29
<b>2.2 “E aqui meus problemas começaram”</b> .....	35
<b>3. A memória e o testemunho do Holocausto</b> .....	44
<b>3.2 A memória ameaçada</b> .....	50
<b>3.3 Quando o testemunho é posto à prova</b> .....	54
<b>3.4 A incompletude em <i>Maus</i></b> .....	59
<b>3.5 Quem pode testemunhar?</b> .....	66
<b>3.6 A americanização do Holocausto</b> .....	79
<b>4. Ratos</b> .....	82
<b>4.1 A institucionalização dos quadrinhos</b> .....	87
<b>4.2 A antropomorfização como metáfora</b> .....	95
<b>4.3 Corpos de sentido</b> .....	104
<b>4.4 O processo de desumanização</b> .....	106
<b>4.5 O processo discursivo da ironia</b> .....	110
<b>5. Considerações Finais</b> .....	116
<b>6. Referências</b> .....	119
<b>7. Anexo</b> .....	123

## 1. Introdução<sup>1</sup>

Em um texto de 1933, no período entreguerras, Walter Benjamin reflete sobre a escassez da transmissão da experiência do que havia acontecido durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Se antes a experiência sempre fora comunicada aos jovens, seja de forma concisa por meio de provérbios, seja de modo prolixo através de narrativas de países longínquos contadas em frente a lareira para pais e netos (BENJAMIN, 1987), isso parece ter se perdido aos poucos, fazendo com que as ações da experiência estivessem em crise, em estranha oposição ao que havia acontecido nos campos de batalha da guerra.

Não está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1987, p.14).

Fenômeno similar parece ter acontecido no pós-segunda guerra (cujo conflito se estendeu entre 1939 e 1945). Essa pobreza da experiência aparece ainda mais refletida quando pensamos no Holocausto<sup>2</sup>, processo de execução sistêmica principalmente de judeus, mas que perseguiu também outras minorias. Entre 4,5 milhões e 6 milhões de judeus<sup>3</sup> de diversos países, principalmente na Europa, foram confinados e mortos nos campos de concentração

---

<sup>1</sup> Essa dissertação se inscreve no quadro de trabalhos desenvolvidos no âmbito do Projeto Fapesp “Imagens da Cidade: Discurso e Produção de Conhecimento” – Processo 2018/26073-8 – coordenado pela Profa. Dra. Greciely Cristina da Costa, pesquisadora do LABEURB/UNICAMP.

<sup>2</sup> Tanto Robin (2016), quanto Agamben (2008) veem problemas no uso do termo “Holocausto”. Para Robin, Holocausto é inconveniente devido à conotação religiosa e litúrgica, embora seja inevitável, pelo seu amplo emprego no mundo anglo-saxão. Já “Shoah” é a palavra em hebraico que significa “catástrofe”. Ela considera genocídio um termo amplo demais e a palavra iídiche “hurbn”, que também significa “catástrofe”, pouco utilizada. Apesar disso, a autora usa de forma indiferente todos esses termos. Agamben (2008) condena o uso de “Holocausto” pelo caráter religioso e antijudaico da palavra.

<sup>3</sup> Número extraído de ARENDT, H. Eichmann em Jerusalém: um retrato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Tradução: José Rubens Siqueira.

implementados pelo regime nazista. Embora fartamente documentado, o que havia acontecido ali parecia algo além da experiência, fora da capacidade de qualquer testemunho, sobre o qual não havia possibilidade de transmissão. Tal condição fica explícita nas obras de Primo Levi, autor de uns principais relatos de sobrevivência da vida nos campos de concentração, principalmente com a publicação de “É isto um homem”, livro de memórias no qual ele narra de forma crua a sua trajetória de prisão, confinamento e liberação dos *lager*, palavra em alemão utilizada para se referir aos campos de concentração. Em outro de seus livros (“Os afogados e os sobreviventes”), Levi reflete sobre o que pode se chamar de uma certa incredulidade sobre o que havia se passado naquele período sombrio.

As primeiras notícias sobre os campos de extermínio nazistas começaram a difundir-se no ano crucial de 1942. Eram notícias vagas, mas convergentes entre si: delineavam um massacre de proporções tão amplas, de uma crueldade tão extrema, de motivações tão intrincadas que o público tendia a rejeitá-las em razão de seu próprio absurdo (LEVI, 2004, p. 9).

Essa rejeição ao testemunho foi, de certa forma, prevista pelos próprios sobreviventes, que eram cinicamente avisados pelos membros da SS (sigla para *Schutzstaffel*, unidade paramilitar oriunda do regime nazista) que dali não restaria ninguém para dar testemunho e daqueles que restassem, ninguém lhes daria o crédito devido, uma vez que os fatos narrados seriam tão monstruosos que mesmo provas e relatos não os fariam dignos de confiança. Levi (2004, p.9-10) conta que tal preocupação preenchia até mesmo o sono dos prisioneiros dos campos.

Quase todos os sobreviventes, oralmente ou em suas memórias escritas, recordam um sonho muitas vezes recorrente nas noites de confinamento, variado nos particulares, mas único na substância: o de terem voltado para casa e contado com paixão e alívio seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados. Na forma mais típica (e mais cruel), o interlocutor se virava e ia embora silenciosamente.

Apesar de tudo isso, os relatos sobre a vida (e morte) nos *lagers* conseguiram vir à tona, ainda que boa parte dessas testemunhas estejam aos poucos desaparecendo devido à morte e sofrendo cada vez mais com memórias longínquas para abastecer seus relatos sobre esse período. Como descreve Robin (2016, p.213), se os nazistas pretendiam fazer um acontecimento sem testemunha, “em toda a parte começaram a escrever, a testemunhar, a falar, a descrever, em pleno extermínio diário”.

Ao mesmo em que parece que essa memória testemunhal se esvai junto com as últimas testemunhas, uma nova geração toma conhecimento do que aconteceu somente a partir de uma “cultura popular, hollywoodiana, hipermediatizada” que muitas vezes falha, constituindo-se numa profusão de imagens não do acontecimento propriamente dito, mas com imagens de filmes, de histórias em quadrinhos e de publicidade (ROBIN, 2016). Ainda de acordo com Robin (2016, p.311), essa é uma geração que vive uma “memória midiática saturada, memória de overdose”. Não é difícil entender tal constatação: basta pensar no quase interrompido fluxo de produções (filmes, sérios, documentários, livros...) que têm como pano de fundo ou tema central os horrores do Holocausto, em diferentes materialidades discursivas.

Não cabe aqui discutir a qualidade dessas produções (embora não haja como negar que muitas delas se mostrem piegas ou mesmo irresponsáveis, gerando toda sorte de manifestações), porém entender melhor como se dão essas formulações, de como esse indizível sobre horror e o trauma é posto em palavras e imagens e que efeitos de sentido tais formulações produzem e mobilizam a memória<sup>4</sup> desse acontecimento.

Não se trata da negação do real, mas dos meios de escritura para representar esse real, nesse caso, o real do horror. Figurar o infigurável, saber que existe o irrepresentável, mas, ainda assim, pretender, por meio da escrita, palavras, fotografias, cinema, pintura, instalação, teatro, dar conta desse infigurável e de nossa relação com esse passado que nos escapa (ROBIN, 2016, p.305).

Sontag (2003) reflete em ensaio sobre como as imagens de horror e sofrimento que aparecem principalmente nas notícias sobre guerras são capazes de gerar empatia naqueles que as vislumbram nas páginas de jornal ou nos canais de TV. Ela mostra que por muito tempo “algumas pessoas acreditaram que, se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas finalmente aprenderia toda a indignidade e a insanidade da guerra (2003, p.17)”. Essa espécie de tratamento de choque antibelicista se mostrou inefetivo: mesmo com imagens cada vez mais chocantes sobre o que acontecia nos campos de batalha, principalmente na primeira parte do século XX (período que coincide com a popularização da fotografia) não se evitou o início da Segunda Guerra Mundial, não se evitou o Holocausto e nem todos os conflitos e genocídios que se seguiram nas décadas seguintes. Mais à frente no mesmo ensaio ela pondera que essa talvez não seja mesmo a função dessas

---

<sup>4</sup> Memória, como nos indica Orlandi (2017) aqui compreendida a partir do ponto de vista discursivo, como noção inscrita no aparato teórico da análise de discurso. Logo, ela não deve ser compreendida como lembrança, que é da instância do psicológico.

imagens. Elas seriam, acima de tudo, um reforço ético para as lembranças das atrocidades que os seres humanos são capazes de perpetrar uns aos outros.

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer e ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros [...]. Deixemos que as imagens atroz nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto que os seres humanos são capazes de fazer – e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam. (SONTAG, 2003, p.95-6).

Nesse processo de busca por diferentes maneiras de formular o indizível do Holocausto, umas das que mais chama a atenção, principalmente quanto à forma, é o livro “Maus: a história de um sobrevivente”, onde o artista/escritor Art Spiegelman textualiza em quadrinhos, uma “uma arte popular por excelência” (ROBIN, 2016, p. 318), a história de seu pai, um sobrevivente dos campos de concentração. Além da caracterização de certa forma infantil ressaltada pelos traços do desenho de Spiegelman, a formulação das etnias feitas pelo autor (judeus são formulados com a aparência de ratos, alemães com a aparência de gatos, por exemplo) evocam sentidos metafóricos fortemente atravessados pela política e pela ideologia, como veremos.

Publicado em 1991 como um livro completo (os capítulos foram lançados ao longo dos anos 80 de forma esparsa), *Maus* elevou a qualidade dos quadrinhos produzidos até então no mundo todo. Tal façanha fez com o livro se tornasse um sucesso de crítica e recebesse o prêmio Pulitzer em 1992 em uma categoria especial, diante da incapacidade da premiação em definir se a obra era uma biografia ou uma ficção. No entanto, tentar definir *Maus* como uma simples história em quadrinhos sobre o Holocausto ou mesmo uma obra de ficção ignoraria sua complexidade e reduziria sua descrição a algo superficial e negligente quanto ao seu conteúdo (CURI, 2009).

Logo, em um primeiro momento, pensamos a possibilidade de categorizar *Maus* como um discurso, cujas especificidades nos levam a refletir a respeito de um processo de formulação inerente aos quadrinhos, a partir do que nos aponta Orlandi (2001). De acordo com a autora, todo o processo de produção do discurso implica três momentos diferentes, embora igualmente relevantes: a constituição, a formulação e a circulação. A constituição funciona fazendo intervir o contexto histórico-ideológico mais amplo; a formulação articula

as condições de produção e certas circunstâncias de enunciação específicas; por último, a circulação, que se dá em determinada conjuntura e em certas conjunturas (ORLANDI, 2001, p.9).

Além disso, devemos pensar os quadrinhos em si como uma materialidade específica, que em muitos momentos parece orbitar entre a literatura e o cinema, mas que possui características próprias. Nesse sentido, devemos resistir à tentação de pensar nessa materialidade baseado na dicotomia do verbal e do não-verbal, como se fosse possível romper a superfície do texto fazendo essa separação. Ou seja, essa materialidade específica dos quadrinhos deve ser tomada sempre como parte de processo de significação do objeto de análise. Como aponta Orlandi (1995), há uma necessidade do sentido, em sua materialidade, que só significa, por exemplo, na música, na pintura etc. “Não se é pintor, músico, literato, indiferentemente. São diferentes relações com os sentidos que se instalam. São diferentes posições do sujeito, são diferentes sentidos que se produzem (p. 39)”.

Partindo disso, podemos colocar que, assim como há sentidos que precisam ser trabalhados na música ou na pintura, outros precisam ser trabalhados por meio dos quadrinhos, para que eles possam significar consistentemente. Os quadrinhos, por sua vez, passaram por um longo processo de desenvolvimento e institucionalização, que fez com eles assumissem características próprias, que hoje são facilmente reconhecíveis pela maioria de nós, tópico que será debatido com uma profundidade um pouco maior mais a frente nesta dissertação. De todo modo, por enquanto podemos nos utilizar de uma definição com base naquilo que escreve Eisner (2009): os quadrinhos são uma forma expressão artística baseada na arte sequencial, que utiliza palavras e imagens de formas sobrepostas na formulação de diferentes processos discursivos. E, é claro, essa definição tem um efeito sobre o “autor”, que se constitui de diferentes formas, de acordo com a necessidade material das diferentes linguagens (ORLANDI, 1995). Tal reflexão leva em conta e reafirma o caráter de incompletude da linguagem, que permeia todo esse trabalho.

A significação é um movimento, um trabalho na história e as diferentes linguagens com suas diferentes matérias significantes são partes constitutivas dessa história. Mais uma vez se reafirma o caráter da incompletude da linguagem (melhor seria dizer das linguagens). O múltiplo e o incompleto se articulam materialmente: a falha e a pluralidade se tocam e são função do não fechamento do simbólico. Daí os “outros” sentidos que sempre são possíveis. E a existência, ou a necessidade histórica das muitas linguagens é parte dessa incompletude e desse possível. É no conjunto

heteróclito das diferentes linguagens que o homem significa. As várias linguagens são assim uma necessidade histórica (ORLANDI, 1995, p.40).

Haveria, no entanto, uma sobredeterminação do não-verbal pelo verbal, como discute Orlandi (1995), que produz efeitos de transparência e de estabilidade nos sentidos. “A complexidade do conjunto de signos de distintas naturezas se reduz a um processo de interpretação uniforme. Tudo se interpreta do mesmo jeito. É o efeito literal se reproduzindo em cadeia contínua em todas as linguagens (p. 42)”. Isso faz com que muitas vezes (principalmente no âmbito da comunicação social) se use a mídia verbalmente, de modo que todas as outras linguagens não funcionem sem esse verbal, que é um efeito de sentido. Logo, esses diferentes modos de significar, de diferentes materialidades e condições de produção são interpretados com os mesmos procedimentos da significação verbal, o que é um equívoco, uma vez que, do ponto de vista da análise de discurso, o modo de significar e a matéria significante são constitutivos do sentido produzido.

Não separamos formas e conteúdos. Trabalhamos com a forma material. Sendo assim, analisamos o funcionamento discursivo, explicitando as relações que se dão entre as formações discursivas. As palavras não têm sentido em si mas nas construções que integram a relação entre diferentes formações discursivas. Essa é sua materialidade. (ORLANDI, 1995, p.45).

Para contornar esse equívoco, seguimos o que a autora citada propõe: restituir à historicidade aos fatos da linguagem e acentuar a noção de prática discursiva, visto que o discurso é uma prática, “no sentido de uma mediação necessária, um trabalho (no caso, simbólico) entre o homem e sua realidade natural e social” (ORLANDI, 1995, p.46). A noção de prática discursiva permitiria a reflexão sobre os processos de produção do sentido sem o efeito da dominância do verbal. Isso restitui “às diferentes linguagens a compreensão de seus processos específicos de significância” (p.47), lembrando também que “elas são corpo (materialidade) e tem o peso da história” (p.47).

Tratando mais especificamente da formulação, podemos dizer que ela permite que os sentidos ganhem corpo e é o momento em que o sujeito se assume autor, colocando-se na origem do que diz, com suas responsabilidades, necessidades, sentimentos, desígnios, expectativas e determinação (ORLANDI 2009, p.10). A formulação pode ser compreendida ainda como o “acontecimento discursivo pelo qual o sujeito articula manifestamente seu dizer” dando “contorno material ao dizer e instaurando o texto” (ORLANDI, 2001, p.10). Texto esse que pode ser oral, escrito e ir além, englobando diferentes formas materiais de linguagem.

É necessário, ainda, destacar a importância de, ao levarmos em conta os quadrinhos, considerar a sua circulação, que é “onde os dizeres são como se mostram” (ORLANDI, 2001, p.11), uma vez que os meios em que isso acontece não são neutros. O relato de um testemunho sobre o Holocausto em um meio diferente dos quadrinhos faz com que sua circulação seja diferente do que se houvesse sido feita por meio de fotografias ou ainda em um filme. Dias (2016) nos mostra que a maneira como um discurso circula faz parte do seu processo de significação. Isso, todavia, de acordo com a autora, não significa perguntar sobre o seu suporte. Ou seja, saber que *Maus* foi formulado como uma história em quadrinho não significa perguntar por esse suporte, mas pela matéria significativa à qual o sentido não é indiferente, pois é ela que lhe dá uma forma retomando novamente (ORLANDI, 1998 apud DIAS, 2016).

A escrita, na pedra, no papel, na pele de animal ou no muro da cidade, não significa pelo suporte no qual se inscreve, mas pela forma material, linguístico-histórica na qual se textualizam sentidos em certas condições de produção (DIAS, 2016, p.171).

Levando em conta tais reflexões iniciais acerca de como testemunhar e formular o não formulável, de como a memória trabalha os sentidos do Holocausto e de como combinar tudo isso em uma obra que de certa forma conseguiu avançar muito em relação com o que era produzido até então nesse tipo de produção, esse trabalho busca articular essas discussões lançando mão do dispositivo teórico-analítico da análise de discurso de linha francesa (AD), que tem entre os principais expoentes, Michel Pêcheux (1938-1983) e Eni Orlandi (1942-), que se distingue de outras formas de analisar os sentidos produzidos por determinado material.

Enquanto, por exemplo, a análise de conteúdo se preocupa em entender o que um autor quis dizer ao formular um texto, a AD busca “compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (ORLANDI, 2009, p.15). A etimologia de discurso dá a ideia de movimento, percursos, de modo que “o discurso é assim, palavra em movimento, prática de linguagem” (ORLANDI, 2009, p.15). E “partindo da ideia de que a materialidade específica da ideologia é o discurso e materialidade do discurso é a língua, trabalha a relação língua-discurso-ideologia (ORLANDI, 2009, p.17)”. Além disso, a noção de discurso distancia-se a noção tradicional de mensagem, no esquema básico de emissor, receptor, referente e mensagem.

Para a análise de discurso, não se trata apenas de transmissão de informação, nem há essa linearidade na disposição dos elementos da comunicação, como se a mensagem resultasse de um processo assim serializado: alguém fala, refere alguma coisa, baseando-se em um código, e o receptor capta a mensagem, decodificando-a. Na realidade, a língua não é só um código entre outros, não há essa separação entre emissor e receptor, nem tampouco eles atuam numa sequência em que primeiro um fala e depois o outro decodifica etc. Eles estão realizando ao mesmo tempo o processo de significação e não estão separados de forma estanque. Além disso, ao invés de mensagem, o que propomos é justamente pensar aí o discurso (ORLANDI, 2009, p. 21).

Entre os conceitos mais caros à análise de discurso está o de memória discursiva. “A questão da memória é uma questão de fundo da análise de discurso e que, por isso, é inevitável que se a considere em qualquer análise, o que redundará em consequências importantes para o desenvolvimento e elaboração da própria teoria e método” (ORLANDI, 2013, p.13). Para Orlandi (2009), a memória tratada a partir da perspectiva da AD trabalha como interdiscurso. Isso permite dizer que memória e interdiscurso na AD são a mesma coisa.

No funcionamento discursivo, pensando-se o interdiscurso, estaríamos sempre no ponto de junção entre a memória e a atualidade, ou o que Courtine vai distinguir como interdiscurso (eixo vertical, o da sucessão de enunciações distintas) e intradiscurso (eixo horizontal, o do sequenciamento). E o que ligam, segundo o meu modo de considerar, o interdiscurso à *constituição* dos sentidos (e dos sujeitos) e o intradiscurso à *formulação*. Junta-se, a estas, a noção de acontecimento. O acontecimento discursivo dá-se justamente no ponto de encontro do interdiscurso (memória) e a atualidade. E como sabemos, é o acontecimento discursivo que nos ensina que há sempre (outros) sentidos possíveis, ou, dito em outras palavras, que um acontecimento não para de produzir sentidos (ORLANDI, 2009, p.13-14, grifos da autora).

Portanto, a memória discursiva é o “saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma de pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (ORLANDI, 2009, p.31). A memória discursiva é, diante de um texto que surge como um acontecimento a ser lido, aquilo que restabelece os implícitos de que a leitura necessita, dando condição de legível em relação do próprio legível (PÊCHEUX, 1999). A memória permite todo o dizer, sustenta o discurso e até impede que o sujeito seja livre para escolher o que falar e quais sentidos serão determinados a partir do que ele diz. Ou seja, “o fato de que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia” (ORLANDI, 2009, p. 32).

Outros conceitos importantes, o de metáfora e o de ironia (sempre do ponto de vista discursivo), serão igualmente valiosos em nossa análise. Ademais, serão também empregadas

bibliografias que ajudem na discussão relevante e profunda sobre como o testemunho do trauma opera nas mais diversas dimensões, principalmente em experiências traumáticas extremas, como o Holocausto. *Maus* formula suas questões e rompe com o que era produzido até então, servindo até hoje como parâmetro de excelência para a produção de histórias em quadrinhos. Muito já foi escrito e discutido sobre *Maus*, mas o seu peso faz com que ela não se esgote com facilidade e torne novas leituras não só possíveis mas desejadas.

Novas leituras, inclusive, fazem perceber que *Maus* é uma obra que é calcada e trabalha muito bem com base em dualidades. Algumas dessas dualidades aparecem na oposição da relação entre pai e filho, entre o tom de certa forma adulto do relato e o aspecto muitas vezes infantil do visual do quadrinho, a relação entre aquilo que o pai consegue testemunhar e o que o autor consegue imaginar e colocar no papel, entre ficção e não ficção, entre ratos e gatos, entre os tons claros e escuros dos desenhos, entre Auschwitz e Nova York, e até mesmo de uma dimensão comercial do produto cultural que o livro é, em oposição a uma suposta cultura underground de onde o autor emergiu durante a sua trajetória. No fundo, o subtítulo que acompanha o título da obra (“a história de um sobrevivente”) adquire caráter ambíguo, já que o sobrevivente não seria apenas referência àquele que sobreviveu para contar (no caso, o pai), mas também ao filho, que precisa lidar com o peso desse fardo da herança familiar e fez dos quadrinhos uma maneira de formular essas memórias e conflitos. A partir disso, por meio da perspectiva teórica da AD, buscaremos compreender quais os efeitos discursivos que circulam sobre e a partir de *Maus*.

Para tal, essa dissertação se interroga a partir de alguns pontos, que orientarão toda a reflexão: como dar forma ao testemunho, como formular o indizível e quem pode dar testemunho sobre ele? A narrativa em quadrinhos de Art Spiegelman produz que efeitos de sentido? Seria possível dizer que há um “efeito de testemunho/efeito de verdade” nesses quadrinhos? Que regiões da memória discursiva são acionadas pela formulação antropomorfizada dos personagens de *Maus*? E de que forma essa antropomorfização constrói e reconstrói sentidos diferentes daqueles de outras obras que evocam o mesmo processo discursivo? E, por fim, qual o movimento dos sentidos na memória do/sobre o Holocausto?

Nesse ponto, cabe fazer uma observação sobre como a análise presente nesse trabalho será conduzida e em que ponto se pretende chegar a ela. Embora seja uma abordagem viável, não pretendemos aqui destrinchar toda a densidade dos incontáveis processos discursivos presentes ao longo de todas as páginas de *Maus*. Somado as indagações colocadas no tópico anterior, vislumbramos, sobretudo, compreender por meio de quais processos discursivos essa

obra se insere em toda a problemática apresentada acerca das diferentes maneiras de dar forma ao testemunho e à memória do Holocausto, que como veremos, muitas vezes é posta numa região à parte, no campo daquilo que não é passível de formulação, que circunda a experiência do intransmissível diante do horror imposto.

Para tentar responder a essas questões e dar conta do que foi proposto, o trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro capítulo objetiva oferecer um primeiro contato com *Maus*, tanto em seus aspectos formais quanto de cronologia dos fatos narrados. É, de certa forma, uma tentativa de uma sinopse que situe o leitor a respeito do objeto analisado. O segundo capítulo propõe uma discussão sobre o testemunho, principalmente de eventos traumáticos como o Holocausto. Esse tópico pode ser abordado por diferentes campos do conhecimento (do direito à psicologia, passando, como se verá, pela linguagem) e neste trabalho não há tentativa de esgotá-lo. De qualquer modo, serão feitas aproximações para que tal conceito possa ser trabalhado do ponto de vista discursivo. Por fim, no terceiro capítulo trabalhamos como o jogo evocado pelo processo discursivo da antropomorfização e de que forma ela produz sentido em *Maus*, a partir, principalmente pela forma como esse recurso é utilizado em outras produções em quadrinhos ao longo do tempo e de como essa formulação movimentava regiões específicas da memória discursiva, principalmente quando pensamos na maneira como o projeto de desumanização dos judeus conduzido pelo regime nazista teve curso. Nesse ponto, proporemos, que além de um processo discursivo que lança mão da metáfora para que os corpos façam sentido, há um forte trabalho da ironia na forma como as formulações envolvendo as etnias aparecem no quadrinho.

Como já destacamos, mais do que uma análise sobre uma obra em específico, o presente trabalho se insere no contexto em que a memória sobre o Holocausto se torna cada vez mais distante da maioria das pessoas e quando caminhamos para uma época em que o número de sobreviventes do Holocausto ainda vivos é paulatina e irreversivelmente menor. Por outro lado, cresce o contingente de pessoas que têm acesso ao que aconteceu naquele período majoritariamente por meio de produções culturais que têm esse período tenebroso da História como pano de fundo. No mesmo sentido que essas formulações sobre esse acontecimento geram muitas tensões acerca da forma como aparecem nos suportes técnicos, artísticos e midiáticos utilizados, é crescente, infelizmente, a presença dos negacionistas (não há aqui que se usar o termo “revisionistas”, jamais) do Holocausto, que subvertem conceitos da História para a partir disso sustentar versões totalmente falaciosas sobre o que teria acontecido aos judeus e outras minorias naquele período. Dessa forma, as discussões

propostas ao longo desse trabalho, senão encerram o assunto, podem servir como referência para propostas que envolvam as potencialidades da divulgação científica nessa e outras áreas do conhecimento, um dos pilares do trabalho desenvolvidos pelo Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (LABJOR), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E esse trabalho contra o esquecimento na divulgação científica pode (e deve) se estender a outras ofensas à memória, como no caso do extermínio de outras minorias ou mesmo dos resquícios dos regimes autoritários que ainda assolaram as sociedades latino-americanas, incluindo a brasileira, que ainda lida com as chagas de um regime ditatorial que durou 21 anos e que torturou, matou e desapareceu com centenas de vítimas sem que nunca houvesse uma reparação condizente para tais violações. Como nos ensina Gagnebin (2006, p.47), a “preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro”

## 2. “Maus: a história de um sobrevivente”

Já são 10 anos desde que tive meu primeiro contato com “Maus: a história de um sobrevivente”. Aconteceu enquanto eu estava no primeiro ano da faculdade de jornalismo. Não lembro de quem foi a indicação (se de um professor ou colega de curso), mas a questão é que aquele nome chegou aos meus ouvidos graças a uma discussão sobre as possibilidades de se fazer jornalismo em quadrinhos, algo proposto principalmente pelo jornalista/quadrinista norte-americano Joe Sacco, talvez o principal expoente do que se pode chamar de jornalismo em quadrinhos, uma prática possível, mas ainda incipiente.

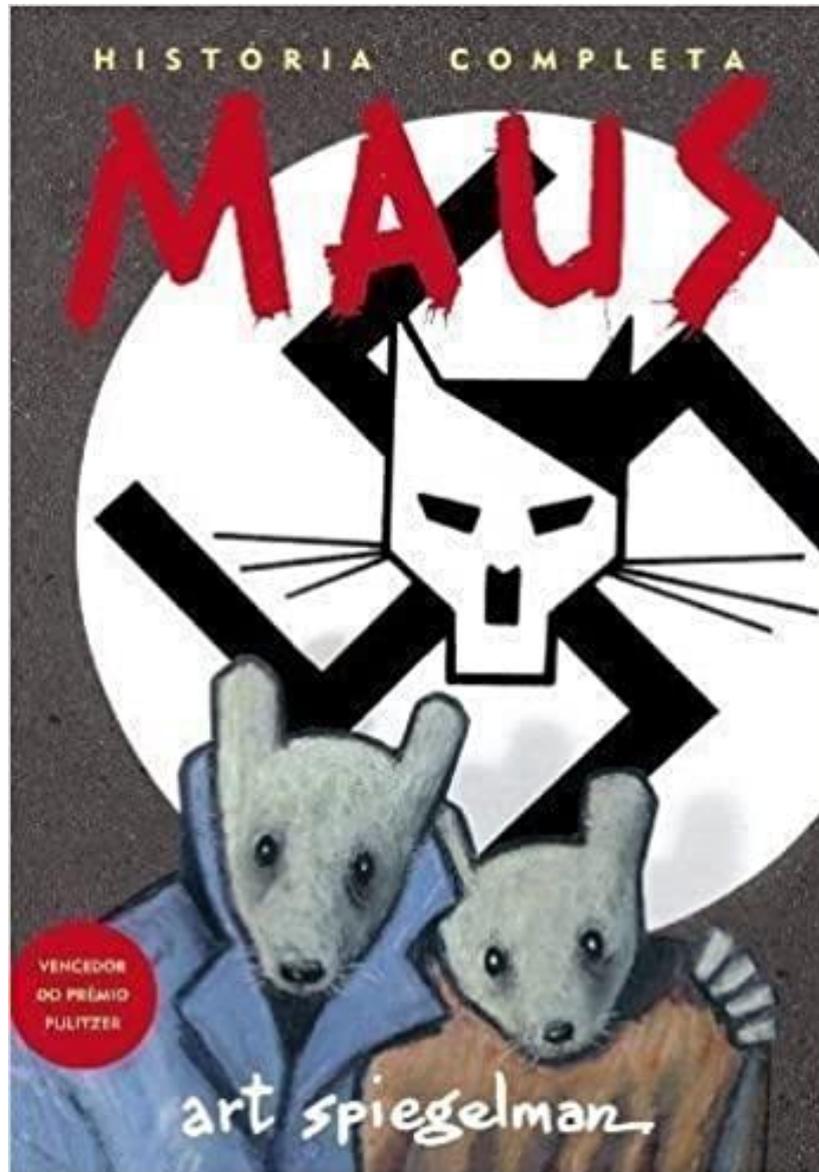
Com aquele nome peculiar na cabeça (ainda não sabia a origem alemã do nome “*Maus*” e de como ele se relaciona com um aspecto crucial da formulação da história em quadrinhos) e curioso, fui atrás da edição disponível na biblioteca de onde eu estudava. Felizmente, já era a edição que unia os dois volumes da história. Fui saber muito tempo depois que *Maus* havia sido publicada ao longo dos anos 80 e começo dos anos 90 de forma serializada numa revista underground chamada *Raw* (editada pelo próprio Art Spiegelman na companhia da sua mulher) e logo em seguida em dois volumes (em 1986 e em 1991) para só então sair como uma obra completa num volume único.

A capa da edição completa<sup>5</sup> de *Maus* lançada no Brasil pela Companhia das Letras chama muito a atenção: dois ratos com uma forma antropomorfizada abraçados e com uma certa cara de apreensão. Ao centro, uma suástica com um rosto de aspecto felino fazendo referência a Adolf Hitler ocupa quase todo o espaço do papel. Letras em vermelho vivo na parte superior indicam o título da obra. No verso do volume, um mapa da Polônia repartida em decorrência da Segunda Guerra Mundial mostra a localização dos principais campos de concentração. Num espaço reduzido, cercado por um quadro vermelho vemos o mapa de um bairro de Nova York. Ao lado, Art está deitado no chão, de cigarro na boca, aos pés do seu pai Vladek, que sentado parece lhe contar uma história. Numa das orelhas do livro, uma foto com o mesmo rato de forma antropomorfizado identifica ao leitor o autor, acompanhado de uma breve biografia. Contudo, ele segura um rato não antropomorfizado em mãos e ao fundo vemos parte do rosto do Mickey Mouse, personagem mais famoso da Disney e provavelmente o rato mais conhecido não só das histórias em quadrinhos, mas de toda a profícua indústria

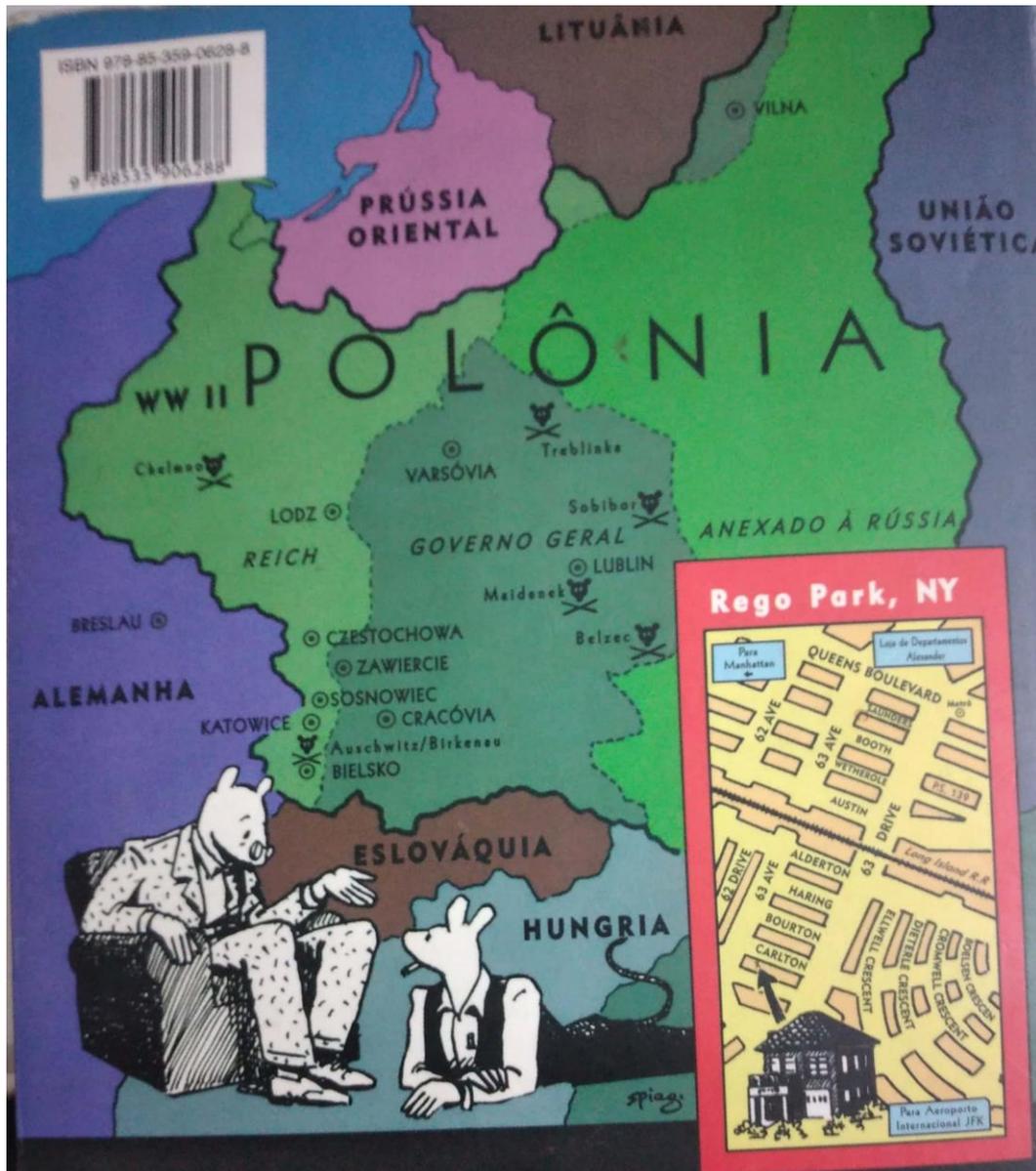
---

<sup>5</sup> Anteriormente, *Maus* havia sido publicado numa tradução brasileira em dois volumes separados pela editora Brasiliense em 1986 (volume 1) e 1995 (volume 2).

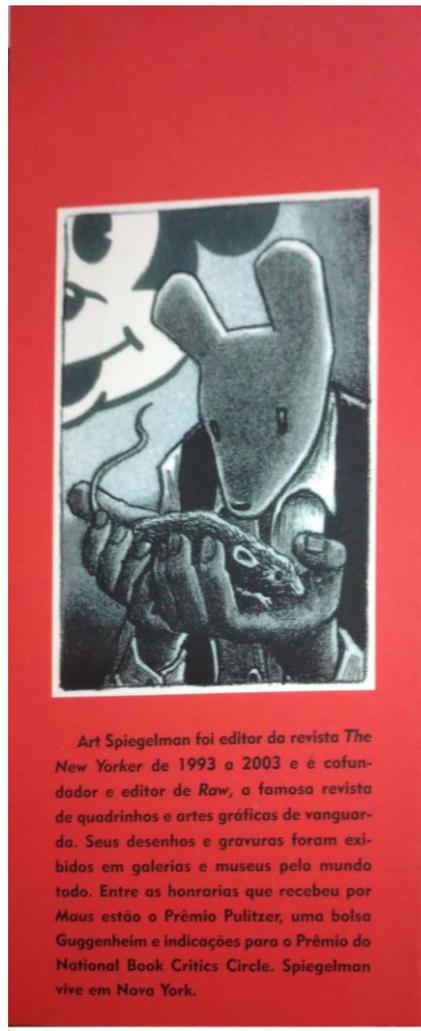
cultural norte-americana. Trata-se de três formulações para rato, que jogam com o corpo, a imagem e seus sentidos.



Capa da edição completa de *Maus*, publicada no Brasil pelo selo Quadrinhos na Cia.



Verso do volume, com Art e Vladek conversando e o mapa de parte da Europa durante a Segunda Guerra Mundial, incluindo a indicação dos principais campos de concentração. No canto inferior direito, a localização do bairro de Nova York em que eles estão.



Uma das orelhas do volume, que traz junto de uma breve biografia do autor, sua versão que aparece nos quadrinhos, com um rato de “verdade” nas mãos. Ao fundo, um vislumbre do rosto do Mickey Mouse.

De certa forma, essa união de elementos da capa fornecem um bom resumo sobre o que o leitor encontrará nas quase 300 páginas de história: como o relato do pai sobrevivente Holocausto pesa sobre o filho e repercute sobre sua vida, mesmo que ele nunca tenha estado em um campo de concentração. A sobreposição dos mapas no verso parece ser sintoma disso: a Polônia anexada à Alemanha aparece lado a lado ao pedaço do mapa de Nova York enquanto Art ouve a história do seu pai. É como se aquilo que se passa num apartamento confortável nos Estados Unidos fosse indissociável daquilo que ocorreu durante os anos da guerra.

Dentro, os quadrinhos são pequenos. cada página comporta vários quadros (na maior parte delas, cada página é dividida em 8 deles) e há muito texto, principalmente quando

fazemos essa comparação com outra história em quadrinhos qualquer. Em *Maus*, apenas um quadrinho não tem um balão de fala e ele aparece lá pelas tantas do segundo volume. Tudo é preto e branco, não há tons de cinza. Hachuras (sequência de linhas na horizontal ou na vertical feitas de forma paralela em um desenho para criar tons de cor mais claros ou escuros) ajudam a criar uma sensação de páginas mais ou menos carregadas. Os desenhos são em certa medida infantis e os animais reforçam a todo o momento o aspecto de cartum, como uma lembrança constante de que isso o que você tem em mãos é uma história em quadrinhos, antes de qualquer outra coisa. Os desenhos também chamam a atenção por alternar entre um detalhismo grande (como, por exemplo, nos detalhes arquitetônicos dos campos de concentração ou na explicação específica de como um sapato deve ser consertado) e formulações mais simples (como é o caso dos personagens).



Vladek Spiegelman

Na minha primeira leitura, lembro de ter ficado tocado pelo tom triste da maior parte da história. Não sou judeu e meu conhecimento prévio sobre o Holocausto vinha das aulas de História da escola e de outras produções populares sobre o tema, principalmente audiovisuais. Lembro de ter lido “O diário de Anne Frank”, um relato sobre a perseguição aos judeus que se tornou de certa forma “pop”, dentro do que é possível para uma obra que relata acontecimentos tão ruins. De qualquer maneira, minha bagagem naquela época me fez ter *Maus* quase como um relato didático sobre o que foi Auschwitz, o que de certa forma hoje parece ser apenas arranhar a superfície. Embora toda interpretação seja aberta, ver *Maus* como um artefato didático não engloba a complexidade que novas leituras trouxeram. De qualquer forma, acabei comprando um exemplar que era manuseado somente às vezes, mas aquela história até então não tivera maiores repercussões na minha trajetória como leitor, seja de literatura, quadrinhos ou quaisquer outros gêneros literários. Tampouco minha percepção

sobre como a memória do Holocausto é mobilizada. Uma nova visão só apareceu quando cursei uma disciplina do programa de Mestrado em Divulgação Científica e Cultural no primeiro semestre de 2017 e tive contato com bibliografias que discutiam, entre outras coisas, questões envolvendo memória e silenciamento. Boa parte disso desaguou no que viria a ser o projeto de pesquisa que rendeu esta dissertação.

Diferente do que é comum a outras histórias em quadrinhos, *Maus* não gerou nenhuma obra derivada como filmes ou série, como é comum acontecer com outras publicações do gênero, que muitas vezes parecem ser concebidas para instantaneamente serem transpostas para outras mídias. Muito disso vem da relutância do próprio autor, que parece tentar exercer, de forma ilusória, uma tentativa de controle sobre os sentidos produzidos pela sua obra. Como únicas exceções, *Maus* teve uma instalação exposta no Museu de Arte Moderna de Nova York<sup>6</sup> no ano em que o segundo volume foi publicado originalmente e o volume *MetaMaus*, livro publicado em 2011 que reúne uma coletânea de materiais extras (principalmente rascunhos e entrevistas) sobre a obra original, com comentários do próprio autor sobre a criação e que parece, sobretudo, mais do que uma obra complementar, uma tentativa do autor em direcionar os sentidos das interpretações sobre aquilo que ele havia publicado anteriormente e dar a ele, como o autor, a impressão de inequivocidade sobre os discursos presentes em *Maus*. Embora a análise de discurso problematize a questão dessa função-autor, a qual debateremos no momento adequado, trechos pertinentes de *MetaMaus* estão presentes neste texto.

Esse é um primeiro vislumbre possível sobre aspectos visuais de *Maus*, que embora fundamentais e parte indissociável do que é a obra, não é sua totalidade, já que exclui a longa narrativa de pequenas vitórias e grandes sacrifícios que o pai sobrevivente relata ao filho interessado em contar essa história. Art Spiegelman nasceu na Suécia em 1948, período no qual seus pais estavam exilados no país europeu. Por muito tempo, principalmente entre as décadas de 60 e 70, Spiegelman circulou entre a cena underground dos quadrinhos norte-americanos, contribuindo com diversas publicações independentes. Nessas páginas surgiram alguns esboços do que viria a ser *Maus*, cuja primeira parte foi lançada nos EUA em 1986. Em 1991, com a publicação da segunda parte a histórica fica completa, elevando o reconhecimento de Spiegelman para fora do âmbito das publicações independentes.

---

6 Algumas fotos dessa instalação podem ser vistos no site do MoMa <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/355?> Acesso em 08.jul.2019.

## 2.1 “Meu pai sangra história”

A primeira parte de *Maus* recebeu o nome de “Meu pai sangra história”. No entanto, antes da abertura dessa primeira parte há uma espécie de prelúdio, na qual Art retoma uma lembrança sua quando ele tinha por volta de 10 anos e já morava em Nova York: enquanto patinava com seus amigos, Art sofre um acidente com os patins e cai. Em vez de prestar ajuda, seus amigos caçoam dele e só resta a ele voltar para casa chorando. Ao encontrar seu pai, Art relata o acontecido envolvendo seus supostos amigos, no que Vladek responde: “Amigos? Seus amigos? Se trancar *elas* em um quarto sem comida por uma semana... aí ia ver o que é amigo!...” (SPIELGELMAN, 2011, p.6). As falas de Vladek são carregadas de um forte sotaque, o que aparece nos balões por meio de ortografia ou falta de concordância entre as palavras. Aqui, já é possível aí observar o modo como os vestígios da história se materializam na língua nesta escritura específica dos quadrinhos.

Na abertura do primeiro capítulo da primeira parte, vemos Art relatando uma visita ao seu pai, que morava em Rego Park, após muito tempo sem vê-lo, alegando que ambos não eram muito próximos. Nesse primeiro encontro, já é dado ao leitor algumas informações tanto sobre o passado de Vladek: ele havia envelhecido muito e Art aponta que isso talvez tenha sido decorrência do suicídio da esposa e dos dois ataques cardíacos sofridos pelo pai. Além disso, sabemos que Vladek havia se casado novamente, com Mala, uma conhecida da Polônia do período anterior à guerra. Ela também era uma sobrevivente. Todavia, Art ressalta que a relação matrimonial de ambos não era muito harmoniosa, com Vladek dando uma bronca nela por pendurar o casaco de Art em um cabide de arame, não de madeira. A referência ao arame aqui parece não ser por acaso: além de reforçar a sovínice e a implicância de Vladek com Mala, o material parece, pela relação entre linguagem e exterioridade, ou seja, pela via da memória discursiva, fazer referência às cercas que cercavam os campos de concentração.

Após jantarem, Art e Vladek vão para o quarto para conversarem enquanto o pai pedala em sua bicicleta ergométrica. Ele questiona o filho sobre como anda sua carreira de quadrista. O filho diz que ainda quer fazer o livro que havia comentado, sobre a vida do pai na Polônia e na Guerra. Vladek reluta, diz que seriam necessários vários livros para dar conta de sua vida e que, além disso, ninguém queria ouvir essas histórias. Era melhor o filho gastar seu tempo com desenhos que dessem algum dinheiro. Art retruca e diz que ele quer ouvir essas histórias, desde o momento em que Vladek conheceu sua mãe. No fim, ele aceita e

começa a relatar o que havia vivido. É como se houvesse uma autorização para que a história começasse a ser contada, o que não havia até então.

Nesse primeiro momento, Vladek relata sua vida de solteiro numa cidadezinha polonesa perto da Alemanha, no período anterior à guerra. Ele alegava ser muito bonito, comparando sua beleza a um ator de cinema. Ele conta também de sua aproximação com Lúcia, algo que causava certo desconforto a Vladek, que recusava suas propostas de noivado principalmente por ela ser pobre e não ter dinheiro para o pagamento de um dote. Periodicamente Vladek visitava sua família aos fins de semana e foi durante essas visitas que conheceu Anja, que viria ser sua esposa e mãe de Art. Anja tinha uma boa formação, era de uma família rica e tinha pais ansiosos para que ela se casasse logo, uma vez que já tinha 24 anos. Depois de alguns contratempos envolvendo Lúcia, que depois nunca mais deu notícias, Vladek e Anja se casam em fevereiro de 1937.

Após concluir esse ponto da história, os quadrinhos voltam para dentro do quarto onde estavam Art e Vladek. O pai adverte o filho, dizendo que aqueles aspectos pessoais não deveriam ser incluídos no livro, uma vez que não tinham nada a ver com o Holocausto. Art argumenta que aqueles deixariam a história mais humana e real, mas acaba cedendo ao desejo do pai e promete que não incluiria tais informações particulares, o que obviamente não acontece. Aqui, parece haver um momento em que o efeito de testemunha, de “foi assim que aconteceu” é produzido: o autor, lançando mão de determinadas formulações (como a inclusão de fotos, mapas, plantas e outros elementos colhidos a partir da narrativa do pai) reafirmam um efeito de verdade sobre aquele testemunho, da legitimidade do sobrevivente em testemunhar, em dar forma ao indizível. Espécie de tentativa confrontar ou aproximar o real ao relatado na narrativa.

Nos meses seguintes, Art compareceu várias vezes à casa do seu pai, a fim de coletar seu testemunho, ponto que discutiremos detidamente mais abaixo. Ainda no período anterior ao estopim da Segunda Guerra Mundial, nasce o primeiro filho do casal Spiegelman, Richieu, que não sobreviveria ao conflito, veio ao mundo em outubro de 1937. Após o nascimento do primogênito, Anja cai em depressão e a família decide enviá-la a um sanatório, na Tchecoslováquia. Ela é acompanhada pelo marido. No caminho, o trem que os leva passa por uma cidadezinha que já havia sido conquistada pelos nazistas, ainda um ano antes do início do conflito, e que por isso, ostentava uma grande bandeira do partido nazista. Era a primeira vez que Vladek via a suástica com seus próprios olhos. Ao lado, passageiros comentam sobre

boatos a respeito de judeus sofrendo perseguição na Alemanha. A eles, só restava torcer contra o início do conflito.

Anja se recupera da sua crise depressiva e eles voltam para a Polônia. Embora existam preocupações sobre o avanço nazista sobre o país e o destino dos judeus naquela região, Vladek afirma que eles foram felizes até o final de agosto de 1939, quando ele é convocado para o conflito que estava prestes a começar. Em meio aos desentendimentos e o tratamento grosseiro dado a Mala, Art continua a ouvir a história do seu pai, que a essa altura já tinha ido para o front de batalha. Esse é um trecho da história no qual a mescla entre as diferentes linhas temporais presentes nesses quadrinhos ficam nítidas. A história trafega, às vezes numa mesma página, da residência de Vladek, onde ele dá o relato ao filho, para o período da guerra, sem qualquer transição.

Voltando ao relato do pai, vemos que em um confronto Vladek alveja a tiros um soldado alemão, mas é capturado em seguida e se transforma em prisioneiro de guerra, sob o domínio de oficiais nazistas. Após um período de trabalho forçado e sobrevivência em condições precárias, Vladek é despachado de volta para a Polônia e reencontra seus familiares. A essa altura, o primeiro filho dele, nascido antes da guerra já tinha 2 anos e a perseguição aos judeus se intensificava. A história volta para a linha temporal em que Art entrevista o pai sobre a sua experiência durante a guerra. Ele continua percebendo os traços sovinas do seu pai e sua obsessão por dinheiro, ao mesmo tempo em que tem seu casaco velho jogado fora por seu pai.

A vida de Vladek e seus familiares seguiu assim por mais ou menos 1 ano, em condições que variavam com o momento, mas que ainda eram razoáveis do ponto de vista financeiro principalmente por causa do dinheiro acumulado pelo pai de Anja. Ainda assim, Vladek se incomodava com uma certa falta de preocupação dos seus parentes, que não se preocupavam em economizar, na expectativa de que guerra fosse ter logo um fim. Nisso, Vladek se esgueirava entre pequenas compras e vendas de itens que começavam a ficar restritos na época, o que levava ele a se expor a riscos.

A partir de 1 de janeiro de 1942, os judeus da cidade na qual Vladek e sua família residiam foram expulsos de suas casas, o que obrigou os pais de Art a ocuparem dois quartos com o restante dos familiares. Houve também as primeiras execuções públicas: conhecidos de Vladek apareceram enforcados depois de serem flagrados fazendo negócios proibidos. Nesse meio tempo, em meio ao relato do Pai, Art descobre que Anja mantinha diários durante a

guerra e que seria interessante ter acesso a eles para compor sua narrativa. Porém, Vladek alega que os diários não sobreviveram.

Em maio de 1942, Vladek ouve falar de Auschwitz pela primeira vez. Sob a alegação de enviar os judeus idosos para um local mais adequados, o regime nazista determina a transferência de todos aqueles com mais de 70 anos. Vladek e seus familiares ainda tentam esconder os avós de Anja por alguns meses, mas chega em determinado momento em que isso se torna impossível e eles acabam sendo entregues, para nunca mais darem notícias. Depois soube-se que eles haviam ido direto para morrer no principal dos campos de concentração. Até então, Vladek se mostrava reticente, já que “mesmo daquele outro mundo pessoas volta e conta. Mas não acreditávamos. Então a notícia veio mais e mais, aí acreditamos. Depois nós vimos...ainda pior” (SPIEGELMAN, p.90, 2011)

Depois de alguns meses de relativa tranquilidade, os nazistas obrigaram todos os judeus da região a comparecerem a um estádio para uma espécie de triagem. Os aptos a trabalharem (ou que tivesse alguma sorte ou mesmo a ajuda de alguém) ganhavam um carimbo em seus passaportes e podiam voltar para casa. Quem não conseguiu essa autorização foi deportado, enviado para prisões e posteriormente para as câmaras de gás dos campos de concentração. Na linha temporal da conversa entre pai e filho, vemos Art ainda coletando o relato do seu pai, enquanto lida com sua personalidade difícil e tenta encontrar os diários da sua mãe.

A rabugice de Vladek se destaca em vários momentos, infernizando a vida de Mala, que cada vez menos sabe lidar com a situação. Em uma das visitas para prosseguir a conversa com seu pai sobre sua vida durante a guerra, Art percebe que a situação está ainda pior. Ele questiona Mala, que sugere que a causa para a piora seja uma tira do próprio Art sobre a mãe, que Vladek teria lido por acaso. Mala relata como Vladek teve acesso a um exemplar, enquanto Art demonstra seu estranhamento com a situação, uma vez que o pai nunca se interessou pelo seu trabalho e por achar que ele nunca veria uma publicação feita numa revista underground.

Na página seguinte vemos, numa espécie de excerto, o quadrinho feito por Art sobre sua mãe (e sobre o suicídio que levou ao fim da sua vida). Em “*Prisioneiro do Planeta Inferno*”, feito em 1972, bem antes de *Maus*, Art aparece em sua forma antropomorfizado com características de rato, e vestido como um prisioneiro relata o dia em que sua mãe se suicidou e de como a culpa que ele sentia por isso o aprisionava. Os traços do desenho dos quadrinhos, além de abandonarem o aspecto antropomorfizado comuns aos demais

personagens, são bem mais carregados e escuros, contrastando de forma intensa com o traço quase infantil da narrativa principal.

Art pede desculpa a seu pai pela história. Vladek diz que ela havia o deixado triste e trazia várias lembranças de Anja, mas que a história era uma boa forma do filho tirar isso de si próprio. Enquanto isso, os diários de Anja permanecem desaparecidos. Na continuidade do relato ao filho, Vladek lembra do período em que ele e Anja e os demais familiares ficaram enclausurados em um gueto. Eles passaram a morar em uma cabana, enquanto os homens durante o dia trabalhavam em fábricas na Alemanha, tendo que caminhar muito para isso. Com medo de serem enviados para os campos de concentração, mas não sem muita relutância, eles decidem enviar as crianças (incluindo Richeieu, primogênito do casal) para outra cidade da Polônia, sob a responsabilidade de uma figura conhecida. Lá, antes de serem capturadas pelos nazistas e enviadas aos campos de concentração, elas engolem veneno de rato e morrem.

Diante do recrudescimento da perseguição aos judeus nos guetos, Vladek, Anja e os demais que ainda permaneciam por lá tiveram que começar a habitar uma espécie de bunker improvisado. Vladek pede a Art emprestado seu caderninho de anotações para detalhar a arquitetura do abrigo, desenho que é incluído na página. Em junho de 1943 eles são transferidos para outra casa no mesmo gueto, no qual a tática da construção do bunker é repetida.

A partir do fim de julho de 1943, os nazistas passam a promover a liquidação do gueto e cada vez mais judeus são enviados aos campos de concentração. Vladek relata que em uma semana mais de 1000 deles tiveram esse destino. Isso leva os restantes a permanecerem cada vez mais tempo dentro do bunker, com saídas apenas durante a noite, em busca de comida. Após cair em uma emboscada e ter que contar com a ajuda de primos do marido para sair dela, Vladek e Anja veem os pais dela serem levados para fora do gueto rumo aos campos de concentração.

Um parentesco de Vladek ainda lhe garante um tratamento um pouco mais benevolente dos guardas nazistas, o que não impede que eles tenham cada vez mais problemas para garantir comida. Já no fim de 1943, uma vez por semana vans levavam judeus até Auschwitz, reduzindo a população do gueto a um número cada vez menor de pessoas, o que conduz o casal Spiegelman a um terceiro bunker, no qual eles não tinham muito o que fazer, a não ser sentar, passar fome e esperar o tempo passar. Eles chegam a mastigar madeira para tentar enganar a inanição. Após um período nessa condição, eles resolvem fugir. Subornam

um guarda, saem do gueto e se misturam aos poloneses. Anja e Vladek não têm onde se esconder depois da fuga.

O relato do período da guerra é interrompido pela preocupação de Vladek para que Art tenha uma cópia da chave do banco para quando ele falecer e posterior nova visita do filho ao pai. Dessa vez, Mala reclama do exagero de Vladek em não querer gastar dinheiro e Art demonstra a preocupação não retratá-lo como a caricatura do judeu avarento<sup>7</sup> no livro. No lado oposto, Vladek se queixa de uma suposta gana excessiva de Mala por dinheiro.

Vladek retoma seu relato. Após a fuga sem rumo, ele e Anja retornam à cidade natal da mulher e saem em busca de abrigo, o que foi difícil já que ninguém queria nenhum envolvimento com os judeus. Com ajuda, eles conseguem se esconder em um galpão. Tentando agir como um judeu polonês, Vladek resolve vagar pela cidade em busca de comida e uma melhor acomodação. Lá ele encontra outro judeu. No quadrinho, ambos aparecem como uma máscara de porco sobre a face na forma antropomorfizada de ratos, o que indica que eles estavam tentando se passar por poloneses. Vladek recebe a orientação sobre como chegar a um mercado negro, troca algumas joias que havia trazido consigo por dinheiro e compra comida. Logo depois, consegue um local para ficar, numa granja.

Numa nova ida ao mercado negro, Vladek recebe para ficar na casa de uma polonesa e de seu filho, enquanto o marido está ausente. Eles aceitam o convite e passam a morar lá. O relativo conforto dura pouco, e sob a ameaça de uma possível visita da Gestapo, os Spiegelman voltam para o estábulo. Lá eles são informados pela dona da propriedade sobre a possibilidade de fugir para a Hungria, onde a situação parecia menos ruim, com a ajuda de atravessadores. A dona de casa polonesa os convida novamente para morar na casa dela, após o alarme-falso da Gestapo. O marido dela volta, então Anja e Vladek têm que morar no porão, infestado de ratos. Numa espécie de autoironia, esses ratos aparecem nos quadrinhos desenhados de forma não-antropomorfizadas e sempre com tentativas de minimizá-los, com a alegação de que eles eram camundongos (comentário feito por Vladek) ou de que eles não

---

<sup>7</sup> A insistência na caricatura do judeu avarento trazida à tona pelo comportamento de Vladek não parece ser mera coincidência, tampouco totalmente consciente. Ela retoma o estereótipo que já se consolidou na história que, conforme aponta Orlandi (2004, p. 45), “deriva de um processo de categorização e de generalização (deslizando para generalidades), simplifica o real, favorecendo uma visão esquemática, própria aos preconceitos”. O enquadramento do pai aí tanto atualiza a memória do judeu avarento num movimento de identificação subjetiva como também faz vir à tona um pré-construído – todo judeu é sovina – como efeito do já-dito, pois como explica Orlandi (2004), discursivamente, o estereótipo deve ser entendido como “repetição, estabilização, elemento comum [...] deve ser tratado ideologicamente pela noção de memória, de interdiscurso, de efeito de pré-construído” (p. 47).

poderiam matá-los (comentário da dona da casa). Tal recorte será explorado com mais profundidade num momento posterior deste texto.

Após alguma reticência, eles resolver se arriscar e ir para a Hungria. Pouco depois do começo da viagem, eles são interceptados pelos nazistas e presos. Alguns dias depois, são enviados de caminhão para Auschwitz. Vladek e Anja são separados ali, na expectativa de nunca mais se verem. Nesse ponto, Art conta ao pai que os diários da mãe seriam muito valiosos para contar no livro o que tinha acontecido a ela nesse período de separação. Por isso, o filho sugere uma nova busca. Vladek alega que isso seria inútil e revela que havia queimado os cadernos, sob a alegação de que as memórias de Anja o deixavam triste. Art fica irritado, esbraveja e vai embora chamando o pai de assassino, o que encerra a primeira parte.

## **2.2 “E aqui meus problemas começaram”**

A segunda parte de *Maus* chama-se “E a aqui meus problemas começaram”. Ela dá vazão às reflexões de Art e continua o relato da vida de Vladek, dessa vez já em Auschwitz. No primeiro capítulo dessa segunda parte, vemos Art e sua esposa Françoise durante férias de verão. Art aproveita o tempo para esboçar alguns desenhos e decidir como sua esposa apareceria no livro, uma vez que ela era francesa e havia se convertido ao judaísmo somente pelo casamento. No final das contas, Françoise aparece como uma rata mesmo. Em meio essa discussão, o casal é avisado por telefone que Vladek tivera um infarto.

Desesperado, Art liga de volta e descobre que a história do infarto era uma artimanha do pai para que garantir que ele realmente voltasse. O filho ouve que Mala, a atual esposa, havia abandonado o chalé no qual o casal passava férias, o que obriga Art ir ao seu encontro. Durante a viagem, Art compartilha com Françoise algumas reflexões sobre a produção do livro, alegando que ele era pretensioso e que se não havia modos dele entender a relação com o pai, como ele poderia haver de compreender Auschwitz ou o Holocausto. Ele também expõe como o irmão que morreu durante a guerra e que ele nunca o conheceu de certa forma o assombra, no que ele completa, sempre se dirigindo à Françoise (p.176):



Nesses recortes vemos Art se queixar com Françoise a respeito da dificuldade sobre o desenvolvimento de *Maus*. O foco do seu conflito parece residir na dificuldade de transpor o testemunho do seu pai por meio de uma formulação como os quadrinhos ao mesmo tempo em que trabalha a culpa por ter uma vida mais confortável que a dos pais. Tal constatação torna-se mais flagrante pelo negrito em algumas palavras, isto é, pelos rastros deixados na formulação: culpado, história em quadrinhos, complexa, honesto, nunca. Ao mesmo tempo, no último quadrinho (“vê o que eu digo? Na vida real você **nunca** ia me deixar falar tanto sem interromper!”), o autor reforça que aquilo que o leitor tem em mãos são quadrinhos e que por mais que ele se esforce haverá lacunas e impossibilidades a respeito da formulação do

testemunho do pai. Nos quadrinhos, a utilização de negritos em determinadas palavras dentro dos balões de fala, como uma ferramenta de texto, é algo relativamente comum. No entanto, na nossa perspectiva, tal recurso também está no campo da formulação discursiva, como um gesto do sujeito a nível simbólico (PÊCHEUX, 2018), trazendo à tona aquilo que não cessa e que perpassa toda a obra: a incapacidade de dar forma ao horror e ao trauma do Holocausto.

No chalé em que o pai de Art passa as suas Férias, ele precisa mais uma vez lidar com a personalidade tumultuosa do pai, que fazem até mesmo seus vizinhos se queixarem dele. Nesse contexto, Art pergunta novamente ao pai sobre Auschwitz, retomando o relato de Vladek de onde ela havia parado, imediatamente antes da entrada no campo de concentração.

Voltando ao período da Guerra, Vladek conta que ele e Anja foram separados quando chegaram ao campo de concentração. Então, passamos a acompanhar exclusivamente Vladek, que é recebido no campo de concentração, é obrigado a se despir, tem seus pertences levados, toma banho (em um chuveiro com água e não gás, como ele mesmo observa) e recebe o uniforme de interno, com as características listras e a estrela amarela. A tatuagem no braço com número de identificação também é feita. Vladek descreve a rotina no campo, onde a fome e as mortes eram constantes, e como conseguiu um ou outro privilégio por ensinar inglês a um capataz polonês.

Há uma interrupção do relato do pai e no capítulo seguinte denominado “Auschiwtz (O tempo voa)”, vemos Art em frente a uma escrivinha, com um cigarro na boca e moscas ao redor. Ele é uma figura notadamente humana, com uma máscara de rato sobre o rosto. Durante vários quadrinhos temos um monólogo, no qual ele faz referências ao próprio livro, tirando o foco da narrativa do relato do pai e deslocando-a para dentro de si mesmo. O testemunho do pai deixa de estar em primeiro plano e passamos acompanhar o sofrimento do sujeito não só enquanto autor, mas como filho de um sobrevivente e todo o fardo que isso traz a ele. Esse movimento, do ponto de vista discursivo, reforça tanto uma questão de autoria (como se o autor quisesse reafirmar de que o está sendo contado é a sua história) quanto o aspecto metaenunciativo desse trecho da obra: vemos ali o discurso se voltar sobre si mesmo para que possamos observar as reflexões ao autor sobre o processo de enunciação do que ele é o sujeito. A digressão, que em certo momento é feita com a escrivinha do autor sobre uma pilha de corpos de ratos, como se o sucesso de sua obra fosse uma exploração do sofrimento judeu, é interrompida por repórteres de TV.

O tempo voa...







No divã do seu analista, que também é um sobrevivente dos campos de concentração, Art reflete sobre a culpa de ter sobrevivido. Aqui, temos mais um momento em que a questão da culpa por não ter ido para um campo de concentração, por não ter sido um sobrevivente é enunciada e ressalta a crise do narrador com sua narrativa.



Após a sessão com o analista, Art volta ao trabalho no quadrinho. Sentando-se diante da sua mesa, ele aciona um gravador, do qual sai a voz de Vladek e voltamos ao relato do pai

durante seus tempos em Auschwitz. Nesse ponto, há um entrelaçamento entre a produção do quadrinho e a conversa de Art com seu analista: ambas seriam, cada um a seu modo, a forma como o autor encontra para lidar com as memórias do trauma familiar, dando forma ao testemunho do pai por meio de diferentes trabalhos no movimento da memória.

Na continuação, temos mais informações sobre a rotina dos prisioneiros e sobre a comida escassa que era distribuída. Vladek conta que Anja foi para Birkenau, campo de concentração anexo à Auschwitz. Quem ia para lá geralmente morria logo. Vladek fazia o possível para se manter o mais perto que conseguia de Anja por meio de pequenos subornos utilizando alimentos. Pulava de serviço em serviço no campo de concentração. A guerra já se encaminhava para o fim e os alemães tinham a expectativa de que os sobreviventes seriam resgatados pelos soviéticos, o que fez com que se acelerasse o processo de desmonte das instalações de extermínio, para que não houvesse rastros do que havia sido perpetrado.

Com a aproximação do front de batalha de Auschwitz, os alemães decidem evacuar o campo de concentração, obrigando os sobreviventes a marcharem por muito tempo de volta para a Alemanha. No retorno ao território alemão, os prisioneiros são acondicionados em trens, que ficam parados durante muitos dias no mesmo local, ocasionando muitas mortes. Quando o veículo anda, eles são levados para Dachau, outro campo de concentração. Era fevereiro de 1945.

Nesse campo de concentração Vladek precisa lidar com uma fome ainda mais intensa e uma infestação de piolhos. Não havia o que fazer senão esperar a morte. Nesse meio tempo, ele contrai tifo. Essa doença o deixa extremamente debilitado, mas durante sua recuperação Vladek recebe a notícias de que alguns internos do campo de concentração seriam trocados por prisioneiros de guerra alemães que estavam na Suíça. Vladek consegue se apresentar para a viagem e embarcar no trem para fora da Alemanha. No fim desse capítulo, Vladek dá sua maior demonstração de racismo. Françoise dá uma carona para um negro enquanto ela, Vladek e Art estão voltando do mercado e o pai pragueja em polonês sobre como a presença dessa pessoa o incomoda. Françoise fica extremamente incomodada.

No capítulo seguinte, Vladek relata as últimas fugas das patrulhas nazistas até encontrar soldados do exército norte-americano. A localização (e mesmo a sobrevivência de Anja) ainda era incerta. Em meio ao relato, Vladek entrega a Art uma caixa com fotos de vários parentes mortos durante a Guerra. Ele era o único que havia sobrevivido da sua família. Caminhando para o fim do seu relato, em meio a uma piora do seu quadro de saúde, Vladek conta como foi retomar a vida como imigrante depois da guerra na Suécia. Por fim, nas

últimas páginas ele relata a maneira pela qual ele soube que Anja estava viva. Quando recebe a notícia, ele envia uma carta para a mulher, com uma foto sua junto. Art inclui essa foto na página do quadrinho. Na última página, vemos o reencontro de Vladek e Anja.

Já no período em que Art está entrevistando seu pai, vemos Vladek, bastante debilitado, diz que está cansado e se despede de Art, que num ato-falho do pai é chamado de Richieu, o filho que não sobreviveu. O último quadrinho traz a lápide do casal Spiegelman, que é desenhada de forma similar às lápides presentes em rituais funerários judaicos.



Em última medida, essa sepultura não só reforça de que aquele é o final da história contada no quadrinho e da história dos pais de Spiegelman, como também mostra que tudo o que se passou nas páginas anteriores é, sobretudo, um exercício de trabalho da memória daqueles que partiram, incluindo aqui o irmão do autor que não sobreviveu ao período da memória. Como nos conta Gagnebin (2006), a palavra em grego *séma* designa tanto “marca” ou “sinal” quanto “sepultura” ou “túmulo”. A ausência de um túmulo, de rastros, sinais e marcas dos passados, só faria ressoar a memória do extermínio posto em curso pelos nazistas, que desde o início se esforçaram para que seu terror transcorresse sem que houvesse rastros do que havia acontecido, exterminando também memória dos que se foram (ou mesmo dos que retornaram). Podemos também pensar como a sepultura trabalha como um monumento à memória, de fazer muitas vezes, aquilo que a linguagem não consegue, que é dar forma ao luto, dar forma à memória daqueles que já morreram. Nesse sentido, vale refletir, se o quadrinho em questão não exerce papel similar ao monumento mortuário e seja uma forma, sobretudo, de evitar que a memória dos mortos seja esquecidos.

### 3. A memória e o testemunho do Holocausto

Certa vez, durante uma feira literária na Alemanha, um jornalista alemão perguntou a Art Spiegelman se o autor não considerava uma história em quadrinhos sobre o Holocausto como algo de mau gosto. Sem hesitar, o autor respondeu que, na verdade, Auschwitz era de mau gosto<sup>8</sup>. Ainda que anedótico, esse episódio ilustra bem a discussão sobre a quão ofensiva poderia ser uma história em quadrinhos sobre tamanha tragédia. Essa preocupação aparece em um sem-número de debates e surge até mesmo no folheto da exposição da já citada exposição de *Maus* no MoMa, um dos pouquíssimos “produtos” derivados da obra original, diante da resistência do autor em adaptar seu trabalho para qualquer outra mídia. No começo do folheto lê-se<sup>9</sup>(a tradução é nossa).

[...] como uma obra de arte se compara a, e muito menos prevalece contra, tais monstruosidades? E como uma única voz lírica pode evidenciar esse sofrimento tão grande? Além disso, como a arte sobre o genocídio pode evitar o insulto aos mortos implícita na estetização dos seus massacres? Julgados por esse parâmetro, a ideia de fazer uma história em quadrinhos sobre o Holocausto deve ser uma ofensa infinitamente pior. Soa como uma piada doentia.

Esse é também um dos momentos, entre muitos outros, em que vemos funcionar o discurso sobre *Maus* (principalmente no período posterior ao seu lançamento, e as diversas implicações e consequências derivadas da sua repercussão). Um discurso que interroga a relação possível entre a arte e o horror. Mas, que também se ancora à primeira vista à ideia de que há um gênero ou outro mais adequado para se propor evidenciar o sofrimento do genocídio. Ou que de há um meio, uma arte menor, aqui, a dos quadrinhos, sem sequer relevar a questão da produção discursiva, o modo como os sentidos ganham forma, repousam na linguagem. Sobre isso, é importante destacar a maneira como Orlandi (1983) propõe deslocar a questão de gênero ao colocar no cerne da questão o funcionamento discursivo. Para a autora, o trabalho com a linguagem deveria acolher uma tipologia discursiva que observasse formas e sentidos diferentes tomando como parâmetro, principalmente, a polissemia e o grau de reversibilidade entre os interlocutores como constitutivos da significação. Com isso, a autora

---

8 <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Maus-30-anos>

9 Folheto disponível em

[https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_355\\_300063043.pdf?\\_ga=2.15204863.832431945.1594683281-578434959.1594282943](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_355_300063043.pdf?_ga=2.15204863.832431945.1594683281-578434959.1594282943)

chega a três tipos de discurso que funcionam, muitas vezes, de maneira entrelaçada, sendo que pode haver um jogo de dominância entre eles: o discurso lúdico, o discurso polêmico e o discurso autoritário. De acordo com a autora, “o discurso lúdico é o pólo da polissemia (a multiplicidade de sentidos), o autoritário é o da paráfrase (a permanência do sentido único ainda que nas diferentes formas) e o polêmico é aquele em que melhor se observa o jogo entre o mesmo e o diferente, entre um e outro sentido, entre paráfrase e polissemia” (ORLANDI, 1983, p. 155). Por essa descrição, a arte tenderia ao lúdico? Depende. Só a análise de seu funcionamento, em discurso, poderia confirmar. Como discutiremos mais abaixo, a aproximação entre arte e formação social capitalista interfere na dominância de um discurso e outro, complexificando o funcionamento discursivo da arte seja ela qual for. O que importa frisar aqui é mais o funcionamento do discurso, em dadas condições de produção, levando-se em conta a variação de formas e sentidos em vez da classificação da linguagem em tipos, modelos, gêneros cristalizados.

Ao mesmo tempo, a obra trabalha um determinado discurso sobre o Holocausto, reforçando a institucionalização de certos sentidos, aspectos que merecem ser considerados em qualquer análise tanto sobre a obra quanto na forma como ela trabalha os sentidos sobre tal evento histórico. Para Mariani (1998, p.60, grifos da autora), os discursos sobre são:

...discursos que atuam na institucionalização dos sentidos, portanto, no efeito de linearidade e homogeneidade da memória. Os *discursos sobre* são discursos intermediários, pois ao *falarem sobre* um *discurso de* (discurso-origem), situam-se entre este e o interlocutor, qualquer que seja. De modo geral, representam lugares de autoridade em que se efetua algum tipo de transmissão de conhecimento, já que o *falar sobre* transita na co-relação entre o narrar/descrever um acontecimento singular, estabelecendo sua relação com um campo de saberes já reconhecido pelo interlocutor.

A autora ainda reforça que um dos efeitos imediatos do *falar sobre* é “tornar objeto aquilo sobre o que se fala” (MARIANI, 1998, p.60), que permite ao enunciador tomar um efeito de distanciamento e marcar uma diferença com relação ao que é falado “podendo, desta forma, formular juízos de valor, emitir opiniões etc., justamente por que não se ‘envolveu’ com a questão” (idem). De acordo com Costa (2014, p.34, grifos da autora):

Enquanto discurso intermediário, como uma forma de institucionalização dos sentidos, o *discurso sobre* constitui uma interpretação, ou melhor, ao se situar entre um discurso-origem e um interlocutor, ele resulta de uma interpretação; ao mesmo tempo, ele intervém na construção imaginária do interlocutor, do sujeito e do dizer.

Portanto, em relação a *Maus* temos tanto o trabalho do discurso sobre a obra, sobre os sentidos circulam a partir dela e em torno dela, fazendo falar outros discursos, e o discurso sobre o Holocausto, que foi institucionalizado a partir das formulações que o autor constrói tomando como base testemunho do seu pai, como numa tentativa de dar forma ao discurso do sobrevivente.

### 3.1 A banalização da memória

Junto a essa preocupação sobre como dar forma ao Holocausto e ao relato das testemunhas, surgem outras questões na hora de transpor o trauma em arte e na forma como a arte escava um dizer, seja qual for ela. A partir disso, em qual medida deveria haver uma preocupação em não transformar o sofrimento em produto, quando, quase sempre a arte, em uma formação social capitalista, está vinculada a interesses de mercado (os livros são vendidos, filmes e exposições têm seus ingressos vendidos...)? E como evitar que as formas de figurar o Holocausto se transformem em algo *kitsch*? Esse ponto é um aspecto que o próprio autor de *Maus* já se revelou bastante crítico (embora ele não seja o único a levantar tal ponto, obviamente), principalmente quando aborda outras obras sobre o assunto. Ele próprio adotou o termo “*Holokistch*” para demonstrar sua insatisfação, cuja sua própria obra muitas vezes é alvo.

Eu cunhei o termo há um longo tempo: *alguém* deve ter me acusado disso agora. Mas porque isso é tão predominante? Há um tipo de kitschificação em nossa cultura em geral [...]. É tudo reduzidos para mocinhos e vilões. Após a queda do Muro de Berlim, comunistas deixaram de ser atrativos como vilões. Eu acho que o interesse no Holocausto realmente metastizou a esse ponto: “É o paradigma perfeito de heróis e vilões para filmes”. Ele substituiu cowboys e índios. Talvez seja conveniente ter genocidas deslocados no país do passado (SPIEGELMAN, 2011, p., 70, tradução nossa).

O autor complementa sua crítica afirmando que muitas vezes o uso do Holocausto em narrativas é feito de forma admirável (ele cita dois exemplos: *O pianista*, de Roman Polanski e *A vida é bela*, de Roberto Benigni). Ao mesmo tempo, ele destaca que parece haver quase todo ano um filme ou documentário, quase sempre de forma sentimentalizada, que concorre ao Oscar. Ultimamente, o Holocausto se tornou pronto para ser utilizado em paródias, que

Spiegleman classifica como horríveis (entre os exemplos está *Bastardo Inglórios*, de Quentin Tarantino e *A espiã*, de Paul Verhoeven).

Sontag (2005) usa um pequeno trecho de uma matéria de jornal publicada nos anos 70 para reforçar que a ideia de como o extermínio dos judeus pode se transformar em produto comercial a ser explorado sem maiores significados não é de hoje. O texto ao qual a autora recorre para sustentar sua argumentação foi publicado na edição do *The New York Times* do dia 3 de novembro de 1974, sob a manchete “Em Auschwitz, uma dissonante atmosfera de otimismo”:

Oswiecim, Polônia — Cerca de trinta anos após o fechamento do campo de concentração de Auschwitz, o horror subjacente ao local parece atenuado pelas barraquinhas de suvenires, pelas placas de Pepsi-Cola e pela atmosfera de atração turística. Apesar da gélida chuva de outono, milhares de poloneses e alguns estrangeiros visitam Auschwitz todos os dias. A maioria usa roupas da moda e é obviamente jovem demais para se lembrar da Segunda Guerra Mundial. Marcham junto aos antigos alojamentos de prisioneiros, câmaras de gás e crematórios, olham com interesse exposições horripilantes como uma enorme vitrine repleta de cabelo humano que os SS usavam para fazer tecidos. [...] Nas barraquinhas de suvenires, os visitantes podem comprar uma variedade de broches de lapela, em alemão e em polonês, ou cartões-postais que mostram câmaras de gás e crematórios, e até canetas esferográficas que são suvenires de Auschwitz e que, postas contra a luz, revelam imagens do mesmo tipo.

A questão ganha ainda mais força nos últimos anos com a evolução dos artefatos tecnológicos, ao mesmo tempo que os últimos sobreviventes do Holocausto morrem e a memória das testemunhas dos campos de concentração se torna cada vez mais esparsa, fragmentada e esburacada. Enquanto, graças à passagem do tempo, é difícil encontrar uma testemunha ainda viva, é mais fácil encontrar relatos de selfies em museus, instalações artísticas e mesmo no que sobrou de Auschwitz, que ainda recebe milhares de turistas anualmente. Tal infração à memória, que vai além da sua mercantilização, recebeu atenção da própria coordenação do memorial de Auschwitz, que se viu obrigado a reforçar alguns comportamentos e atos de/para visitantes em sua conta no Twitter<sup>10</sup>: “Quando vier a Auschwitz, lembre-se de você está num lugar onde mais de um milhão de pessoas foram mortas. Respeite essa memória. Há lugares melhores para aprender a andar numa viga do que este lugar, que simboliza a deportação de centenas de milhares de pessoas”. A mensagem foi acompanhada de fotos de pessoas se equilibrando nas linhas férreas percorridas por trens que

---

10 Disponível em <https://twitter.com/AuschwitzMuseum/status/1108337507660451841>

levaram centenas de milhares para a morte. Em outro ponto, a exploração do Holocausto não parece ter a ver com uma dessensibilização de imagens de barbárie e sofrimento: nunca vivemos num período, no qual violências (seja em obras ficcionais ou não) estão tão presentes e são vislumbradas de forma tão gráfica em filmes, videogames, programas de TV, histórias em quadrinhos (ainda que *Maus* não seja um exemplar disso) ou mais recentemente redes sociais.

Como todos já observaram, existe uma curva ascendente da violência e do sadismo aceitáveis na cultura de massa: filmes, programas de tevê, quadrinhos, jogos de computador. Uma imagística que teria feito o público encolher-se e virar a cara de nojo quarenta anos atrás é vista sem sequer um piscar de olhos por qualquer adolescente nos cinemas. De fato, para muitas pessoas na maioria das culturas modernas, a brutalidade física é antes um entretenimento do que um choque (SONTAG, 2003, p.84).

Embora as pessoas não queiram se sentir horrorizadas com as fotos, algumas imagens de violência e sofrimento não perdem seu poder, muito por conta do fato delas não poderem ser vistas com frequência, como também argumenta Sontag (2003). Isso ganha ainda mais relevância quando pensamos num mundo pré-internet e redes sociais, o que impede que seja correto dizer que tenhamos nos habituados a tais imagens. Por outro lado, Sontag prossegue, os próprios conceitos de crime de guerra ou de atrocidades contra a humanidade cometidos durante o conflito estão quase sempre relacionadas à existência de registros fotográficos, mesmo que tais imagens trabalhem sempre com algo póstumo (restos mortais, por exemplo). No caso dos campos de concentração, após o final da Segunda Guerra Mundial, os registros são de certa forma enganosos, pois retrataram locais já ocupados por aliados, o que faz com que as imagens insuportáveis (sobreviventes esqueléticos e cadáveres amontoados) não tenham a ver necessariamente com a rotina típica dos campos em funcionamento, cuja organização habitual fazia com que os confinados fossem exterminados de forma sistemática e tivessem seus corpos cremados, como se houvesse a urgência de que não houvesse rastros. Por fim, muitas dessas imagens têm o poder de ecoar outras imagens, fazendo com que registros de outros conflitos muitas vezes ecoem o que aconteceu nos campos de concentração construídos para levar em frente o plano de extermínio nazista ao longo do conflito dos anos 40. (SONTAG, 2003, p.71-72).

É justamente uma visita ao que sobrou do complexo de Auschwitz-Birkenau que faz Didi Huberman (2017) refletir sobre aquele local na relação entre um “lugar de cultura” e um “lugar de barbárie”. O autor conta que sua chegada ao que hoje é um museu se deu em um

domingo de manhã, num horário cuja entrada para turistas (como ele) ainda é livre, no sentido de que não é preciso esperar a companhia de um guia para efetuar a visita. Por isso, ele relata que as catracas similares à de uma estação de metrô ainda estão abertas, em uma estranha contraposição ao letreiro mantido no portal de entrada desde que aquele local era um “lugar de barbárie”: *Arbeit macht frei* (o trabalho liberta, numa tradução livre). Depois da entrada, muitos locais são sinalizados com plaquetas coloridas, indicando o caminho a ser seguido ou ainda comportamentos não aceitáveis naquele local ou dentro de determinados galpões do campo (proibição do uso de celulares, câmeras com flash, etc). De maneira similar ao excerto do jornal dos anos 70 trazido mais cedo, há ali uma presença de uma mercantilização, parte do processo de transformação do local de “lugar de barbárie” em “lugar de cultura”, “museu de Estado”:

Este galpão de Auschwitz foi transformando em estante comercial: vende guias, vídeos, livros com depoimentos, obras pedagógicas sobre o sistema concentracionário nazista. Vende até um gibi de segunda categoria, que parece contar a paixão entre uma prisioneira e um guarda de campo. No entanto, é um pouco cedo para nos alegrarmos completamente. Auschwitz como *Lager*, lugar de barbárie, sem dúvida foi transformando em lugar de cultura, Auschwitz “museu de Estado”, e assim é melhor. A questão toda em saber de que gênero de cultura esse lugar de barbárie tornou-se o espaço público exemplar (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.19).

Interessante pensar se *Maus* poderia estar num desses estandes de venda de Auschwitz. Dito isso, de acordo com Didi Huberman (2017), parece haver a constatação de que há uma contradição e nenhum ponto em comum entre a luta pela vida travada ali no passado e as formas culturais de sobrevivência do que é hoje esse já mencionado “lugar de cultura”. Uma das razões para isso é que justamente certa cultura é que possibilitou a barbárie. Essa cultura era antropológica (baseada na ideia de uma raça), filosófica e mesmo estética, opondo de um lado o ideal de uma arte ariana heroica e do outro o que seria uma arte “degenerada”, desprovida de valor. Ou seja, “a cultura [...], não é a cereja do bolo da história; desde sempre é um lugar de conflitos em que a própria história ganha forma e visibilidade no cerne mesmo das decisões e atos, por mais ‘bárbaros’ ou ‘primitivos’ que estes sejam” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.20).

Exemplo desse trabalho entre “cultura” e “barbárie está numa das fotos tiradas pelo próprio Didi-Huberman (2017) nessa sua visita ao complexo de Auschwitz-Birkenau. Caminhando rente ao arame farpado (cuja parte dele parece ter sido instalada recentemente, de cor cinza claro, em contraposição ao arame antigo da cerca eletrificada de cor cinza escuro

e aspecto desgastado que parece datar da época que aquele local serviu de campo de concentração e não de museu), o autor avistou e fotografou um pequeno pássaro, que começou a voar perto dele, driblando as cercas de forma livre. Tal registro o faz refletir mais uma vez sobre a oposição entre “cultura” e “barbárie” daquele local. Nas palavras do autor:

Compreender isso já me dá um aperto no coração. Significa que Auschwitz como “lugar de barbárie” (o campo) instalou os arames farpados do fundo nos anos 1940, ao passo que os do primeiro plano foram dispostos por Auschwitz como “lugar de cultura” (o museu) bem mais recentemente. Por que razão? Seria para orientar o fluxo de visitantes, empregando o arame farpado como “cor local”? Ou para “restaurar” uma cerca degradada pelo tempo? Não sei. Mas sinto claramente que o passarinho pousou entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.22).

### 3.2 A memória ameaçada

A memória do Holocausto perpassa todas as páginas dos quadrinhos, embora em muitos momentos a obra não tenha necessariamente o evento histórico como principal razão de ser. Ela é, sobretudo, a história de um trauma familiar. No entanto, é impossível dissociar *Maus* de todo o debate sobre a memória de tal acontecimento e de como ela está progressivamente tendo seu status alterado.

Refletindo sobre como o Holocausto teria uma status de memória ameaçada, e de certa forma, sobre essas diferentes gestões dessa parcela de espaço e de história ao qual se refere Didi-Huberman (2017), Robin (2016) aponta que o passado não é livre. Para a autora, nenhuma sociedade o deixa à mercê da própria sorte, quer seja ele motivo de tristeza ou comemoração. “Por esse passado, normalmente distante, mais ou menos imaginário, estamos prontos para lutar, estripar o vizinho em nome da experiência anterior de seus ancestrais” (ROBIN, 2016, p.31). Ainda assim, ela completa, somos capazes de voltar, reescrever ou alterar a história em função do momento atual ou de antigas lendas. Isso faz com que o passado não seja apenas uma memória constituída oficialmente pela classe dominante, algo construído de fragmentos e retalhos que determinados grupos tentam fazer vir à tona ou um conjunto de documentos. A história é também “uma força que nos habita e nos estrutura involuntariamente, inconscientemente, o tecido do qual somos feitos” (ROBIN, 2016, p.215).

Por isso, Robin (2016) afirma que manipular o passado é uma fantasia permanente dos grandes da nossa sociedade, que buscam controlar a narrativa que forma as consciências de maneira direta ou de forma indireta, nomeando datas ou monumentos. Todavia, a autora

pondera e nos lembra que os mortos podem se rebelar sobre os usos que fazemos do passado. Entre esses mortos que ainda não conseguiram se libertar estão os seis milhões de judeus executados na Segunda Guerra Mundial, no que ficou conhecido como Holocausto. Nunca uma memória foi tão atacada, principalmente pelos negacionistas, que partem do princípio tortuoso de “assimilar o extermínio, a narrativa dos sobreviventes a uma ficção” (ROBIN, 2016, p.216), com o termo ficção aqui denotando “mentira, invenção, fabricação, conspiração chocante pelas corporações poderosas a fim de obter não somente um *status* de vítimas, mas vantagens consideráveis, simbólicas e financeiras” (p.216).

Em um contexto nos quais consensos científicos e históricos até então consolidados (aquecimento global, vacinação como estratégia de saúde pública, posição no espectro político de regimes políticos totalitários e até mesmo a forma do planeta Terra) são postos em questionamento sempre com ares de teoria de conspiração, não é de estranhar que o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial passe por um orquestrado fenômeno negacionista, com suas sérias consequências para o debate público. Tais negações muitas vezes são encampadas por políticos com interesses escusos e se proliferam de forma fértil na internet, em fóruns dedicados ao tema. Uma reportagem de 2018 da BBC<sup>11</sup> lista os pilares que baseiam a ideia de que a execução em massa promovida pelos nazistas não passou de mera obra de conspiração: 1. Auschwitz não era um campo de concentração e extermínio; 2. Toda documentação que comprovaria tal acontecimento teria sido fabricada no período pós-guerra; 3. Os judeus teriam apenas saído da Alemanha, não sido mortos e 4. As confissões feitas pelos próprios nazistas envolvidos nos sistemas de extermínio são falsas e não deveriam ser consideradas válidas. Todos esses argumentos são inconcebíveis se comparados a qualquer historiografia séria, mas, ainda assim, têm força para ganhar espaço e muitas vezes serem postos como algo válido.

Citando a historiadora norte-americana Deborah Lipstadt como referência, Carvalho (2016) localiza o início do fenômeno negacionista já nos anos 40, nos anos posteriores ao final da guerra. Tal movimentação teria como principal função um esforço organizado de setores da direita de minimizar as atrocidades nazistas que começavam emergir com o final do conflito e o desmantelamento dos campos concentracionários. Num primeiro momento, a França surge como principal núcleo, onde proeminentes fascistas escrevem livros tentando imputar aos judeus a culpa pela guerra, desqualificando as provas da existência dos campos de

---

<sup>11</sup> Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-44897985>. Acesso em 08.Jul.2020.

concentração e de que os alemães envolvidos estariam apenas seguindo ordens (LIPSTADT, 1994, p. 49-50, apud. CARVALHO, 2016). Não é de se estranhar que mais de 70 anos depois, os argumentos negacionistas não tenham variado muito. Outros autores dessa primeira onda do negacionismo do Holocausto se concentram também em deslegitimar confissões e testemunhos, apontando supostos exageros nos relatos.

Uma segunda onda negacionista ganha força nos anos 70, com alguns historiadores de ambientes universitários intelectuais expressivos publicando textos nos quais negavam o Holocausto. A partir daí, tal contestação ganha mais países (atingindo Reino Unido, Estados Unidos e a própria Alemanha) e passa a fazer parte do discurso de grupos neonazistas e de extrema-direita. Há ainda uma sugestão por parte desses autores negacionistas para que esse termo seja abandonado, em detrimento de “revisionista” (CARVALHO, 2016), o que parece mostrar uma tentativa para que seus textos e interpretações não sejam vistos como mentira, mas sim como “versões alternativas”, “o outro lado da moeda” ou “história” alternativa de historiadores que apenas estão tentando revisar o passado (CARVALHO, 2016).

No Brasil, Carvalho (2016) aponta que o discurso negacionista só ganhou algum espaço a partir dos anos 80, quando foi fundada a editora Revisão. Criada por um brasileiro descendente de alemães, ela passou a publicar teses que não diferiam daquelas que já circulavam há algum tempo na Europa e na América do Norte, mas que pela primeira tinham alguma ressonância na esfera pública do debate brasileiro<sup>12</sup>.

Uma hipótese bastante citada é que, a partir da popularização da internet nos anos 90, o discurso negacionista ganha eco e se dissemina como maior velocidade, deixando apenas de circular em panfletos ou outros materiais impressos de alcance limitado e atingindo um público mais amplo graças ao alcance da rede, principalmente por meio de sites, fóruns e redes sociais (CARVALHO, 2016). Lewgoy (2010) explora um pouco mais a estrutura desse argumento revisionista, como o que seria uma versão acadêmica do discurso puro e simplesmente negacionista, que explora a tragédia que se abateu sobre o povo judaico como mera contingência de guerra, baseando a dúvida em uma pretensão metodológica das provas

---

<sup>12</sup> No Brasil, esse movimento da memória não é exclusivo do Holocausto. Pelo contrário. Quando emergem no debate questões envolvendo outros períodos históricos, como a ditadura civil-militar o impacto do negacionismo revestido de tentativa revisionista é notório. As razões para isso são muitas e esse não é o escopo desse trabalho, mas vale refletir sobre que condições históricas e sociais permitiram que tal movimento ganhasse força e violasse o direito à memória das vítimas de tortura e os desaparecidos políticos desse período. Uma lei de anistia que isentou de culpa os responsáveis e a uma comissão da verdade que, embora importante, não tinha força para julgar e condenar os agentes públicos identificados como membros do aparelho repressor do Estado talvez estejam na raiz desse problema, impedindo que o percurso da memória sobre esse período fosse diferente.

apresentadas. As supostas incoerências de certos testemunhos, a alegada falta de provas documentais definitivas abriria espaço para interpretações alternativas dos acontecimentos históricos.

Ou seja, sendo as provas supostamente frágeis e os testemunhos incoerentes, a dúvida revisionista tenta aniquilar o genocídio planejado e conduzido com metódica perversidade a um efeito contingente da guerra. Essa diluição – seja ela velada como revisionista, seja ela brutal, como negacionista – é conduzida, ora com base na idolatria de um método histórico imparcial, que buscaria o encerramento do processo do povo alemão por falta de provas, ora a partir de um certo cinismo pós-moderno, que veria as celebrações. Ou seja, sendo as provas supostamente frágeis e os testemunhos incoerentes, a dúvida revisionista tenta aniquilar o genocídio planejado e conduzido com metódica perversidade a um efeito contingente da guerra. Essa diluição – seja ela velada como revisionista, seja ela brutal, como negacionista – é conduzida, ora com base na idolatria de um método histórico imparcial, que buscaria o encerramento do processo do povo alemão por falta de provas, ora a partir de um certo cinismo pós-moderno, que veria as celebrações do Holocausto como parte de uma manipulação sionista internacional (LEWGOY, 2010, p.52-53).

Como reforça Robin (2016, p 218), “não se trata aqui de uma interpretação. É o real do passado que é negado. Os negacionistas dizem: ‘Isso não aconteceu, simplesmente’”. Há uma diluição do real, tudo se torna incerto e volátil e fatos até então consolidados se evaporam na confusão de vozes sustentando tal discurso de negação. A autora também destaca como os negacionistas cultivam a prova, pretendendo-se mais científicos e positivistas que a maioria dos historiadores e mantêm uma grande severidade em relação aos testemunhos dos sobreviventes. Por outro lado, o mesmo discurso é manipulado quando lhes convém. Muito do que é professado por esses grupos também passa pela tentativa de incluir no debate público as ditas “versões alternativas” da história como hipóteses válidas, passíveis de debate, fenômeno que não é exclusivo das discussões em torno do Holocausto e aparece com cada vez mais força, sempre na expectativa de ver validadas concepções peculiares sobre os mais diversos temas, como se essas visões baseadas em teorias da conspiração ou, pior ainda, em discursos de ódio tivessem que ser aceitas e debatidas de igual para igual com fatos devidamente comprovados com o rigor necessário pelos diversos campos do conhecimento, principalmente sob o manto de um suposto direito à liberdade de expressão.

Insulto à memória dos mortos, ferida infligida aos sobreviventes, os negacionistas destilam um discurso de ódio dissimulado atrás de uma argumentação que consiste em fazer acreditar que suas teses são matéria de debate, que podemos indagar de maneira válida sobre a existência dos

campos de concentração, das câmaras de gás, que o que eles apresentam é uma tese dentre outras, e que sua liberdade de expressão está sendo restringida, ao não aceitarmos o debate proposto por eles. É muito difícil saber como parar essa onda mundial e por quais meios fazê-lo. (ROBIN, 2016, p.221).

A forma encontrada pela comunidade judaica, intelectuais ou mesmo críticos do movimento negacionista foi dar provas a tudo, neutralizar quem nega o Holocausto no seu próprio terreno, pôr em evidência a força dos testemunhos dos sobreviventes, evidenciar também o caráter pedagógico de qualquer documento sobre o genocídio, multiplicar as comemorações, as celebrações, as leis e provar tudo contra a mentira de forma de atestar o real contra a ficção (ROBIN, 2016). Contudo, como a própria Robin (2016) também reforça, isso pode esconder um efeito colateral, que é justamente o de transformar os grupos que negam o que aconteceu em interlocutores legítimos, ao mesmo tempo em que é necessário reforçar a vigilância em suspeita à ficção, à representação, se colocando no terreno de debate daqueles que procuram deslegitimar qualquer relato sobre aquele período.

### **3.3 Quando o testemunho é posto à prova**

Tendo em mente a reflexão proposta no tópico anterior, vale retomar o caso Wilkomirski, um dos exemplos mais conhecidos quando pensamos na discussão sobre o que seria uma “falsificação” dos testemunhos dos sobreviventes. Binjamin Wilkomirski (1941-) é o nome pelo qual ficou conhecido o músico/escritor Bruno Grosjean. Ele ganhou fama a partir de 1995, quando foi publicado na Alemanha seu livro “Fragmentos, memória de uma infância” (1939-1948) (título da versão brasileira publicada pela editora Companhia das Letras em 1998, hoje fora de catálogo). O relato do autor indica que, ainda criança, ele sobreviveu a três campos de concentração, vai para a Suíça no pós-guerra, onde vive em abrigos, até ser adotado e mudar de nome. Com o tempo, desenvolve suas habilidades musicais e já a adulto é incentivado a contar sua história. Como o próprio nome da obra indica, são fragmentos de lembranças. O autor indica que não tem língua materna e que todas as passagens ali descritas no livro são principalmente instantâneos da sua memória fotográfica e os sentimentos e sensações impressos nelas, como se quisesse logo de cara que seus leitores soubessem que ele não tinha base material para gravar aquilo que acontecia a ele enquanto um confinado nos *lager*.

Nos primeiros anos após sua publicação, o livro recebeu uma repercussão positiva, tanto na imprensa quanto no meio acadêmico, sendo traduzido e publicado em diversas línguas por editoras prestigiadas mundo afora, sem maiores preocupações de desconfiança a respeito de sua veracidade, cujo desmascaramento aconteceria três anos depois da sua publicação original. O autor, por sua vez, recebeu uma série de premiações, teve filmes rodados com base no seu livro, uma peça encenada, foi chamado para inúmeras palestras e conferência na Europa e nos Estados Unidos e até mesmo gravou relatos para museus sobre o Holocausto (ELMIR, 2008). “Todos aqueles que o leram, quando foi publicado, ficaram tocados por sua simplicidade, seu caráter direto, seu poder. Nunca se havia ouvido antes tal voz, a voz de uma criancinha que sobreviveu ao genocídio” (ROBIN, 2016). O próprio Wilkomirski reforça a improbabilidade do seu testemunho, alertando o leitor previamente sobre uma suposta falta de lógica ou de ordem cronológica do seu relato, já que afinal de contas, o que preenche as páginas são justamente os fragmentos das lembranças de uma criança que sobreviveu quando o esperado era que morresse. Todo o texto se calca nesse estatuto do incerto, da memória baseada em fragmentos até a identidade falsa que o autor alega ter recebido no pós-guerra, ainda que tudo isso reforce um efeito de verdade, por se tratar das memórias de uma criança ainda bem pequena no começo do conflito (ROBIN, 2016).

Minhas primeiras lembranças são um campo de entulho de imagens e eventos isolados. Fragmentos de memórias com arestas afiadas, que ainda cortam a carne se tocadas hoje. Principalmente uma confusão caótica, com muito pouco ajuste cronológico; estilhaços que continuam aparecendo contra a ordenação granulada da vida adulta e escapando das leis da lógica. Se eu vou escrever sobre isso eu tenho que desistir da lógica dos adultos; apenas distorceria o que aconteceu. Eu sobrevivi; muitas outras crianças também. O plano era para morrermos, não sobrevivermos. De acordo com a lógica do plano e as regras ordenadas que eles elaboraram para executá-lo, deveríamos estar mortos. Mas estamos vivos. Nós somos a contradição viva da lógica e da ordem. Não sou poeta ou escritor. Só posso tentar usar palavras para desenhar o mais exatamente possível o que aconteceu, o que vi; exatamente do jeito que a memória de criança a manteve; sem nenhum benefício da perspectiva ou ponto de fuga (WILKOMIRSKI, 1996, p.4, tradução nossa).

A fragmentação da memória do sobrevivente, de certa forma, casa com o lugar-comum de que tais experiências brutais a respeito do que passou pelo campo são inenarráveis, indescritíveis, intransmissíveis ou qualquer outra palavra que se queira usar para dar nome a essa impossibilidade dada de figurar/formular o genocídio de judeus e outras minorias durante a Segunda Guerra Mundial. Contudo, o reconhecimento e aclamação em torno de

Wilkomirski, começou a ruir após duas reportagens publicadas por um jornal suíço entre o final de agosto e o começo de setembro de 1998, no que viria a se tornar um grande escândalo literário. As reportagens eram categóricas em afirmar que “Fragmentos” era pura e simplesmente ficção (ROBIN, 2016; SELIGMAN-SILVA, 1998). Daniel Granzfied, o jornalista responsável pelas matérias era alguém acima de qualquer suspeita: filho de judeus, ele havia escrito sobre a segunda geração de sobreviventes e, em tese, não tinha interesse nenhum em expor a farsa criada por Wilkomirski. A apuração do jornalista chegou à conclusão de que o autor de “Fragmentos” se chama Bruno Dosseker, não era judeu ou sequer tinha origem judaica, e só havia conhecido as instalações de Auschwitz na condição de turista. Sua data de nascimento (12 de fevereiro de 1941) era informada apenas num posfácio do livro, com a ressalva do autor de aquilo não representaria a verdade (SELIGMAN-SILVA, 1998). Apesar de uma pessoa reivindicar a paternidade de Wilkomirski (o que não foi comprovado após um exame de DNA), descobriu-se que ele havia nascido mesma na referida data, em território suíço, com o nome de Bruno Grosjean, que era o sobrenome da sua mãe. Sua progenitora, solteira e sem condições de criá-lo, entrega a criança ao serviço social e Bruno passa um tempo em um orfanato, para depois ser adotado pela família Dossekker em definitivo em 1957, de quem havia adotado o sobrenome que passa a usar até optar pelo pseudônimo que o faria famoso, Benjamin Wilkomirski (ROBIN, 2016). O nome escolhido provavelmente surgiu de uma notícia publicada em um jornal berlinense em abril de 1995, no qual havia o relato de um jovem chamado Bruno Wilkomirski, que havia viajado de volta para Israel para encontrar o pai que não via desde a guerra. Nenhum trecho de *Fragmentos* retrata qualquer reencontro com esse pai. Em sua vida oculta, Bruno Dossekker se tornou pai de três crianças, estudou música e história e se tornou um aficionado pelos acontecimentos ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial, mantendo um acervo considerável sobre o assunto, o que pode ter servido de base para a sua criação literária (SELIGMAN-SILVA, 1998).

Os relatos são que, confrontado com a repercussão da descoberta, o autor de “Fragmentos” entrou em profunda depressão. Quando questionado, ele passa a dizer que ninguém é obrigado a acreditar na sua história. Ao mesmo tempo, há um movimento para que a obra seja reclassificada como ficção e deixe de fazer parte dos testemunhos dos sobreviventes. Além disso, o autor argumentou que haviam lhe imputado uma identidade falsa e que aquelas eram memórias de uma criança, que poderiam ser tomadas apenas como uma história que alguém nos conta. Ao mesmo tempo, não era preciso passá-la por um raio- x de verificação factual e que o caráter traumático daquelas memórias infantis deveria ser tratado

como tal, de acordo com sua própria lógica (ROBIN, 2016). Ademais, de certa forma, por um momento, o problema seria não a autenticidade do relato, mas a classificação da obra: a ficha catalográfica estava errada, um bibliotecário não soube enquadrar a obra e o leitor, que foi ingênuo, jogou o jogo com outra chave e agora se sente lesado (ELMIR, 2008).

A partir desse cenário, no qual um relato tido como verdadeiro se mostra formulado, na verdade, como ficção, várias questões são levantadas: que circunstância propicia a criação, a repercussão de um texto como o escrito por alguém que acreditávamos ser Wilkomirski? Como, de certa forma, atestar ou não a veracidade de tal obra nos faz jogar o jogo dos negacionistas? E como ler isso como uma ficção? A obra de Wilkomirski parece ter sido um misto das suas experiências em associações de terapia coletiva, suas leituras, suas visões de mundo, suas criações e até mesmo seus pesadelos (vale lembrar de que ele foi uma criança abandonada, que passou anos em um orfanato até ter uma nova família definitiva) (ROBIN, 2016). Em outras palavras, é como se o autor falsificasse sua identidade para, por memória de memórias emprestadas, dessa forma ao próprio sofrimento. Para isso, Robin (2016) dá vários nomes, todos no mesmo sentido: pseudo-memória, memória prótese, memória simulada, memória por substituição, sempre em nome de outra.

Ele não se apoia em suas experiências vividas, não tem nada de distorcido, romanceado: ele não colocou na ficção a verdade, ele não deslocou nada em relação ao referente, é o referente que está faltando, não como História, mas como sua história. Não se trata de ‘mentir a verdade’, da ficção romanesca, mas de uma ‘verdadeira mentira’ sobre si, sobre sua inscrição na história (ROBIN, 2016, p.229).

Ao mesmo tempo, parece claro que sem o peso do negacionismo crescente, a discussão em torno do caso Wilkomirski não teria tanto espaço para florescer, já que não haveria a constante necessidade de apresentar provas sobre a veracidade do relato, mesmo em discursos onde esse referente não existe. Como já ressaltamos, surge uma necessidade de ser mais “positivista” que os pseudocientistas negacionistas, de ser claro, pedagógico e sem sombras, o que nos obriga a retornar ao velho discurso da “autenticidade” sempre sob o risco de desenvolver uma memória sem transmissão ou uma pseudomemória. Ao mesmo tempo, Wilkomirski pode não ser uma testemunha dos campos de concentração, mas sim da loucura da nossa época, em que o trauma do Holocausto penetrou o discurso social como “simulacro memorial generalizado, como uma cópia mais verdadeira que a original, também mais crível que uma cópia sem original, sem ela mesma seu próprio referente” (ROBIN, p.233).

No sentido oposto, para Seligman-Silva (1998), revelada como obra de ficção, a tentativa de leitura de “Fragmentos” mostra uma obra que não funciona mais e até mesmo beira o mau gosto, tornando-se imediatamente má leitura de ficção. De todo modo, o autor também acredita que Wilkormirski deva ser condenado não por causa da sua obra em si, mas pela falsa identidade. O valor estético – questão que vale, inclusive, quando levamos em conta a forma-material das histórias em quadrinhos – do que ele escreveu é uma questão que cada leitor deve definir individualmente. Por fim, ele ressalta que os negacionistas não têm razão para se alegrar com a descoberta da farsa do caso Wilkormirski, já que com o passar dos tempos a realidade do Shoah se torna mais presente e não mais distante, graças às pesquisas históricas e aos testemunhos, escritos ou gravados e arquivados nos inúmeros arquivos espalhados ao redor do mundo (SELIGMAN-SILVA, 1998).

Alguns aspectos do que veio à tona com o caso Wilkomirski esbarram na formulação de *Maus* e merecem ser discutidas. A primeira delas é mais uma das anedotas sobre a obra (e aqui, novamente, trabalha o discurso sobre), mas sempre é retomada quando se discute a que gênero literário a obra de Art Spiegelman deva ser enquadrada (ficção ou biografia, por exemplo), ou mesmo se o conteúdo que preenche as páginas seria mesmo o relato de uma testemunha, ou apenas a construção de uma ficção sobre alguém que sobreviveu aos campos de concentração, mas cuja história conhecêssemos por meio de outro, que nunca esteve lá.

Entretanto, e aqui nos posicionamos em um ponto de ruptura com algumas das discussões apresentadas até então, tanto *Maus* quanto as lembranças falsas de Wilkomirski podem ser vistas do ponto de vista discursivo, indo além da dicotomia real x ficção e sendo compreendidas como objetos simbólicos. Para a análise de discurso, o real é sempre da ordem do impossível, aqui “que não de cessa de não se escrever” como aponta Pêcheux (2008). Ao mesmo tempo em que o real só pode ser abordado pela linguagem, a linguagem não pode/não consegue esgotá-lo. No mesmo sentido, parece trabalhar aqui o real da história. Logo, da perspectiva discursiva o que importa observar é de que modo a linguagem se intrica no discurso de *Maus* e em outros testemunhos sobre o Holocausto. Com isso, embora importante e presente neste trabalho, a discussão real x ficção diz respeito mais à institucionalização dos sentidos, enquanto pela via do discurso o que interessa é analisar como se constituem os sentidos/sujeitos de *Maus*. Em outras palavras, procuramos não tanto apontar se determinado discurso é real ou ficção, mas analisar como ele produz o que chamamos em um primeiro momento de “efeito de verdade”. A narrativa de *Maus* está permeada por esse “efeito de verdade” e buscamos compreender como ele se constitui, considerando que Art possa ter

tentado buscar validar o relato de seu pai, mas os efeitos produzidos pelo relato são de outra ordem, ainda mais levando em conta que é impossível falar pelo outro.

### 3.4 A incompletude em *Maus*

Ao mesmo tempo em que há esse efeito de verdade permeando as páginas de todo o livro, há uma incompletude presente em *Maus* e ela é parte importante da constituição dos seus sentidos. Orlandi (2007) destaca a questão e a importância da incompletude como constitutiva da linguagem. Essa incompletude não estaria, a princípio, ligada a algo “que seria (ou não) inteiro, mas antes com relação a algo que não se fecha” (ORLANDI, 2007, p. 11). Logo, a autora nos leva a considerar o fato de que o dizer é aberto e de que há apenas uma ilusão sobre o que se pensa em dar a “a palavra final” sobre algo. Isso porque o dizer “não tem um começo verificável: o sentido está sempre em curso” (ORLANDI, 2007, p.11). Por isso, tal incompletude abre espaço para o equívoco, uma vez que a “linguagem, mesmo com sua vocação à unicidade, à descrição, ao completo, não tem como suturar o possível, por não ter como conviver com a falta [...]” (ORLANDI, 2007, p.12). Por isso, ainda de acordo com Orlandi (2007), ao pensar na mediação entre linguagem/mundo/pensamento, o conceito de discurso se torna tão importante, uma vez que ele é uma das instâncias materiais (ou seja, concretas) dessa relação, sendo os discursos vistos não como “objetos empíricos”, mas sim como “efeitos de sentidos entre interlocutores, sendo análises e teoria inseparáveis” (ORLANDI, 2007, p.38).

Ao conceito de discurso e de sua relação material com a linguagem une-se o que costuma-se chamar de abertura do simbólico, uma vez, além da questão do sentido ser uma questão em aberto, “há muitos modos de significar e a matéria significante tem plasticidade, é plural (ORLANDI, 2007, p.12)”. Assim, aquilo que constitui a matéria significante afeta e dá forma ao gesto de interpretação

Como os sentidos não são indiferentes à matéria significante, a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escultura, escrita, etc (ORLANDI, 2007, p.12).

Por outro lado, Orlandi (2007), ressalta que “não é porque é aberto que o processo de significação não é regido, não é administrado. Ao contrário, é por esta abertura que há determinação (p.13)”. A autora nos conduz com essas considerações a pensar no texto, que

pode ser considerado como unidade de significação, lugar de textualização do discurso, a algo que, enquanto espaço simbólico, tem caráter multidimensional. Logo, o texto “não é uma superfície plana, nem tampouco uma chapa linear [...]” (ORLANDI, 2007, p.14). Portanto, numa perspectiva discursiva, para Orlandi (2007, p.14), o texto seria um “bólide de sentidos”.

Ele “parte” em inúmeras direções, em múltiplos planos significantes. Diferentes versões de um texto, diferentes formulações constituem novos produtos significativos. Nossa questão é então: o que muda nas diferentes versões? É só uma explicitação do que lá já estava? São os seus possíveis? O que é uma outra formulação? O que é colocar-se um final outro? Ou outra direção? Em nossa perspectiva, qualquer modificação na materialidade do texto corresponde a diferentes gestos de interpretação, compromisso com diferentes posições do sujeito, com diferentes formações discursivas, distintos recortes de memória, distintas relações com a exterioridade. Este é um aspecto crucial: a ligação da materialidade do texto e sua exterioridade (memória) (ORLANDI, 2007, p.14).

Nesse processo, Orlandi (2007) destaca que o texto “original” seria uma ficção, com mera função de historicidade, uma vez são vários os textos possíveis em um mesmo texto, o que leva a autora a propor que consideremos o texto como uma “peça”, com diversas articulações, todas elas importantes para a construção dos sentidos. No entanto, do mesmo modo que a abertura do simbólico não significa que o sentido pode ser qualquer um, um texto não pode seguir qualquer direção. Ele obedece a um regime de necessidade e essa necessidade vem da relação com sua exterioridade, o que só pode ser compreendido se pensarmos o texto não em sua organização, mas sim em sua ordem significativa (ORLANDI, 2007). Tal concepção provoca um deslocamento epistemológico na análise de discurso, que deixa de considerar o texto como obra literária ou como pretexto para o estudo de uma língua e passa a tê-lo como “textualidade, manifestação concreta do discurso, sendo este tomado como lugar de observação dos efeitos da inscrição da língua sujeita a equívoco na história” (ORLANDI, 2007, p.78).

Essas distinções também encontram uma contraparte nas diferenciações entre autor e sujeito, em que o sujeito está para o discurso assim como o autor está para o texto. Além disso, o sujeito se relaciona com o texto na ordem da dispersão, enquanto a autoria implica em disciplina, organização, unidade. (ORLANDI, 2007).

Assim como definimos o discurso como efeito de sentido entre locutores e consideramos, na sua contrapartida, o texto, como sendo uma unidade que podemos, empiricamente, representar como tendo começo, meio e fim, uma superfície linguística fechada nela mesmo, assim também consideramos o

sujeito como resultando da interpelação do indivíduo pela ideologia, mas o autor, no entanto, é representação de unidade e delimita-se na prática social como uma função específica do sujeito (ORLANDI, 2007, p.73).

Na base de todo o discurso há um projeto totalizante de sujeito, convertendo-o em autor, que é o lugar onde se realiza esse projeto totalizante, construindo a unidade do sujeito. “Como o lugar de unidade é o texto, o sujeito se constitui como autor ao constituir o texto em sua unidade, com sua coerência e completude. Coerência e completude imaginárias” (ORLANDI, 2007, p.73). Aqui, como também indica Orlandi (2007), devemos delimitar um ponto que faz parte das reflexões da análise de discurso, que é a distinção entre o real e o imaginário. Enquanto no real do discurso temos a descontinuidade, a dispersão, a incompletude, a contradição e o equívoco constituintes tanto do sujeito quanto dos sentidos, na instância do imaginário, temos a unidade, a completude, a coerência, a não contradição.

Trata-se de considerar a unidade (imaginária) na dispersão (real): de um lado, a dispersão dos textos e do sujeito; de outro, a unidade do discurso e a identidade do autor. Assim, mesmo se o próprio do discurso e do sujeito é sua incompletude, sua dispersão, e que um texto seja heterogêneo pois pode ser afetado por distintas formações discursivas, diferentes posições do sujeito, ele é regido pela força do imaginário da unidade, estabelecendo-se uma relação de dominância de uma formação discursiva com as outras, na sua constituição. Esse é mais um efeito discursivo regido pelo imaginário, o que lhe dá uma direção ideológica, uma ancoragem política (ORLANDI, 2007, p.74).

Temos então a função-autor, já pode-se dizer que a autoria é uma função do sujeito, de acordo com Orlandi (2007). Partindo de Foucault (apud Orlandi, 2007), temos no autor o processo de classificação, ordenação e de distribuição que visam domesticar a dimensão do acontecimento e de acaso do discurso, normatizando-o. Nesse sentido, a função-autor teria um caráter restritivo e coercitivo. “O autor é então considerado como princípio do agrupamento do discurso, como unidade e origem das suas significações, como fulcro de sua coerência (ORLANDI, 2007, p.75)”. Dessa forma, o princípio do autor “limita o acaso do discurso pelo jogo de uma identidade que tem a forma e individualidade e do eu” (p.75), o que faz da autoria uma função discursiva a “função que esse o eu assume enquanto produtor de linguagem, produtor de texto” (p.75). Desse autor visível se exige coerência, não-contradição, responsabilidade e que ele se coloque na origem de seu dizer.

Essas exigências têm uma finalidade: elas procuram tornar o sujeito visível (enquanto autor) com suas intenções, objetivos, direção argumentativa. Um

sujeito visível e calculável, identificável, controlável. Como autor, o sujeito ao mesmo tempo em que reconhece uma exterioridade à qual ele deve se referir, ele também se remete a sua interioridade, construindo desse modo sua identidade como autor. Trabalhando a articulação interioridade/exterioridade, ele “aprende” a assumir o papel de autor e aquilo que ele implica. A esse processo chamei (Orlandi, 1988) assunção da autoria. Segundo ela, o autor é o sujeito que, tendo o domínio de certos mecanismos discursivos, representa, pela linguagem, esse papel na ordem em que está inscrito, na posição em que se constitui, assumindo a responsabilidade pelo que diz, como diz etc. (ORLANDI, 2007, p. 26).

Orlandi (2007) ressalta que não basta falar para ser autor, uma vez que essa assunção da autoria implica a inserção do sujeito na cultura e exige uma posição do autor no contexto sócio-histórico, o que exige dele constituir-se e mostrar-se como autor, passando de uma multiplicidade de representações possíveis e da dispersão para uma unidade coerente, responsável pela origem e pela coerência de tudo o que diz. Essa função de autoria também exige o polo da sua contraparte, que é o leitor, já que cobra dele um modo de leitura especificado, afetado pela sua inserção no social e na histórica, já que não se é autor nem leitor do mesmo modo em cada forma histórica, uma vez que a relação com a interpretação e o modo de constituição do sujeito são diferentes em variadas formações sociais tomada nas história, o que faz com que trabalhem diferentes formas de confronto do político com o simbólico (ORLANDI, 2007).

Essa assunção da autoria parece trabalhar no processo de constituição dos sentidos em *Maus* quanto *sobre Maus*. De certa forma, é como se Art Spiegelman se dividisse em dois: o primeiro sujeito seria o personagem das histórias em quadrinhos, quase um refém do testemunho do pai, que pesa sobre sua história e na forma como ele relaciona com todos a volta. E de outro lado, temos o autor, ciente de si e de sua obra, que tenta controlar os sentidos possíveis de interpretação a respeito da publicação, que procura se colocar como consciência e origem de todos os dizeres ali presentes, que parte sentidos já dados, inequívocos, óbvios e sem margem para a dispersão característica do discurso e dos sentidos no mundo.

A questão do debate sobre ficção/não-ficção serve como indicação para tal constatação. Após o sucesso do lançamento do segundo volume de *Maus* no mercado norte-americano, o livro foi parar na lista dos mais vendidos no *New York Times Book Review* com um detalhe que chamou a atenção do autor: sua obra estava listada na coluna de ficção, o que o surpreendeu e o fez escrever uma carta ao editor solicitando a mudança, o que faria com que *Maus* aparecesse entre os livros de não ficção mais vendidos. A carta, ainda que em tom de galhofa, ressalta a preocupação do autor em destacar que aquilo que preenche as páginas do

quadrinho realmente aconteceu, que seu pai é um sobrevivente de um campo de concentração e que aquele é o seu relato. Legar isso a uma obra de ficção só reforçaria eventuais discursos negacionistas, conforme é possível perceber no trecho abaixo:

A fronteira entre ficção e não-ficção tem sido um território fértil para alguns dos escritos contemporâneos mais potentes, e não é como se minhas passagens sobre como construir um bunker e consertar botas de campos de concentração tivessem colocado o livro em sua lista de autoajuda. Estremeço ao pensar que agora David Duke [um notório supremacista branco e negacionista do Holocausto] – e ele pudesse ler – responderia ao ver um trabalho baseado em uma cuidadosa pesquisa, baseado de perto nas memórias da vida do meu pai na Europa de Hitler e nos campos da morte classificados como ficção. Eu sei que, ao delinear pessoas com cabeças de animais, criei problemas de taxonomia para você. Você poderia considerar adicionar uma categoria especial "não-ficção / camundongos" à sua lista? (SPIEGELMAN, 2011, p.150, tradução nossa.).

A petição de Spiegelman foi aceita no final das contas, mas não sem antes de mais uma provação de um dos editores do periódico, que, furioso com a solicitação, propôs que se fosse a até a casa de Spiegelman e tocasse a campainha: se quem atendesse à porta fosse um rato gigante, o livro seria então movido para a lista de não-ficção, como queria o autor (SPIEGELMAN, 2011). Ou seja, como se houvesse uma correspondência entre não-ficção e real, entre o horror do relato do sobrevivente e a obra, ou que a relação entre linguagem e mundo fosse direta. Aqui também aparece o que mencionamos o que chamamos, anteriormente, de efeito de verdade, que reforça ao leitor de que aquilo que está nas páginas realmente aconteceu, embora isso não seja óbvio, (o sentido pode ser sempre outro), ainda mais quando consideramos que autor não é totalmente consciente dos sentidos que produz e nem que eles são atingidos de forma precisa.

Entre esses vestígios de um suposto efeito de verdade estão as fotos apresentadas em momentos pontuais da história uma vez que a reconstrução fidedigna de mapas, da arquitetura dos campos de concentração e até mesmo de instruções de como seu pai fazia para consertar um sapato enquanto estava preso, ilustram essa busca constante pelo que se pode chamar de validação do testemunho que é relatado. Em outro momento, como no recorte abaixo, Vladek se preocupa em reafirmar, que embora os nazistas não quisessem deixar nenhum vestígio, aquilo que ele irá em contar em seguida eram coisas que ele mesmo havia visto. Ele foi uma **testemunha ocular**. Em outro recorte, Vladek mostra o número de identificação tatuado em seu braço, prova em seu corpo de que ele esteve em um campo de concentração e sobreviveu para contar.



Narra-se aqui um momento em que o pai parece querer reafirmar que ele foi uma testemunha, que ele esteve lá, que ele viu e tudo o que ele conta é resultado da sua própria experiência diante do horror, experiência agora que ele tenta transmitir ao filho. Entretanto, essa “reconstrução da realidade”, como já abordamos, é marcada pela incompletude e esbarrou muitas vezes na memória fugidia do pai e isso fica claro em uma passagem específica da história, quando Spiegelman discute com Vladek se havia ou não uma orquestra em Auschwitz. Enquanto caminham e Art ouve mais uma parte dos relatos de seu pai, ele pergunta sobre a orquestra que havia no campo de concentração, cujo conhecimento o autor havia tomado por meio das suas pesquisas próprias. Vladek afirma não se lembrar da orquestra, apenas de marchar. De todo modo, a orquestra aparece desenhada, ao fundo, embora o depoimento do pai, principal fonte da narrativa não confirmasse tal fato, embora o próprio Art relatasse estar bem documentado.



Nesse trecho, temos um momento em que o autor parece querer se sobrepôr à autoridade da testemunha e faz uma pequena correção em seu relato em nome de uma suposta coerência. Se ele optasse por deixar a orquestra de fora, ele poderia estar indo contra um fato bem documentado, inclusive porque muitos daqueles músicos sobreviveram. Por outro lado, a inclusão da orquestra daria margem até mesmo a discursos negacionistas, que poderiam usar essa lacuna do relato como prova de que ou Art ou o seu pai estariam mentindo e tudo aqui não passaria de uma mentira fabricada.

O que é realmente importante era permitir que Vladek dissesse isso – porque a verdade é que ele provavelmente não passava pelos portões principais de Auschwitz quando ia trabalhar em uma oficina. Ele saía pelos portões de trabalho ao lado e presumivelmente não passava pela orquestra. Ele pode não ter visto ou ouvido quando entrou no acampamento, já que foi trazido em um caminhão com poucos outros, não em uma das enormes realocações de trem. É muito possível que para ele as orquestras não existissem, e não quero negar isso. Só quero insistir que estavam lá, embora ele pergunte como poderia ter sido (SPIEGELMAN, p.30-1, 2011, tradução nossa).

O efeito de sentido que prevalece é de que o testemunho de seu pai não é um relato completo, e nem poderia ser, fazendo pequenas correções quando necessário, subordinando a

história do seu pai a uma memória maior sobre os campos de concentração, a uma memória que, de certa forma, todos nós temos, seja consolidada pela cultura ou pela historiografia desse período.

Então, o que torna tão incômodo no caso Wilkormirski e em todos os outros relatos supostamente falsos sobre o Holocausto? Parece haver essa busca constante pela veracidade, como acontece em alguns trechos de *Maus*, que conta com o grande esforço do autor em reforçar que aquilo realmente aconteceu, que não é uma obra de ficção. Entre algumas das hipóteses já mencionadas estão uma suposta tentativa de enganar o leitor e a preocupação da forma como um relato falso sobre o que aconteceu nos campos de concentração pode alimentar ainda mais as teorias negacionistas, já tão fortes em alguns setores da sociedade. Robin (2016) aponta que talvez tenha incomodado por causa de uma apropriação da identidade judaica, algo que se tornou mais comum a partir dos anos 60 e se dissemina de vez a partir dos anos 80, se mundializando na cultura ocidental e se tornando até mesmo banal. No fim, Wilkormirski constrói um passado imaginário que irrompe no real, justamente numa época em que as testemunhas do Holocausto estão desaparecendo. Imaginário esse que medeia a relação do sujeito com suas condições de existência, fazendo com ele subjetive de um modo ou de outro.

### 3.5 Quem pode testemunhar?

Tanto *Maus* quanto o caso Wilkormirski aparecem e ganham destaque entre a crítica e a imprensa em meados dos anos 90, momento em há que um ressurgimento na cultura mainstream de narrativas sobre o Holocausto, ao mesmo tempo em que menos testemunhas estão vivas. A cada ano (2020 marca os 75 anos da libertação do campo de concentração de Auschwitz), o número de sobreviventes é menor, o que indica, de acordo com Robin (2016), que vivemos um novo tempo da memória, onde outros discursos ocupam o espaço da singularidade intransmissível da experiência desses sobreviventes. Isso não significa, entretanto, discutir a impossibilidade de tal representação, já que inevitavelmente se continuarão a construir narrativas sobre esse fato histórico, “interrogando, colocando em texto, em arte, em discurso, figurando o infigurável”, resultando disso tanto o kitsch quanto formas inovadoras (ROBIN, 2016, p.238). A partir disso, cabe perguntar, afinal de contas, quem são essas testemunhas, ainda que essa pergunta tenha, em um primeiro momento, uma resposta que pareça um tanto quanto óbvia: “todos os que, tendo conhecido os campos da

morte, tiveram a sorte de sobreviver e retornaram ao mundo dos vivos depois da guerra” (ROBIN, 2016, p.238). Ademais, responder a essa questão, entender a quem dar a palavra, passa primeiro por compreender que, embora o surgimento dessas testemunhas tenha sido imediato, seu reconhecimento da legitimação e da visibilidade dos sobreviventes não foi. É necessário sempre ter em mente, novamente, de que todo o Holocausto deveria ter sido como um extermínio sem rastros conforme lemos em Levi (2004).

De acordo com Levi (2004), as primeiras notícias sobre os campos de extermínio colocados em funcionamento pelo regime nazista começam a circular no ano de 1942. Ainda que vagos, esses relatos já “delineavam um massacre de proporções tão amplas, de uma crueldade tão extrema, de motivações tão intrincadas, que o público tendia a rejeitá-las em razão do seu próprio absurdo” (LEVI, 2004, p.9). Muitos dos que sobreviveram recordavam que os homens da SS se divertiam ao informar que dificilmente haveria sobreviventes entre os prisioneiros, mas se houvesse, seus testemunhos não receberiam crédito:

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos, ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em você. Nós é que ditaremos história dos *Lager* – campos de concentração (LEVI, 2004, p. 9).

Muitas provas do que aconteceu nos campos de concentração foram realmente destruídas. Levi (2004) cita a tentativa dos nazistas, de no final da guerra, queimarem fornos, câmaras de gás e arquivos dos campos de concentração para eliminar qualquer vestígio que permitisse reconstituir o que havia se passado ali nos anos do conflito.

A concessão de legitimidade às testemunhas parece ter começado a ganhar corpo a partir do julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém, que aconteceu em 1961 e foi objeto de extensa repercussão, talvez maior do que o julgamento dos criminosos nazistas em Nuremberg, realizado entre 1945 e 1946. A imensa repercussão midiática da ida ao tribunal de um membro da burocracia nazista que havia sido capturado na Argentina de forma, no mínimo, questionável, colocou muitas testemunhas num local onde sua voz poderia ser ouvida. É como se o julgamento dessa a elas a legitimidade do dizer, uma espécie de autoridade inexistente até então.

[...] o julgamento autoriza enfim os sobreviventes a encontrar uma fala própria, a sair de sua mudez ou a deixar a linguagem dos opressores para falar deles mesmos. Eles se tornam autores de sua história, eles a dizem, escrevem-na, apropriam-se dela, sem dúvida pela primeira vez. Eles reencontram uma legitimidade (ROBIN, 2016, p. 154).

Em *Maus*, Art não é uma testemunha, um sobrevivente, no sentido estrito desses termos. Ele nasceu já no pós-guerra, enquanto seus pais estavam refugiados na Suécia. E, apesar dele, de certa forma, ter convivido de forma constante com relatos sobre o que havia acontecido no período da guerra, ele relata não se lembrar do que seus pais lhe contavam de forma detalhada e organizada, pelo o que eles haviam passado, o que mudou justamente com o julgamento de Eichmann em Jerusalém, na época sua família já havia se estabelecido na América do Norte.

Eu tinha treze anos. Meus pais acompanharam de perto os julgamentos amplamente transmitidos pela televisão e assim fiquei sabendo da história. E por volta dessa época eu descobri um livro de bolso bem gasto, enquanto me esgueirava pelas prateleiras particulares da minha mãe [...] Acho que era *Minister of Death: The Adolf Eichmann Story* e tinha algumas páginas de fotos, minha primeira exposição às fotos daquela atrocidade. E, cavando a estante de livros na estante dos meus pais, encontrei alguns outros livros e panfletos publicados em polonês e ídiche logo após a guerra. Alguns deles também tinham fotos e desenhos – isso me deu minha primeira percepção plena e consciente de que algo enorme e devastador havia atingido minha família. (SPIELGELMAN, 2011, p. 15, tradução nossa).

Agamben (2008, p. 36) reforça que “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar”. O próprio Agamben traz um contraponto interessante ao conceito de testemunha apresentado por Robin (2016), pegando emprestado de Levi (1998) o termo “muçulmanos”, que era a forma pela qual eram referidos os prisioneiros mais fracos e que estavam destinados a uma morte breve. Segundo o autor:

As verdadeiras “testemunhas”, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta (AGAMBEN, 2008, p. 43).

Embora apareça com frequência nos escritos de Levi, não há um consenso a respeito do uso do termo muçulmano para designar aqueles que não puderam testemunhar por tocar o fundo, até pelo fato de provavelmente esse termo ser utilizado apenas entre os deportados para Auschwitz. Outros campos talvez adotassem termos diferentes. De qualquer forma, essa

palavra pode remeter tanto à definição mais comum do termo em árabe (aquele que submete a vontade de Deus) ou ainda fazer referência à posição em que essas pessoas permaneciam no campo: ao ficarem encurvadas, próximos ao chão, lembrariam justamente muçulmanos em posições de oração tradicionais do Islã (AGAMBEN, 2008).

Por outro lado, o mesmo Agamben (2008) adverte que a questão histórica do extermínio dos judeus está suficientemente esclarecida. Embora novas descobertas possam acrescentar informações ao que já é conhecido, um quadro bastante satisfatório já existe. No entanto, além de questões éticas e políticas sobre o fato, que dividem a compreensão sobre o que aconteceu, existem problemas acerca da compreensão humana do que aconteceu. Ele aponta que, do ponto de vista do historiador, temos uma visão detalhada do que acontecia na fase final do extermínio em Auschwitz, indo da deportação, passando pelo transporte e a atuação dos *Sonderkommandos*, grupos compostos pelos próprios internos que eram obrigados a trabalhar no manejo dos corpos daqueles que já haviam sido mortos. De todo modo, Agamben prossegue afirmando que, embora possamos descrever e ordenar cronologicamente tais eventos, eles continuam sendo singularmente opacos quando queremos realmente compreendê-los (AGAMBEN, 2008).

Não se trata aqui, obviamente, da dificuldade que experimentamos toda vez que procuramos comunicar a outros as nossas experiências mais íntimas; A dificuldade tem a ver com a própria estrutura do testemunho. Por um lado, o que aconteceu nos campos aparece aos sobreviventes como a única coisa verdadeira e, como tal, absolutamente inesquecível; por outro, tal verdade é, exatamente na mesma medida, inimaginável, ou seja, irreduzível aos elementos reais que a constituem. Trata-se de fatos tão reais que, comparativamente, nada é mais verdadeiro; uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais: é esta a aporia de Auschwitz (AGAMBEN, 2008, p.20).

Para o autor, Levi é um tipo perfeito de testemunha, que tendo voltado vivo dos campos de concentração, começa a contar tudo, a todos, ainda que ele não se sinta escritor, mas tenha se tornado um, escrevendo depois inclusive obras que nada tinham a ver com sua condição de testemunha.

Cabe aqui distinguir essa noção de testemunha, para que ela não tenha um caráter meramente jurídico, de alguém que sustenta uma versão em um julgamento, papel que parece ter sido de fundamental importância nos julgamentos do pós-guerra, mas que não deve ser esgotado pelo discurso jurídico. Nisso, vale fazer uma distinção proposta por Agamben (2008). Em latim, temos duas palavras para nos referirmos a essa condição: *testis*, que designa

aquele que se põe como terceiro, é alguém que viu algo num processo entre dois outros. Já o *superstes*, segundo termo mencionado, denota que “viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (p.27). Nesses temos, tanto Levi quanto o pai de Spiegelman em *Maus* (e todas as outras cujo relato chega até nós) são testemunhas que viveram algo, que atravessaram uma situação da qual não deveriam ter saído vivos e não deixado nenhum rastro, e cujo o testemunho não visa esgotar uma questão jurídica. É como se eles narrassem sem a intenção de julgar ou condenar, embora estivessem no direito de fazer isso.

Os sobreviventes parecem apontar sempre para uma lacuna em seus testemunhos, ressaltando o fato de que as verdadeiras testemunhas nunca o poderiam ter feito, uma vez que somente elas tocaram o fundo, não retornaram, não puderam falar e só tem voz por meio dos testemunhos de quem pode fazer isso, que o fazem por delegação e já partem de um testemunho de algo que falta. Em *Maus*, esse espaço significação possibilitado pela lacuna aparece em vários momentos, como naqueles em que a memória do pai falha ou quando somos deparados com a ausência do testemunho da mãe, que morreu antes que o autor começasse a obra e teve seus diários destruídos. A lacuna, assim, seria o espaço que um certo indizível constitui para que o testemunho possa significar. Esses espaços vazios são essenciais para permitir que quem toma o testemunho tenha dimensão da sua incapacidade de assimilar e transpor em arte tal experiência; ainda assim, é preciso fazê-lo e lidar com as lacunas nas formulações dos relatos talvez faça parte desse processo. “Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista (AGAMBEN, 2008, p.43). Toda a obra de Levi parece transitar entre o relato por delegação dos sobreviventes que de alguma forma tentam dar voz e rosto aos que não puderam testemunhar.

É natural e óbvio que o material mais consistente para a reconstrução da verdade sobre os campos seja constituído pelas memórias dos sobreviventes. À parte a piedade e a indignação que suscitam, elas devem ser lidas com olho crítico. Para um conhecimento nos *Lager*, os *Lager* mesmo nem sempre eram um bom observatório: nas condições desumanas que estavam submetidos, era raro que os prisioneiros não soubessem nem mesmo em qual ponto da Europa se achava o *Lager* em que estavam e ao qual tinham chegado após uma viagem massacrante e tortuosa em vagões lacrados. Não sabiam da existência de outros *Lager*, talvez a poucos quilômetros de distância. Não sabiam para quem trabalhavam. Não compreendiam o significado de certas imprevistas mudanças de condição e das transferências

em massa. Cercado pela morte, muitas vezes o deportado não era capaz de avaliar a extensão do massacre que se desenrolava sobre seus olhos. O companheiro que hoje tinha trabalhado ao seu lado amanhã sumia: podia estar na barraca próxima ou ter sido varrido do mundo; não havia jeito de saber. Em suma, sentia-se dominado por um enorme edifício de violência e de ameaça, mas não podia daí construir uma representação porque seus olhos estavam presos pela carência de todos os minutos. Essa carência condicionou os testemunhos, verbais ou escritos, dos prisioneiros “normais”, dos não privilegiados, vale dizer, daqueles que constituíam o cerne dos campos e que só escapavam da morte por uma combinação de eventos improváveis. Eram maioria nos *Lager*, mas exígua minoria entre os sobreviventes: entre estes, são muito mais numerosos aqueles que, no cativeiro, desfrutaram um privilégio qualquer. Numa distância de anos, hoje se pode afirmar que a história do *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão (LEVI, 2004, p. 13-14).

Essa narrativa – de que os “privilegiados” (entre aspas, por não haver nenhum privilégio em ser deportado rumo a um campo de concentração para provavelmente nunca mais sair de lá vivo) – coincide com o que é relatado por Spielgelman em relação a seu pai que, frequentemente, usava das suas habilidades (dar aulas de inglês, consertar sapatos) para ter acesso a um local melhor para dormir ou um pouco mais de comida. Isso não isentou nenhum dos dois de sofrimento, mas lhes garantiu esse lugar de “privilégio”, que lhes permitiu testemunhar depois, ainda que isso não possa ser estendido a todos os sobreviventes e que esses testemunhos muitas vezes sejam lacunosos ou distorcidos (LEVI, 2004).

Parece aí residir um paradoxo do que escreve Levi acerca dos problemas do testemunho, como aponta Agamben (2008). Ao mesmo tempo em que o muçulmano, aquele que atingiu o fundo, é o não-homem, o que não pode testemunhar em nenhum caso, somente aquele que não pode testemunhar é a verdadeira testemunha. O que esta aparente contradição revela é que o sujeito que dá testemunho, afinal, é “o sujeito que dá testemunho de uma dessubjetivação” (p.152), do qual o testemunho toma parte como uma característica dual, de uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer, de um sujeito cindido, de um homem e um não-homem, de um ser vivo e de um ser que fala (AGAMBEN, 2008).

Daí surgiria também uma posição-sujeito<sup>13</sup> testemunha, daquele que pode testemunhar. Em *Maus*, vemos essa cisão entre a testemunha capaz de dar o seu relato

---

<sup>13</sup> Como nos aponta Orlandi (2005), o sujeito discursivo é sempre pensado como posição entre outras. “Não é uma forma de subjetividade, mas um ‘lugar’ que ocupa para ser sujeito do que diz (FOUCAULT, 1969 apud ORLANDI, 2005). Logo o modo como o sujeito ocupa seu lugar enquanto posição não lhe é acessível, fazendo com ele não tenha acesso à exterioridade que o constitui. Ao mesmo tempo, a língua não é transparente quando se trata da significação, pois o “vivido dos sujeitos é informado, constituído pela estrutura da ideologia”.

(Vladek, o pai) e aquele não pode/não consegue e entra em crise por se achar incapaz dar forma ao horror numa história em quadrinhos. Dessa cisão é que partiria a impossibilidade de atribuir o testemunho, de uma potência e uma impotência do dizer.

Muçulmano e testemunha, humano e inumano, são coexistentes e, contudo, não coincidentes, divididos, e apesar disso, inseparáveis. Essa indivisível partição, essa vida cindida e, mesmo assim, indisolúvel, expressa-se por uma dupla sobrevivência: o não-homem é quem pode sobreviver ao homem, e o homem é quem pode sobreviver ao não-homem. Só porque, no homem, foi possível isolar o muçulmano, só porque a vida humana é essencialmente destrutível e divisível, a testemunha pode sobreviver-lhes (AGAMBEN, 2008, p.152).

Laub (1991), ele mesmo um sobrevivente dos campos de concentração, busca uma categorização, ainda que na forma de um esboço do estatuto da testemunha do Holocausto. Dessa forma, o autor reconhece três formas distintas de testemunhar a experiência do Holocausto: o nível de ser uma testemunha por si mesmo dentro da experiência, o nível de testemunhar o testemunho de outros e o nível de ser uma testemunha do processo de testemunhar em si. O primeiro nível é baseado justamente na experiência do autor como um sobrevivente. Ainda que criança, ele conta com memórias distintas sobre sua deportação, sobre a chegada ao campo e tudo o que aconteceu ali. Ou seja, não são fatos contados por outra pessoa, mesmo que pareçam memórias complexas e detalhadas demais para que sejam contados a partir da perspectiva de uma criança. Já o segundo nível envolve não a participação nos eventos em si, mas no processo de dar conta deles, principalmente no papel de entrevistador. Laub ajudou a catalogar um acervo com o testemunho de centenas de sobreviventes, todos eles gravados em vídeos, de modo que a memória dessas pessoas pudesse ser organizada num arquivo. O terceiro nível, por fim, é aquele onde é possível observar o processo de testemunhar sendo testemunhado: o ouvinte observa a testemunha (que aqui assume um papel de narrador) e ambos seguem um caminho onde todos estão tentando alcançar uma verdade sobre o que está sendo contado, levando em conta que muitas vezes, tais testemunhos estão submersos e distorcidos em meio ao horror daquela experiência (LAUB, 1991). Essa classificação, em um primeiro momento, é interessante por romper com a dicotomia “testemunha verdadeira x testemunha falsa”. Além disso, a partir da perspectiva da análise de discurso, podemos pensar essa classificação como constituinte de diferentes posições discursivas das testemunhas, que se dão por condições materiais de existência e, portanto, de experiências diferentes, pela identificação com o outro, ou mesmo pela

constituição do discurso como efeito de testemunho. Logo, diferentes posições-sujeitos implicariam em diferentes formas de testemunhar, principalmente, do ponto de vista discursivo. E é isso que temos em *Maus*, em certa medida: não temos acesso à participação nos eventos em si, mas a todo processo discursivo produzido ao projetar nos quadrinhos um pai, que é quem relata o horror a qual sobreviveu, para o filho que, enquanto ouvinte/entrevistador, participa do processo de dar conta daqueles acontecimentos, de dar a eles uma ordem e uma materialidade outra. Um trabalho de memória, interpretação e transferência de sentidos de um discurso para outro, de uma materialidade para outra. Trabalho que nos permite observar o encontro da língua, da história e do inconsciente, pois na materialidade discursiva, em sua constituição, há “um real da língua. Há um real da história. Há um real do inconsciente” (PÊCHEUX, 2016, p. 17).

Dentro dessas categorias de testemunho, os sobreviventes precisam lidar com o paradoxo de ter um imperativo de contar ao mesmo tempo em que há uma suposta impossibilidade para tal. Esse imperativo de contar estaria do “contar para sobreviver” e não apenas do “sobreviver para contar”, embora isso às vezes coabite com uma impossibilidade do dizer, fazendo com que o silêncio prevaleça em muitos dos sobreviventes. Aqui, podemos pontuar o silêncio não como uma falta, mas ao contrário, a linguagem como um excesso (ORLANDI, 2007). Em contrapartida, o silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras de modo fugaz, fazendo com só seja possível vislumbrá-lo. Isso, porém, não significa que ele seja o vazio: novamente de acordo com Orlandi (2007), ele está lá, nós o sentimos. Logo, “pensar o silêncio em sua especificidade significativa é problematizar palavras como ‘representação’, ‘intepretação’” (p.50) e postular que o silêncio não é representável (ORLANDI, 2007). Ao mesmo tempo, não podemos ignorar que o silêncio significa, ainda que não fale. Além disso, na divisão proposta por Orlandi (2007), temos o silêncio fundador, que torna toda a significação possível, e a política do silêncio, que dispõe as cisões entre o dizer e o não-dizer.

Para pensar sobre o silêncio, principalmente como constituinte do sentido, vale sempre recorrer às reflexões elaboradas por Orlandi (2007). Para a autora, “há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido” (p.11). Além disso, estudar o silenciamento “nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do ‘implícito’” (p.12). Isso retira o silêncio do estatuto de algo secundário na linguagem, como um resto, para colocá-lo como condição de significar, como reforça Orlandi

(2007) que, também destaca que há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem onde “todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer” (p.12). De acordo com a autora:

O silêncio é assim a “respiração” (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. O real da linguagem – o discreto, o um- encontra sua contraparte no silêncio (ORLANDI, 2007, p. 13).

Cabe então distinguir o que a autora denomina de silêncio fundador da política do silêncio. O primeiro existe nas palavras, significa o não-dito e dá espaço ao recuo significante, produzindo as condições para significar. Já o segundo pode ser dividido no silêncio constitutivo (que indica que para dizer é preciso também não-dizer) e no silêncio local (a censura propriamente dita). Dentro dessa política do silêncio, ele pode ser considerado tanto a partir da retórica da opressão e da dominação quanta da retórica do oprimido, da resistência (ORLANDI, 2007). Por fim, o silêncio não é a ausência de palavras (pode-se falar para não dizer ou não permitir que se digam) e nem está na mesma dimensão do implícito. Todavia, pensando a partir dessa perspectiva do que não é representável (tanto o silêncio quanto o indizível), como falar de algo que escapa à observação?

Assim, a dificuldade na análise – quando se coloca a questão do silêncio – não é, como para outras disciplinas da linguagem, ora o excesso de dados, ora a falta de teoria, mas sai a necessidade de uma *ruptura*.[...] Em consequência, é preciso deslocar a análise do domínio dos produtos para o dos processos de produção dos sentidos. O método de que necessitamos deve então ser “histórico” (discursivo), e fazer apelo à “interdiscursividade”, trabalhando com os entremeios, os reflexos indiretos, os efeitos. (ORLANDI, 2007, p. 55-56).

Um aspecto fundamental proposto também por Orlandi (2007) é de que se um sentido é necessário, ele é possível; se é impossível é por não ser necessário historicamente. O silêncio seria então, pois, a garantia dessa necessidade, uma vez que mesmo o não-formulável ou que ainda não foi formulado significa. Tal constatação pode indicar alguns caminhos da forma como podemos analisar como o silêncio e o indizível trabalham nos efeitos de sentidos dos testemunhos sobre/do Holocausto. “O silêncio indica o limite da interpretação e acompanha a concepção do movimento dos sentidos e dos sujeitos: incompletos e abertos para se tornarem outros (ORLANDI, 2007, p. 175). Vemos em *Maus* justamente a busca pelo

limite desses sentidos sobre o testemunho do Holocausto: de um lado, o pai, que foi testemunha ocular do horror, e do outro o filho, que presencia o processo de testemunhar do pai e sofre com isso, encontrando nos quadrinhos uma maneira de dar forma ao que lhe foi transmitido, ciente dessas lacunas e das impossibilidades acerca dos sentidos quando pensamos na instramissibilidade e do indizível inerentes ao trauma.

Aqui cabe um pequeno parêntese para que possamos nos questionar sobre o que, afinal de contas, podemos dizer sobre o indizível? Como propõe Baldini (2017), essa resposta poderia ser simples: sobre o indizível nada poderia ser dito, nem mesmo nada poderia ser afirmado, mostrado ou indicado sobre ele. Isso, obviamente, nos impõe uma contradição, uma que vez que temos a ideia de que há um indizível. Dessa forma, para Baldini (2017, p.72), “embora o indizível permaneça para sempre indizível, há algo de sua natureza que nos faz ver, por sua própria falha, a marca de uma ausência em nosso dizer”. A partir de tais considerações, na nossa análise, postulamos que o indizível é o espaço que o testemunho precisa para significar, uma recuo que dá o espaço necessário para que o relato possa vir à tona.

Voltando a Laub (1991), temos que o trabalho de testemunho se daria sempre *a posteriori*, já que, a princípio, o Holocausto seria um evento sem testemunhas, indo ao encontro daquilo que Levi destacou. Para ele, isso ia além da exterminação física: diante de tamanha violência era inconcebível que alguém pudesse se manter lúcido e dentro de tal evento de modo a testemunhar de forma íntegra, o que parece pressupor tanto uma totalidade do testemunho quanto sua impossibilidade.

O que considero fundamental enfatizar é o seguinte: não foi só a realidade da situação e a falta de responsividade dos espectadores ou do mundo que explica o fato de que a história se passava sem testemunhas: era também a própria circunstância de estar dentro do evento que tornava impensável a própria noção de que uma testemunha poderia existir, ou seja, alguém que poderia sair do quadro de referência coercitivamente totalitário e desumanizador em que o evento estava ocorrendo e fornecer um quadro de referência independente através do qual o evento poderia ser observado. Pode-se dizer que não houve, portanto, historicamente testemunha do Holocausto, seja de fora ou de dentro o evento (LAUB, 1991, p. 81).

De todo modo, ainda de acordo com Laub (1991), tentativas de testemunho aconteceram, diários foram escritos, fotos foram tiradas às escondidas e fugitivos tentavam avisar ao mundo o que se passava nos campos de concentração, ainda que essas tentativas estivessem fadadas ao fracasso naquele momento. Isso contradiz com a abundância de relatos

existentes hoje em dia, como se houvesse uma lacuna entre os acontecimentos e esse testemunho coletivo, o que reforça a ideia de que eles não eram “transmissíveis” na época, embora não sejam menos valiosos atualmente e em nenhum momento devam ser desconsiderados. Com isso o testemunho seria o processo pelo qual o sobrevivente reclama sua posição como testemunha (LAUB, 1991).

Uma outra perspectiva sobre o testemunho, sobre o que é testemunhar e sobre quem são as testemunhas, é trazida por Mariani (2016), que pensa a questão “na ordem da dimensão de um indizível, de um furo presente na linguagem”, se perguntando “como seria possível transmitir algo indizível?” (p. 50). Retomando novamente Levi, Mariani (2006, p. 51) reflete que “dar um testemunho aponta para um falar urgente, para o não esquecer e para um não deixar os outros esquecerem”, como se a necessidade do testemunho funcionasse como uma espécie de imperativo, não apenas para o sobrevivente do Holocausto, mas para qualquer outra experiência violenta traumática, como aquelas relatadas em Comissões da Verdade, comuns nos últimos anos na América Latina, com o intuito de esclarecer as violações aos direitos humanos causados pelas ditaduras que se espalharam por essa região do continente entre os anos 60 e 80 do século passado. Para a autora:

[...] no conjunto de testemunhos que relatam processos de extrema violência contra a própria condição humana, situações em que se perde o direito ao uso da língua, em que a fala é totalmente impossibilitada e em que os referenciais de vida cotidiana, do ordinário de sentidos, em um mundo semanticamente estabilizado, são apagados, encontra-se o que estamos chamando de dessubjetivação. Não se trata apenas de uma ausência de significação para si ou sobre si mesmo, em função do dismantelamento de uma memória em que o sujeito se ancorava para suportar seus dias. Trata-se, também, da insistência de uma única significação (interpretação) mortífera que advém do Outro, que interpela o prisioneiro como uma nada e o joga nesse nada, em que nada do humano, mesmo ações rotineiras, como o barbear-se, faz algum sentido (MARIANI, 2016, p. 51).

Com isso, pensando na tríade real, imaginário e simbólico, proposta por Lacan, é possível questionar se a incessante busca pela memória, nas palavras de Mariani (2016), poderia “bordar de fato o real desse acontecimento” e se vale cogitar sobre a “(im)possibilidade de inscrição no simbólico”, já que talvez uma das características do Holocausto seria, de acordo com Žižek (2006 apud Mariani, 2016), a impossibilidade de sua inscrição em uma narrativa história já existente, anterior ao acontecimento em si. Ou seja, faltaria ao Holocausto um espaço simbólico anterior para garantir sua historização. Dessa forma, “o acontecimento do Holocausto escapa à seriação histórica. É puro corte. Puro

acontecimento real, aqui compreendido como real da história, *a posteriori* bordejado por tentativas de simbolização” (MARIANI, 2016, p.52).

A partir do seu trabalho, Mariani (2019) demonstra como a noção de testemunho se desloca a partir da análise de discurso da psicanálise. Para a autora, há duas direções para um trabalho com um testemunho. Numa primeira direção, teríamos o testemunho como algo da ordem do memorável, um “testemunho como um falar urgente que se impõe frente aos esquecimentos que a historicidade, em suas disputas e alternâncias de poder, vai tecendo” (2019, p. 41). Nessa situação estaria, por exemplo, Primo Levi, cujo testemunho aparece como forma de resistência, como um falar sobre a dor do vivido para que ele não caía no esquecimento e como forma de colocar limites aos revisionismos e aos silenciamentos, e “falar para dar ao corpo que sobreviveu um lugar em meio aos vivos” (p. 41). No entanto, a própria autora destaca que tal posição está impregnada justamente por uma impossibilidade de tudo dizer.

O tempo presente da narrativa sobre o passado faz o sujeito defrontar-se com uma impotência das palavras para significar o horror da tortura e do seu quase assassinato. O sujeito pode lembrar-se do que foi defrontar-se com o desamparo: tudo o que conhece ou conheceu, ou seja, todos os traços sociais ou históricos-ideológicos em sua materialidade linguageira, traços que delimitam e dão sustentação imaginária ao eu, eram ininterruptamente desautorizados, desamarrados. Em uma palavra: apagados. Mas o sujeito não tem como falar de tudo, não há palavras para esse desamparo (MARIANI, 2019, p. 41).

Isso, contudo, não impede que a divisão subjetiva do sujeito continue operando, fazendo com que ele sonhe, conforme aponta a própria autora, que cita os sonhos relatados por Primo Levi em suas memórias. Essa seria então a outra dimensão para o trabalho com o testemunho, a partir principalmente da psicanálise, que atinge o cerne da constituição do sujeito, com a constituição do nó que amarra o simbólico, o real e o imaginário.

Para Seligman-Silva (2003, p. 8), o testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e testemunho histórico como também no sentido de “sobreviver”, de passar por um evento-limite que problematiza a relação entre a linguagem e o “real”. De acordo com o autor, teríamos “de um lado, a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) como também [...] a percepção do caráter inimaginável dos mesmos [...]” (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 46). De certa forma, aquele que testemunha mantém uma relação especial com a linguagem, buscando desfazer os lacres que tentavam encobrir um certo “indizível” do

trauma, o que colocaria a questão do Holocausto não como uma discussão da “realidade”, mas de nossa capacidade de simbolizá-la (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 48-50). Em *Maus*, logo no começo do livro, Vladek aparece reticente sobre aceitar contar sua história, dizendo que seriam necessários muitos livros para contar sua história ou de que ninguém teria interesse em ouvir aquilo.

Muito desse debate sobre os limites da representação da Shoah ocupa lugar central na bibliografia sobre o assunto, o que atinge até mesmo os historiadores, que se veem dentro desse impasse contraditório: a necessidade de escrever sobre esse evento ao mesmo tempo que em que há a falta de um aparato conceitual à altura para tal. Essa ausência, em muitos casos, fez com que a Shoah passasse a ser contemplada dentro de um registro tradicionalmente dedicado à arte (SELIGMANN-SILVA, 2000). Em contraposição, muitas das representações hiper-realistas do Holocausto, via de regra, apenas geram uma impressão de irrealidade em vez de possibilitar um trabalho de rememoração da cena traumática, uma vez que não há espaço para o jogo entre a imaginação e a reflexão. Um exemplo disso são os primeiros filmes documentários sobre esse evento histórico, nos quais predominam cenas violentas e insuportáveis, fazendo com que os espectadores não aceitassem a realidade do horror, negando totalmente aquilo que estava sendo visto e tomando-o por mentira (SELIGMANN-SILVA, 2000). O debate sobre os limites da representação do Shoah então esbarrariam em um lugar no qual não há muito para onde ir: talvez se perguntar pela representação seja tão equívoco quanto se buscar uma testemunha verdadeira. No lugar, faz mais sentido se interrogar sobre a simbolização, sobre os processos de significação, sobre os efeitos de sentido, sobretudo os de testemunho, presentes em diferentes formulações e materialidades.

Com isso, em busca de uma suposta libertação, não é raro encontrar formulações sobre o Holocausto que se recusam a qualquer figuração a respeito desse evento. Um exemplo disso é o documentário *Shoah*, do francês Claude Lanzmann. O filme de 1985, ao longo de suas quase nove horas, apoia sua narrativa apenas nos relatos orais dos sobreviventes, sem utilização de imagens de arquivo, encenações ou qualquer outra técnica comum em produções cinematográficas, ainda que documentais.

A partir disso, torna-se possível apontar o que torna *Maus* tão particular em meio a essas discussões sobre como dar forma ao horror do Holocausto: há um distanciamento dessa busca por uma formulação hiper-realista dos acontecimentos, da formulação dos personagens (afinal, são todos personagens antropomorfizados), ao mesmo tempo em que a todo momento

há uma busca constante por reafirmar o real daquilo pelo que o pai do autor passou, seja por meio de fotos, seja por meio da reconstrução de cenários, seja pela reafirmação de que o pai é uma testemunha e, por isso, testemunha.

Vale salientar também o destaque dado não apenas ao testemunho do pai, mas sobre como ele pesa sobre o filho, que não esteve nos campos de concentração, mas também precisa lidar com o trauma. Paralelamente a isso, a obra lança mão de um certo caráter subversivo de um quadrinho que nasceu underground, como se de certa forma aquele fosse um assunto que não devesse estar presente naquelas páginas, daquela forma, com desenhos quase infantis onde judeus são formulados como ratos e os nazistas aparecem formulados como gatos.

### **3.6 A americanização do Holocausto**

Como já destacado, nem mesmo para um filho de sobrevivente como Art Spiegelman o peso do Holocausto foi imediato. Com o autor tendo toda sua formação nos Estados Unidos e como obra produto de um cenário cultural específico de determinado período histórico (entre os anos 70 e 80) vale fazer o exercício de incluir *Maus* (e daí trabalhar suas condições de produção) no processo de americanização do Holocausto, termo que designa as mudanças sobre os que os norte-americanos sabem e falam sobre esse evento histórico e todas as mudanças que aconteceram, principalmente, no período entre os anos 50 e 90, como condensa Flanzbaum (1999) em um volume sobre o assunto.

Apontar um processo de americanização do Holocausto não significa, contudo, afirmar que não se falava sobre o assunto lá atrás, principalmente nos anos 50, levando em conta o sucesso do diário de Anne Frank no país norte-americano, que se constitui como um marco desse fenômeno, ainda que isso, para alguns, camuflasse todo o horror do que havia ocorrido na Europa. De todo modo, o livro se transformou em principal leitura sobre o assunto, inclusive no sistema de ensino, o que fez que mesmo quem não tivesse lido a obra conectasse o nome da sua autora ao Holocausto, o que nem sempre acontecia com outros nomes e referências. É como se as narrativas mais sombrias sobre o Holocausto houvesse sido substituídas pelo otimismo infalível do Diário de Anne Frank (FLANZBAUM, 1999).

Para Flanzbaum (1999), ainda que o termo simplifique as diversas formas como a cultura americana representou o Holocausto e possa servir como uma armadilha política e ideológica na hora de postular sobre a História, é fato que a forma sobre como os americanos dizem sobre o extermínio causado pelos nazistas mudou ao longo das décadas. O próprio

Diário de Anne Frank seria uma prova disso: o texto do diário foi publicado em diversas edições com passar do tempo, já que as primeiras excluía conteúdo sexualmente sugestivo ou excessivamente pessoal. Somente em 1994 é que apareceu uma edição capaz de receber o adjetivo “definitiva” na capa. De todo modo, a trajetória do Diário de Anne Frank nos Estados Unidos serve como referência de como o Holocausto é discutido e estudado no país.

Primeiro, sua história de recepção sugere que o americano a percepção do Holocausto está longe de ser estática; como todos os eventos históricos, ela se desenvolveu em conjunto com movimentos sociais, culturais e políticos mais amplos. Segundo e mais preocupante para alguns, nosso conhecimento do Holocausto raramente foi entregue por testemunhas diretas; vem a nós por meio de representações, e representações de representações, por meio de editores e editores, produtores e diretores. Assim, a singularidade do Holocausto parecia ameaçada: o evento não retém necessariamente precedência sobre outros eventos históricos que os americanos leem ou veem na televisão. Terceiro, a responsabilidade americana de lembrar tem um caráter nacional distinto (FLANZBAUM, 1999, p. 4, tradução nossa).

Outro fenômeno notado pela autora é que com o passar do tempo, a discussão em torno da rememoração do Holocausto se tornou mais aquecida e barulhenta, em vez de mais moderada à medida que o tempo passou. Isso coincidiu com uma série de marcos no chamado processo de americanização do Holocausto ao longo das décadas, como a transmissão radiofônica do julgamento de Eichmann em Jerusalém, a minissérie de televisão *Holocausto*, lançada em 1978, a inauguração do Museu do Holocausto em Washington no ano de 1993 e, por fim, o sucesso do *blockbuster* *A Lista de Schindler*, que chegou aos cinemas também em 1993. Por outro lado, Flanzbaum (1999) continua, o próprio termo “americanização do Holocausto” se tornou tema de debates, enquanto alguns apontavam que ele tinha o que de pior o país podia reunir, como a grosseria, a vulgarização e a necessidade de tornar o evento “vendável”. Na contramão, outros apontam que certas formas de rememoração do Holocausto num contexto norte-americano poderiam ajudar que aqueles acontecimentos ressoassem em um público maior, não apenas entre os sobreviventes e seus filhos, o que seria uma evolução nobre e necessária da memória do Holocausto (FLANZBAUM, 1999).

Concorde-se ou não com o termo, a discussão em torno da americanização do Holocausto perpassa uma série de questões, cujo debate seria impossível esgotar aqui. Entre as principais, Flanzbaum (1999) destaca a forma como o Holocausto foi interpretado por meio da estrutura ideológica norte-americana e se esses artefatos culturais foram capazes de se aproximar do horror desse evento histórico e até mesmo qual o papel dos judeus norte-americanos tiveram nisso e de que forma isso impactou a vida deles em sociedade.

Dito isso, temos até agora que *Maus* parte de condições de produção que colocam no centro o debate a temática sobre o testemunho e as diversas formas de dar forma e ele, ainda que existam argumentações de que isso estaria no campo de um indizível, de um não-formulável. No entanto, na obra, vemos funcionar uma tentativa de pôr em quadrinhos o relato de um sobrevivente e isso se dá por processos discursivos que tentam constituir o que chamamos, num primeiro momento de “efeito de testemunho/efeito de verdade”. É como se a todo momento houvesse uma retomada que reforçasse um discurso de que o que está nas páginas dos quadrinhos realmente aconteceu, essa é a história de alguém que esteve em um campo de concentração, mas voltou para contar, ainda que isso tenha deixado marcas indeléveis nele e nos seus familiares. Ao mesmo tempo, vemos trabalhar a incompletude da linguagem em *Maus*, tanto no que diz respeito ao testemunho quanto à memória do Holocausto, ponto ao qual pretendemos seguir procurando vestígios que sustentem essa interpretação, de modo a identificar tais processos discursivos, uma vez que “a condição da linguagem é a incompletude e essa “falta também é o lugar do possível (ORLANDI, 2009, p. 53).

## 4. Ratos

*Maus* chama a atenção pela formulação antropomórfica dos personagens. Todos são desenhados como animais dotados de características humanas. Judeus são colocados em corpos de ratos, os alemães são formulados como gatos e os poloneses aparecem com corpos que remetem aos porcos, por exemplo. Esse modo de dar corpo aos personagens são parte da identidade dos personagens, geram um contraste entre o relato de um testemunho real e ficcional e simbolizam várias das crises que Art tem durante o livro, assim como dão um tom da desumanização aplicada aos judeus pelo regime nazista. Não por menos, uma das epígrafes do livro (a da primeira parte) é uma frase de Adolf Hitler: “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não humanos”. E é claro que isso afeta a circulação dos sentidos.

Não é à toa o modo como esses personagens são desenhados. Essa formulação trabalha o interdiscurso e traz a metáfora à tona, do ponto de vista discursivo, como desdobramos mais abaixo. Em suma, o interdiscurso retorna na formulação do judeu posto em corpo de rato, remetendo a uma região específica da memória discursiva. Em certos momentos, o personagem de Art entra em crise e aparece com uma máscara de rato sobre o rosto enquanto frequenta sessões de psicanálise depois que seu pai morre. Em outro momento, Art reflete sobre como deveria representar sua esposa, de origem francesa. No final das contas, os franceses são desenhados como sapos.



(SPIEGELMAN, 2009, p. 171).

Embora exista conflito entre o tema central de *Maus* (a história do pai diante dos horrores do Holocausto) e a forma antropomorfizada, quase caricatural e, de certa maneira, irônica (que retoma uma memória discursiva que remete à forma como os nazistas agiam para desumanizar os judeus) da representação dos personagens e suas etnias apresentadas nas páginas do livro, mesclar homens com partes de animais, dotados com comportamentos humanos, não é um recurso inédito nas histórias em quadrinhos. Muito pelo contrário: basta pensar nos personagens criados por Walt Disney para perceber que o emprego dessa forma de representação ajudou a consolidar os quadrinhos como uma linguagem dotada de suas próprias características ao longo de todo o século XX. Do ponto de vista discursivo, o jogo antropomorfização se configura como uma formulação específica de um processo de significação, seja em *Maus*, seja em outras narrativas, sejam elas histórias ou quadrinhos ou não. Mais ainda no passado, e extrapolando o universo das histórias em quadrinhos, temos as fábulas da Grécia Antiga, que também empregavam animais com características humanas para contar suas histórias, sem contar inúmeros outros gêneros literários ou artísticos que ao

longo dos séculos lançaram mão dos animais como recurso narrativo para contar as mais diversas gamas de histórias.

Nos quadrinhos, os primeiros personagens antropomórficos datam do século XIX. Contudo, um marco para os quadrinhos foram as tirinhas do *Krazy Kat*, publicação de tom surrealista do início do século XX, nos quais um gato sem gênero definido se apaixona por um rato. Essas tiras, publicadas entre 1913 e 1944, serviram para sedimentar um caminho que seria explorado em demasia pela Disney, que começaria a consolidar seu império com a criação do Mickey Mouse, em 1928. Desde então, quadrinhos e personagens antropomorfizados estiverem sempre ligados, em produções destinadas aos mais diversos públicos. Mesmo dentro de *Maus*, a figura do rato da Disney se faz presente. Ela sonda o autor na figura na orelha do volume da edição brasileira (figura que apareceu mais cedo neste texto) e é tema de outra epígrafe, que abre a segunda parte da história, cuja frase extraída de um jornal alemão de meados da década de 30 ajuda entender melhor o tom de repulsa dos nazistas perante os judeus, usando, para isso, o personagem da empresa norte-americana:

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!

Não foi, contudo, a primeira vez que o rato da Disney apareceu em uma obra relacionada ao Holocausto. O próprio Mickey Mouse aparece ainda durante a guerra, de forma não autorizada, ilustrando páginas de uma obra com fortes similaridades com uma história em quadrinho cujo intuito era denunciar as barbáries dos campos de concentração. Trata-se de *Mickey au Camp de Gurs*<sup>14</sup>, livreto desenhado pelo francês de origem judaica Horst Rosenthal, que durante a guerra foi enviado para o campo de concentração de Gurs, localizado dentro do território francês ocupado pelo Regime Nazista. O “quadrinho” de Rosenthal data de 1942, mesmo ano em que ele foi morto e foi concebido mesmo nas condições precárias da vida concentracionário e deu a sorte de vir à luz depois do encerramento do conflito.

O autor usa a figura do Mickey para descrever a vida no campo, de forma irônica, até certo ponto humorada e muitas vezes beirando o absurdo. Através dele, o artista critica

---

<sup>14</sup> Disponível em <https://www.lefigaro.fr/bd/2014/10/21/03014-20141021ARTFIG00017-mickey-mouse-une-figure-de-l-innocence-au-camp-de-gurs.php>. Acesso em 03 de agosto de 2020.

fortemente o regime francês, que, na opinião dele, permitiu que eles que estivessem ali e se tornassem presos. O autor tenta capturar situações surrealistas pelas quais ele passa, o que faz com que, aparentemente, só um personagem fictício pudesse dar conta de uma realidade tão amarga (ROSENBERG, 2010). Logo na capa, um Mickey sorridente, cercado por um edifício que lembra um galpão e cercas de arame farpado está posicionado sobre a mensagem que indica que aquilo havia sido publicado “sem a autorização de Walt Disney”, dando logo de cara o tom irônico que percorrerá todas as páginas do livreto feito pelo prisioneiro, utilizando um dos ratos mais famosos da indústria cultural norte-americana. Nos quadros seguintes, Mickey aparece em situações comuns do campo, mas que ainda mantêm o caráter irônico do autor e a situação absurda pelos quais os internos tinham que passar: desde desenhos sobre um guarda questionando a ausência de documentos do personagem até a necessidade de uma lupa para conseguir enxergar com clareza a pequena porção de pão distribuída. No final, a solução encontrada pelo Mickey aprisionado no campo de concentração em situações tão peculiares é sonhar com a liberdade em uma terra distante dali (no caso, a América), o que também ajuda a lembrar ao leitor a nacionalidade daquele personagem. Além de recorrer ao humor e a ironia para criticar pelo que os presos passavam, o panfleto em quadrinhos de Rosenthal se destaca por não mostrar, de maneira direta, nenhuma forma de tortura, violência ou sofrimento, e tudo o que acontece nos desenhos é resultado de legislações, regulações e outras instruções dedicadas a mostrar que determinadas pessoas eram indesejadas. Isso fica claro quando ele é interpelado pelo guarda para mostrar documentos que ele não tem (se estivesse, ele não estaria em um campo de concentração) como observa Rosenberg (2010), em artigo que dissecou os livretos produzidos por Rosenthal enquanto ele estava preso. *Mickey Mouse au Camp de Gurs* foi o único a utilizar personagens antropomorfizados. Durante a sua pesquisa para compor o visual dos personagens de *Maus*, Art Spiegelman se deparou com o livreto de *Mickey Mouse au Camp de Gurs*, que, nas palavras do autor, foi uma “validação de que eu havia tropeçado em uma maneira de contar histórias que tinha raízes profundas” (SPIELGELMAN, 2011, p.138, tradução nossa).

Outro trabalho que também lança mão dos animais para falar sobre a guerra é o do cartunista francês Edmond François Calvo que, durante o período de ocupação da França ao longo da Segunda Guerra Mundial, desenhou *La bête est morte!*. Publicado depois da libertação do território do país, o livro apresenta uma fábula na qual os franceses aparecem como coelhos, os britânicos como cachorros bulldogs, os nazistas como lobos e os americanos como búfalos. Entretanto, diferente do trabalho de Spiegelman, a arte de Calvo se aproximava

muito mais do que era o estilo de desenho praticado pela Disney. Com isso, se não serviu como referência, os coelhos e lobos de calvo serviram, nas palavras do autor, de validação para o que aparece em *Maus* (SPIELGELMAN, 2011).

Ainda que compartilhe dessas semelhanças com as duas obras citadas, e de uma infinidade de outras referências visuais, *Maus* segue por um caminho diferente quando levamos em conta a concepção final daquilo que vemos em suas páginas. Os desenhos são simples: é quase como se corpos humanos diminutos usassem máscaras com feições animais sobre o rosto, bastante distante do que acontece em outras obras que fazem uso da antropomorfização para contar a sua história, que podem mostrar personagens nesse “estilo Disney” ou apenas utilizar animais que não têm características físicas humanas, mas agem dotados de comportamentos característicos nossos. Ou seja, não se trata de dar forma humana a um animal. O processo de formulação é mais complexo do que isso. A formulação opera um jogo entre o discurso que atribui aos animais características semelhantes a dos homens, como um corpo de braços, tronco e pernas, e dotado de fala, com um discurso que traz à tona a desumanização do homem. Humanização dos animais. Somos a todo momento lembrados que aqueles não são animais, embora sejamos confrontados com tal formulação animalesca/bestializada a todo momento, como nesses quadrinhos em que os rabos e bigodes de gatos dos nazistas aparecessem de forma bem nítida, realçada.



O distanciamento de um “estilo Disney” também evitou que a aparência final dos quadrinhos evocasse algo “fofo”. “Como uma história em quadrinhos, *Maus* ressoa menos com as produções da Disney do que com toda a uma tradição de fábulas animais, de Ésope e LaFontaine e até mesmo Kafka” (HUYSSSEN, 2000, p.70, tradução nossa). Por fim, outra vantagem dos desenhos simples e da especificidade da antropomorfização que não permite expressões muito elaboradas é que isso permitiu a Spiegelmann se desfazer da necessidade de ter que saber como eram determinadas pessoas mencionadas por seus pais, aos quais ele dificilmente teria como saber como eram as fisionomias. McCloud (2008) também indica que essa falta de expressões sutis nos rostos dos personagens não impede que o leitor sinta a emoção transmitida pela história. Os rostos com expressões simples de *Maus* concentram toda a sua complexidade emocional, principalmente no texto, o que faz com que qualquer evidência mínima de emoção seja notada por quem lê sem maiores barreiras.

Além de estar profundamente ligados a essa forma de narrativa gráfica, o antropomorfismo serve a inúmeras proposições na hora de construir o universo simbólico de uma história em quadrinhos, tornando-se um recurso extremamente versátil, como aponta Fano (1988), citado por Denterghem (2015). Todavia, a antropomorfização fez com que as narrativas quadrinísticas estivessem ligadas a um universo infanto-juvenil, muito por conta da popularidade das obras da Disney, que lançou mão da antropomorfização em outros personagens populares, como o Pato Donald e o Zé Carioca. Assim, além de estar quase sempre relacionada ao universo infantil, o emprego de representações animais contribuiu para o preconceito com o qual a histórias em quadrinhos sofreram por boa parte do século XX, uma vez que eram vistas como uma forma de expressão artística menor quando comparado às artes visuais e a literatura e, de forma descartável (DENTERGEM, 2015).

#### **4.1 A institucionalização dos quadrinhos**

Nesse sentido, cabe discutir, ainda que brevemente, o que chamamos aqui do que seria uma institucionalização dos quadrinhos, não só como uma linguagem independente, mas também como uma forma própria de dar corpo a determinados sentidos e até mesma uma forma de leitura com suas estruturas próprias, que se consolidaram com passar do tempo e que aos poucos foram ganhando certo interesse acadêmico, embora ainda possa se afirmar que o mesmo mantenha-se pequeno.

Falar dos quadrinhos como um gênero artístico ou comercial talvez seja uma forma equivocada de nos referirmos a eles, uma vez que eles se constituem como um discurso que produz efeitos de sentido na sua relação entre língua e história, e importa, como dissemos anteriormente, compreender seu funcionamento discursivo. Para isso, discutir o modo como os quadrinhos são formulados e a especificidade da linguagem é fundamental. Filmes se utilizam da linguagem cinematográfica mesmo que sejam um drama de época, uma ficção científica ou uma produção com super-heróis. Outra comparação frequentemente feita é entre quadrinhos e literatura. O primeiro é quase sempre visto como uma forma da segunda. Ramos (2014) ressalta que, embora as adaptações feitas em quadrinhos de clássicos da literatura reforcem o olhar que aproxima ambas as expressões artísticas, chamar quadrinhos de literatura é apenas uma forma de conferir rótulos socialmente aceitos para justificar os quadrinhos, que ao longo da história foram vistos de maneira pejorativa, inclusive na academia. Por isso, ele reforça a ideia de que os quadrinhos são uma linguagem autônoma:

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens (RAMOS, 2014, p. 17).

Eisner (1999) conceitua os quadrinhos como uma forma de “arte sequencial”. De acordo com ele, essa arte sequencial é “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia (EISNER, 1999, p.5)”, que se desenvolveu como método de expressão “até resultar nas tiras e revistas em quadrinhos, amplamente lidas, que conquistaram uma posição inegável na cultura popular” (EISNER, 1999, p. 5). O mesmo autor ainda frisa que as formas mais simples de quadrinhos empregam uma série de imagens e símbolos repetitivos que, quando usados várias vezes para expressarem ideias similares, se tornam uma linguagem, cuja aplicação disciplinada cria uma “gramática” própria e isso estaria presente desde que as histórias em quadrinhos apareceram pela primeira vez de forma similar à atual na imprensa diária norte-americana na virada do século XIX para o XX, em formas de tiras curtas, que ainda fazem certo sucesso até hoje (EISNER, 1999). Já as primeiras revistas parecidas com as que conhecemos hoje datam da década de 1930 (EISNER, 1999), mas focavam suas páginas em histórias curtas. Somente mais de 50 anos depois, com o surgimento das chamadas *graphic*

*novels*<sup>15</sup> (ou romances gráficos, numa tradução livre), é que a questão da estrutura que constitui uma história em quadrinho passou a ser posta em foco. De qualquer forma, desde o princípio, a existência de uma gramática própria dos quadrinhos faria deles então uma forma de leitura, diferente daquela restrita apenas à leitura de palavras e num sentido mais amplo do que aquele normalmente aplicado ao termo.

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõe-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e esforço intelectual (EISNER, 1999, p. 8).

McCloud (2005) não discorda da definição de arte sequencial apresentada anteriormente por Eisner e a considera suficiente na maioria dos casos. Ao mesmo tempo, embora não apresente uma “gramática” dos quadrinhos, ele descreve o que seria um “vocabulário” próprio dessa linguagem. Com isso, em busca de uma definição mais específica para o que são os quadrinhos, além de uma “arte sequencial”, McCloud (2005, p.9) propõe que as histórias em quadrinhos são “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador”. Tal definição ajuda os quadrinhos a reafirmarem suas características próprias e se distanciarem de outras formas de expressão artística, como as artes visuais, as animações e o cinema<sup>16</sup>. A ideia de “imagens em sequência” ou de “arte sequencial” pode ser similar ao que acontece numa projeção de cinema, por exemplo. Contudo, é importante observar o espaço que ambos ocupam. Em um filme, todas as imagens são projetadas numa tela ao longo de um espaço de tempo. Já cada quadrinho de uma narrativa ocupa espaços diferentes. Logo, a diferença está

---

<sup>15</sup> Não há, pelo menos até o momento em que esse trabalho está sendo confeccionado, uma definição consensual do que é uma *graphic novel*, também chamados de romances gráficos, na tradução para o português mais utilizada. Todavia, esse tipo de obra surge em meados dos anos 70 como uma tentativa, sobretudo, de carregar as histórias em quadrinhos de uma carga literária maior, distanciando-as do que era publicado até então. Dessa forma, no geral uma *graphic novel* acaba reunindo certas características como uma histórica única, fechada em um único volume, e geralmente com temática adulta ou dramática, mas não necessariamente ficcional, como o termo “romance” pode dar a entender. A adoção do termo *graphic novel* também pode ser encarada como uma nova formatação comercial das histórias em quadrinhos, de modo que elas pudessem ser aceitas em livrarias e bibliotecas.

<sup>16</sup> Para Eisner (1999), a arte sequencial demorou para emergir como disciplina autônoma do cinema, do qual, na verdade, é uma das precursoras.

no fato de que “o espaço é pros quadrinhos o que o tempo é pro filme” (MCCLLOUD, 2005, p. 7).

Como a definição mais ampla de McCloud em mente, é possível retroceder mais ainda sobre a história dos quadrinhos, indo além do que costuma-se mencionar como aquilo que seria o marco zero dessa forma de expressão (a virada do século XIX para o XX, período já mencionado mais cedo neste texto, inclusive), já que a partir dela é possível encontrar composições artísticas similares aos quadrinhos em manuscritos pré-colombianos descobertos pelos colonizadores espanhóis no século XVI ou mesmo na Tapeçaria de Bayeux, que data do século XI e conta, de forma pictográfica, a história da conquista da Normandia. Ainda assim, McCloud afirma que não é possível cravar com certeza quando as histórias em quadrinhos começaram, embora alguns artistas tenham contribuído de maneira substancial para aquilo que viria a ser conhecido como tal, principalmente depois da invenção da imprensa na Europa em meados do século XV. A partir disso, começaram a surgir obras gráficas (principalmente pinturas e gravuras) que combinavam imagem e texto e dependiam de uma sequência deliberada para serem entendidos como uma narrativa coesa. Entre alguns nomes apontados como os “pais fundadores” dos quadrinhos modernos estão o inglês William Hogarth (1697-1764) e o suíço Rodolphe Töpffer (1799-1846), cujo nome não raramente é vinculado ao epíteto de “primeiro quadrinista do mundo” ou “autor da primeira história em quadrinhos do mundo”. De toda forma, ainda que a presença das histórias em quadrinhos (ou de obras similares) a eles passasse a ser crescente no limiar entre os séculos XIX e XX, muitas obras e autores não foram aclamados como tal durante esse período.

Alguns dos quadrinhos mais **inspirados** e **inovadores** do nosso século nunca tiveram reconhecimento **como** história em quadrinhos durante grande parte deste século. A expressão “história em quadrinhos” teve **conotações** tão negativas que muitos **profissionais** preferem ser conhecidos como “**ilustradores**”, “**artistas comerciais**” ou na melhor das hipóteses “**cartunistas**”. E, assim, a baixa autoestima dos quadrinhos tem se perpetuado, e a perspectiva histórica capaz de contrapor essa imagem negativa acaba sendo obscurecida **por** essa negatividade (MCCLLOUD, 2005, p. 18, grifos no original).

Um exemplo desse apagamento de obras em quadrinhos que não receberam essa denominação na época em que foram criadas é a produção do xilogravurista norte-americano Lynd Ward, que McCloud (2005) chama de um dos “elos perdidos” das histórias dos quadrinhos. Sua obra-prima, *God’s Man*, muitas vezes apontada como um dos primeiros romances gráficos publicados ainda na década de 1920, foi entalhada em madeira ao longo de

139 xilogravuras e sem fazer uso de palavras, conta a história de um artista que, em busca de sucesso, vende a sua alma em troca de um pincel mágico. Embora notável, o trabalho de Ward ainda hoje fica à margem do grande público e quase nunca é reconhecido como uma história em quadrinhos, embora grandes artistas façam menção a ele. Art Spiegelman tem, inclusive, em Ward uma referência bastante perceptível em parte do seu trabalho<sup>17</sup>.

Por fim, pensar os quadrinhos e sua forma de produção de discursos não deve envolver a discussão de maneira principal a distinção entre o que se costuma chamar de verbal e não-verbal. Assim, retomando Costa (2012, p.299), “trata-se de ocupar das diferenças materiais de cada linguagem e das relações que elas mantêm na produção de discursos”, o que, ainda de acordo com a autora, deslocar o modo de ler e conceber a linguagem. “Para a análise do não-verbal há de se atentar para o fator de que evidências são produzidas de outra maneira, tem outra forma e não significam de qualquer forma” (COSTA, 2012, p. 299). No caso dos quadrinhos, essas evidências podem surgir das cores utilizadas, do traço dos desenhos, do formato dos quadrinhos e dos balões, além da forma como ele foi publicado, entre outros aspectos. No entanto, só é possível explicitar o discurso materializado na imagem a partir da análise de suas discursividades, da exterioridade que a constitui, das suas condições históricas de produção (COSTA, 2012).

No sentido oposto, vale reforçar o que a definição do que são os quadrinhos (considerando a definição resumida de “arte sequencial” ou qualquer outra mais ampla) não inclui como característica daquilo que compõe essa forma de expressão artística. A definição de McCloud, por exemplo não diz nada “sobre **super-heróis** ou **animais** engraçados, nem sobre **fantasia**, **ficção científica** ou **idade do leitor**. Nenhum **gênero** é listado em nossa definição, nenhum tipo de assunto, nenhum estilo de prosa ou poesia (MCCLLOUD, 2005, p.22, grifos do autor). Logo, embora haja esse esforço em conceituar o que são os quadrinhos e como eles se institucionalizaram como maneira de formular sentidos os mais diversos, talvez a recomendação seja adotar a ideia de que isso é um processo contínuo, como McCloud também defende. “Se o passado espetacularmente variado dos quadrinhos servir como uma indicação, será impossível prever o **futuro** desse meio de comunicação usando moldes do **presente** (MCCLLOUD, 2005, p.21, grifos do autor). Ou seja, se muito do que foi feito no passado não se enquadrava na definição moderna do que seria uma histórica em quadrinhos, o que será feito no futuro (ao qual só podemos especular) também poderá não ser coberto pelas

---

<sup>17</sup> <https://www.vulture.com/2018/04/art-spiegelman-on-forgotten-comics-pioneer-lynd-ward.html>

definições atuais por meio das quais os quadrinhos modernos ganharam corpo, principalmente quando pensamos nas novas tecnologias e as diversas maneiras que elas permitem que nos comuniquemos usando combinações diversas de imagens e palavras. Um trabalho que tem modos de formulação e de circulação que se alteram a depender de condições sociais e históricas de sua produção, trabalho que tem a linguagem (e suas diferentes formas), tecida de memória, como matéria.

Obviamente, não é a primeira vez que precisamos lidar com formas não-verbais na apreensão do conhecimento, como destacam Policarpo e Santaella (2018), uma vez que inúmeras plataformas de comunicação de massa já lidavam com essa questão há muito tempo, mesmo em um contexto onde a conexão à rede é a regra e novas mídias facilitam a criação, edição e compartilhamento de conteúdo que vão além do texto escrito, que prevaleceu por muito tempo, principalmente quando pensamos na produção e recepção de conhecimento. Isso, sem dúvidas, pode trazer uma série de novas possibilidades que estão além do modelo atual, como reforçam os autores. Para isso, eles citam o trabalho do norte-americano Nick Sousanis, o primeiro pós-graduando da Universidade de Colúmbia a defender uma tese feita integralmente em quadrinhos, que depois foi publicada como uma *graphic novel*. “Desaplanar” reflete, sobretudo, as relações entre palavra e imagem e do potencial dos quadrinhos para construir narrativas que integrem essas diferentes linguagens, para que elas trabalhem de forma interdependente. Porém, o próprio autor ressalta que nem sempre foi assim.

“Tradicionalmente, as palavras têm sido privilegiadas como o modo adequado de explicação, como a ferramenta do pensamento. As imagens, por outro lado, foram sequestradas para o reino do espetáculo e da estética, marginalizada em discussões sérias como mera ilustração para apoiar o texto - nunca como um parceiro” (SOUSANIS, 2015, p.54, tradução nossa). Os quadrinhos, por outro lado, seriam uma forma de imagens e palavras conviverem, como se formasse uma rede, uma teia, dispensando o que sempre costumou-se fazer, que foi separar as formas de expressão verbal daquelas não verbais.

Enquanto quadrinhos são lidos sequencialmente como texto, a composição também é absorvida – vista – de uma só vez. Thierry Groensteen compara a organização de imagens simultâneas a um sistema ou rede. Um espaço de conexões, que não depende da sequência encadeada linearmente de ponto em ponto... Mas sim de associações que se espalham como teia pela página, entrelaçando fragmentos em um todo coeso. Cada elemento é, portanto: uno como um todo. Essa interação especial do sequencial e do simultâneo imbui os quadrinhos de natureza dual – igualmente ramificada, hierárquica e

rizomática, entrelaçada em forma única (SOUSANI, 2015, p. 62, tradução nossa).

Mas e quando essa intersecção entre vai além do vemos nos quadrinhos? Quando uma imagem é uma palavra? Esse questionamento vem à tona quando pensamos nas novas formas de comunicação e popularização por tecnologias emergentes (mas já amplamente disseminadas), que criam diferentes formas de se comunicar. Um exemplo disso são as redes sociais, onde circula um discurso digital com diferentes constituições, formulações e circulações. Para ilustrar esse fenômeno, tanto Policarpo e Santaella (2018) como Costa (2016) colocam a escolha do dicionário Oxford, que em 2015 elegeu o emoji “rosto com lágrimas de alegria” como a palavra do ano. Ainda que não tenha sido a primeira vez que uma palavra oriunda do ambiente digital tenha sido escolhida (*selfie* e *GIF* já tinham sido eleitas no ano anterior), essa foi a primeira vez que, embora ainda esteja ligada ao digital, uma imagem foi escolhida a palavra do ano (COSTA, 2016).

A admissão de um elemento pictográfico como o termo mais representativo de um ano é um índice sutil de um novo modelo de comunicação. Como já exposto, é a partir das tecnologias em rede e, mais recentemente, dos dispositivos móveis, que fronteiras antes bem delimitadas entre as categorias de conteúdos começam a se desfazer. A evolução dos dispositivos móveis em uma cultura do compartilhamento favorece uma interlocução tecida em linguagens múltiplas. Fotos, áudios, vídeos, gráficos invadem de maneira insistente nossa experiência on(off)line. (POLICARPO; SANTAELLA, 2018, p.33).

Para Costa (2016), do ponto de vista discursivo, a eleição de uma imagem como a palavra do ano levanta uma série de questões. Entre elas estão questão ligadas ao equívoco e aos deslocamentos de sentidos gerados por essa escolha, a articulação entre imagem e tecnologia e os efeitos de sentido produzidos, e como tudo isso insere o digital no cerne das práticas atuais de escrita, constituindo uma relação complexa entre as imagens e os seus modos de significar o mundo, sem ignorar nunca que “a imagem é tão opaca quanto qualquer outra forma de linguagem, sujeita à falha, ao equívoco” (COSTA, 2016, 95). Logo,

Nessa direção, tomando como ponto de partida a análise de discursividades em torno da palavra do ano, foi possível observar a forma como o discurso eletrônico produz deslocamentos em relação aos sentidos, tanto de palavra quanto de imagem, ao passo que ressignifica a própria palavra “palavra” – pois esta poderia nomear qualquer coisa que “comunique” e que possa ser escrita em um editor de texto de dispositivo digital – e rompe com o limite entre o que se convencionou chamar e apartar de linguagem verbal e não-verbal (COSTA, 2016, p. 101).

Toda essa reflexão (aqui apresentada de maneira muitíssimo breve) sobre uma definição consistente sobre o que são os quadrinhos, o que os constituem como tal e os que institucionaliza como uma forma de expressão artística, somada aos debates sobre a intersecção entre palavra e imagem nos conduzem a uma posição que encara os quadrinhos como uma linguagem onde não há primazia do texto sobre a imagem – e nem da imagem sobre o texto. Essa forma-material não evita, no entanto, que o espaço para o equívoco desapareça, sempre dando margem para lacunas, diferentes interpretações e sentidos que podem ser outros, acolhendo a polissemia e a incompletude, seja na hora de formular homens com cara de animais, seja para formular um testemunho que está no campo do indizível, que tem nessas lacunas do testemunho a constituição do seu espaço para significar.

Concluindo as considerações acerca da institucionalizados dos quadrinhos neste trabalho, Eisner (2005) reforça que entre a década de 1940 e o início dos anos 60, a indústria traçava o perfil do leitor de quadrinhos, isto é, imaginariamente, projetava sua imagem como sendo o equivalente a uma criança de 10 anos, do interior. A partir do momento em que um adulto leitor de histórias em quadrinhos era um sinal de falta de inteligência, as editoras não apoiavam nem estimulavam produções mais complexas. “Na verdade, supunha-se que o leitor buscava nas histórias em quadrinhos informações de transmissão visual instantânea, como nas tiras de jornais, ou uma experiência visual de natureza sensorial, como nos quadrinhos fantásticos” (p.138). Como parte dessa concepção de que os quadrinhos eram um produto cultural destinado às crianças e que podia corromper a inocência desse público, foi criado em 1954 nos Estados Unidos, principal centro da produção de quadrinhos até então, o chamado *Comic Code*, um código de autorregulamentação da indústria que vetava cenas de violência e conteúdos que violassem a moral vigente na época. Tal veto impedia que fossem elaboradas histórias atrativas para públicos mais velhos (MOYA apud. DENTHERGHEM, 2015). Por se tratar de um código de autorregulamentação, o *Comic Code* não restringia a produção completa de obras que o transgredissem, o que fez com que uma cena alternativa, que contestasse esses valores, começasse a prosperar à margem das grandes produtoras, utilizando-se dos grandes símbolos dos quadrinhos norte-americanos para protestar e, a partir disso, criar narrativas mais maduras e questionadoras. Dentre as publicações que ganharam espaço nesse cenário contestador está *Funny Animals*, revista que trouxe em suas páginas um dos primeiros esboços de *Maus*, já com os ratos presentes, do que viria a ser tornar nas

décadas seguintes a história publicada ao longo dos anos 80 em revistas alternativas e, posteriormente, como um livro.

#### 4.2 A antropomorfização como metáfora

Seria redutor dizer que a formulação antropomorfizada em *Maus* tenha se dado apenas diante de condições de produção específicas que giram em torno do meio para qual a obra foi concebida. Vale ressaltar que o termo *Funny Animals*, além de indicar o nome de uma importante publicação da época, faz referência a um gênero de quadrinhos, que ficou conhecido, sobretudo, pelo emprego de personagens antropomorfizados em situações humorísticas, na maioria das vezes voltadas ao público infantil (DENTHERGHEM, 2015). Nesse cenário, *Maus* aparece como um ponto de ruptura.

Com o florescimento do movimento underground a partir da década de 1960, os funny animals começaram a adquirir contornos que os afastariam de um gênero consolidado e unânime. O primeiro elemento aportado pelos quadrinistas independentes é o distanciamento brusco entre o antropomorfismo e o universo infantil. Ao parodiarem os personagens Disney, assim como criando próprios, e colocando-os em situações de violência, abuso de drogas e sexo explícito, os autores desses quadrinhos buscaram leitores adultos. Além desses temas controversos, os quadrinhos antropomórficos começaram a abordar temas sociais e políticos que aos poucos se afastaram do humor [...] Essa ruptura com o humor se concretiza definitivamente com a obra *Maus*, de Art Spiegelman, em que ele trata o sensível tema do Holocausto ilustrando-o com gatos e ratos. Assim, o gênero antes aparentemente consolidado de funny animals se desmembra e se dilui nos mais diversos gêneros, muitos dos quais antes seria impensável serem retratados com animais antropomorfizados. (DENTERGEM, 2015, p. 61-62).

À contribuição de Spiegelman para a *Funny Animals*, acrescenta-se a forma pela qual os judeus eram tratados pelo Regime Nazista, o que incluía as propagandas oficiais veiculadas pelo Partido:

O mais chocante e relevante trabalho antissemitico que eu encontrei foi “The eternal jew”, um ‘documentário’ alemão de 1940 que retratava os judeus fervilhando em alojamentos apertados nos guetos, criaturas barbudas vestindo cafetãs, e depois um corte para os judeus como camundongos - ou melhor ratos-, fervilhando nos esgotos, com um cartão na tela que dizia ‘judeus são ratos’ ou ‘vermes da humanidade’. Isso deixou claro para mim que a desumanização era o coração do projeto assassino (SPIEGELMAN, 2011, p. 115, tradução nossa).

Não por menos, na própria obra de *Maus*, os alemães têm cara como gatos, uma espécie destinada a exterminar, de forma eficiente, a praga que seriam os judeus. Isso sem mencionar a constante representação do gato em perseguição aos ratos muito presentes em histórias em quadrinhos ou animações destinadas ao público infantil e que serve como um reforço da situação de opressão extrema das quais os judeus eram vítimas. Entretanto, os ratos, gatos e demais animais da história mantêm escalas de tamanho sempre humanas, fazendo com que as formulações animais funcionassem mais como máscaras que cobrem os rostos dos personagens do que propriamente a relação natural entre gato e rato, na qual os ratos são seres indefesos fugindo dos felinos (o que é visto em outras obras que lançam mão do recurso da antropomorfização). Brown (1988), numa resenha escrita ainda quando *Maus* não havia sido publicada como uma obra completa, corrobora essa ideia de a antropomorfização de Spiegelman funcionar como um jogo que tensiona sentidos, ao afirmar que

Frequentemente foi notado o fato que Spiegelman fez exatamente isso: os judeus não são ratos, os poloneses são não porcos, os alemães não são gatos. Na verdade, não somos realmente confrontados por animais desempenhando papéis de pessoas, mas por humanos que usam máscaras de animais [...]. Por meio da metáfora, *Maus* confronta o leitor de forma palpável com as relações sociais da Europa Oriental, de nações divididas por nacionalidades culturalmente construídas, esteriótipos politicamente explorados. Ao desenhar pessoas como animais, Spiegelman evoca a estratificação da sociedade europeia que parecia adormecida, mas logo explodiu em uma orgia de racismo. Quando você lê *Maus*, você não tende a identificar os personagens como animais. Você decifra os seres humanos, e então a metáfora toma conta (BROWN, 1988, p. 108, tradução nossa).

Um exemplo desse reforço de que os *ratos não são ratos e sim humanos com máscaras de ratos* aparece numa passagem, no recorte abaixo, em que Vladek e Anja estão escondidos num porão e tem que se deparar com ratos no local. A mulher demonstra medo dos animais, que aparecem na sua forma “natural”, sem maiores estilizações. Os verdadeiros ratos são aqueles que habitam o porão e não aqueles seres humanos aos quais estamos acompanhando a história.



A remissão a animais não parou nos gatos e ratos, como é fácil observar, já que para contar a história do seu pai, Spiegelmann teve que expandir o universo de personagens, com cada etnia precisando de uma formulação que fizesse jus a alguma característica. Determinadas escolhas foram motivo de crises internas para o autor (como no já citado momento no começo do segundo volume em que ele precisa decidir como sua esposa francesa aparecerá nas páginas) e ainda tiveram uma repercussão negativa.

Um desses casos são os poloneses, que aparecem com cara de porcos, o que fez com que o livro só aparecesse em polonês em 2001. O autor conta que a escolha foi feita com base no relato dos seus pais, que contavam como os poloneses haviam sofrido fortemente sob o regime nazista, mas também nutriam fortes sentimentos antissemitas, ainda que colaborassem com os judeus em muitos momentos, como aparece em *Maus*, Vladek contando que eles se veem obrigados a se esconder da perseguição nazista utilizando máscaras de porcos e precisam da ajuda de alguns poloneses. Ademais haver inúmeras teorias sobre o animal escolhido para cada etnia no livro, de certa forma, a metáfora, aqui entendida na perspectiva discursiva, como transferência de sentidos de uma forma para outra, de uma palavra pela

outra, por processo de substituição e paráfrase, vai se intensificando na medida em que a história se desdobra. Sobre o trabalho com a metáfora, o autor reflete:

Bem, em um certo ponto eu me senti escravizado pela minha metáfora. Eu não podia simplesmente ir embora e dizer: ‘Então todos os outros grupos terão rostos humanos insossos, ok?’ Cada o problema que surgiu exigia uma solução diferente [...] como o livro estava terminando, eu realmente não poderia ter me importado menos com minha metáfora, mas eu estava preso a ela. Pessoas me perguntavam: ‘oh, como você desenharia nós, italianos?’ e eu sempre ficava perplexo (SPIELGELMAN, 2011, p. 129-130, tradução nossa).

Embora o autor tenha buscado explorar a metáfora, os efeitos discursivos produzidos por ela na relação com as condições sociais e históricas imediatas e amplas de sua produção não se limitam àquilo que vislumbrou o autor, às suas escolhas. Ou seja, o processo metafórico, ou qualquer outro sentido da sua obra, não (lhe) é transparente e controlável.

Concluindo, os ratos em *Maus* constituem uma complexa teia de sentidos, ao mesmo tempo em que a metáfora como um todo é permeada das lacunas mencionadas mais cedo, que conforme mencionamos, são essenciais para que o testemunho possa ser formulado, ainda que o todo não possa ser nunca alcançado. As escolhas do autor não se dão apenas em condições de produção específicas, mas refletem, pela relação com a história, uma série de estruturas ideológicas que ele parece criticar e ironizar, principalmente àquelas que tinham como intuito conduzir um projeto de desumanização dessa etnia, que passava por retratá-los de forma sistemática como ratos, mexendo, metaforicamente, na significação de um animal sujo, quase sempre tratado como uma praga vetora de doenças aos humanos e que, por isso, deveria ser manejada como tal para evitar esse tipo de problema. Esses são alguns dos pontos que tentamos problematizar, com base na articulação de alguns outros pressupostos da análise de discurso.

Recapitulando, temos na análise de discurso uma disciplina de entremeio, cujo quadro epistemológico é fundado na articulação de três regiões do conhecimento científico: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. No trabalho de confluência dessas regiões, ela “irrompe em suas fronteiras e produz um novo recorte de disciplinas, constituindo um novo objeto que vai afetar essas formas de conhecimento em seu conjunto: este novo objeto é o discurso” que “não se reduz ao objeto da Linguística, nem se deixa absorver pela Teoria Marxista e tampouco corresponde ao que teoriza a Psicanálise” (ORLANDI, 2005, p. 20). Essa especificidade se dá, em parte, no que nos interessa aqui enfatizar, pelo fato dela

interrogar a linguística pela historicidade e as ciências sociais pela maneira como tratam a linguagem como transparente, como nos mostra Orlandi (1994), se apropriando, por outro lado, das contribuições dessas formas de conhecimento. Pela análise de discurso, “podemos observar a relação entre linguagem e ideologia” (ORLANDI, 1994, p. 53). Essa relação entre linguagem e ideologia constitui um dos principais pontos da AD, já que a primeira ressignifica a segunda (ORLANDI, 2009). A transparência da linguagem difere a AD de outras abordagens, como a análise de conteúdo. Enquanto esta última procura responder o que determinado texto quis dizer, a AD coloca como questão um atravessamento do texto para compreender como ele significa (ORLANDI, 2009). A noção de discurso, em si, por sua vez, se distancia dos esquemas elementares de comunicação (emissor, receptor, código, referente e mensagem) e parte do pressuposto de que “as relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados” (p. 21), o que permite definir o discurso como “efeito de sentido entre locutores” (p. 21). É importante também destacar como a AD coloca a interpretação em questão:

A análise do discurso visa fazer compreender como objetos simbólicos produzem sentidos, analisando assim os próprios gestos de interpretação que ela considera como atos no domínio simbólico, pois eles intervêm no real do sentido. A análise do discurso não estaciona na interpretação, trabalha seus limites, seus mecanismos, como parte dos processos de significação. Também não procura um sentido verdadeiro através de uma “chave” de interpretação. Não há esta chave, há método, há construção de um dispositivo teórico. Não há uma verdade oculta atrás do texto. Há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender (ORLANDI, 2009, p. 26).

Como mostra Orlandi (2009), a partir do dispositivo teórico, o analista deve combinar o rigor e o alcance teórico da AD com uma parte que é de sua responsabilidade: a formulação da questão que desencadeia todo o trabalho de análise, o que faz com que cada um mobilize materiais que outros analistas não mobilizariam, o que faz com que seu dispositivo analítico seja único, “individualizado” de acordo com uma análise específica. “O que define a forma do dispositivo analítico é a questão posta pelo analista, a natureza do material que analise e a finalidade da análise” (p. 27).

Até aqui, reforçamos o caráter de incompletude da linguagem, de como a AD se distancia de formas de análise de conteúdo por interrogar como um texto faz sentido e não procurar pelo sentido em si e de como o analista deve construir seu dispositivo analítico com base na formulação de sua questão, sem, contudo, se desgarrar do seu dispositivo teórico,

fundamental para o rigor da análise. Colocando como central o gesto de interpretação, Orlandi (2007) pontua que ele é visto como uma relação necessária entre o sujeito e o mundo (natural e social) sem que o próprio sujeito saiba disso. Por isso, nos filiamos à perspectiva “de que há sempre interpretação” e de que “não há sentido sem interpretação”, o que é uma negação do princípio da literalidade” (ORLANDI, 2009, p. 21). E é justamente a interpretação que é o lugar da metáfora, que é constituinte do sentido, já que como nos mostra Pêcheux (2009, p. 240), o “sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formações de sinônimos)”. Pecheux pega, e posteriormente dá outra direção, de Lacan (2009) a sua definição de metáfora: “uma palavra por outra, essa é a fórmula da metáfora”. O processo metafórico consiste na possibilidade de haver deslocamento de sentidos, que embora sejam livres são barrados pelo enlaçamento dos significantes em determinados pontos da cadeia significante, enlaçamento esse que funciona como uma ancoragem semântica que não se processa de forma indiferente e tem a ver com a história, com a tensão entre memória e esquecimento e, por fim, com a subjetividade (MARIANI, 2007). A partir dessa conceituação discursiva de metáfora temos que

[...] o sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou uma proposição *por* uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição; e esse relacionamento, essa superposição, essa transferência (meta-phora), pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de modo que “se revestem de sentido”[...] De fato, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeito de substituição, paráfrases, formação de sinônimos), das quais certa formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório: as palavras, expressões e proposições recebem seus sentidos da formação discursiva à qual pertencem. Simultaneamente, a transparência do sentido que se constitui em uma formação discursiva macera a dependência desta última em relação ao interdiscurso. Na verdade, a metáfora, constitutiva do sentido, é sempre determinada pelo interdiscurso, isto é, por *uma região* do interdiscurso (PECHÊUX, 2009, p. 239-40, grifos do autor).

Entretanto, ainda que “uma palavra pela outra” seja a definição da metáfora, esse ritual não se dá sem falhas, já que o sentido é produzido pelo deslizamento sem origem significante, que não desaparece sem deixar traços. Outra questão colocada é sobre como se dão os processos discursivos, que Pechêux (2009) também trabalha. Uma vez que uma mesma palavra, uma mesma proposição, uma mesma expressão podem receber sentidos diferentes, conforme se refiram a esta ou aquela formulação discursiva, é porque “uma palavra, uma expressão ou

uma proposição não tem *um* sentido que lhe seria próprio, vinculado a sua literalidade” (p. 147). Então temos que:

Ao contrário, seu sentido se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva. De modo correlato, se se admite que as *mesmas* palavras, expressões e proposições mudam de sentido ao passar de uma formação discursiva a uma outra, é necessário também admitir que palavras, expressões e proposições *literalmente diferentes* podem, no interior de uma formação discursiva dada ‘ter o mesmo sentido, o que – se estamos sendo bem compreendidos – representa na verdade, a condição para que cada elemento (palavra expressão ou proposição) seja dotado de sentido. A partir de então, a expressão *processo discursivo* passará a designar o sistema de relações de substituição, paráfrases, sinónimas etc, que funcionam entre elementos linguísticos – significantes – em uma formação discursiva dada. (PÊCHEUX, 2009, p. 147-148, grifos do autor).

Então, pode-se dizer que o próprio de toda formação discursiva é dissimular na transparência do sentido que nela se forma a objetividade contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, “essa que reside no fato de que “algo fala sempre antes, em outro lugar e independentemente” (PÊCHEUX, 2007, p.149). Ao mesmo tempo em que é irrepresentável, ele é constituído de todo dizer já-dito e é aquilo que preside todo dizer, constituindo também o efeito de historicidade e de pré-construído “que faz com que ao dizer já haja um efeito de já dito sustentando todo o dizer” (ORLANDI, 2009, p.18). O próprio fato de haver um já-dito sustenta toda a possibilidade de todo dizer e é fundamental para compreender o funcionamento do discurso na sua relação com os sujeitos e com a ideologia (ORLANDI, 2009). Em nenhum momento aqui a memória não deve ser entendida no sentido “diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador” (PECHÊUX, 1999, p.50). A partir disso, a memória discursiva “seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc)” (p. 52). É nessas condições, como destaca também Pêcheux (1999, p. 50), que se dá o processo de inscrição de um acontecimento na memória, que pode escapar a essa inscrição ou é absorvido na memória, como se não tivesse ocorrido. O autor ainda ressalva:

[...] uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plana, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido

homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização...Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (PÊCHEUX, 1999, p. 56).

Orlandi (1999) reforça que quando falamos de história e política, é preciso lembrar que a memória é feita de esquecimentos, de silêncios, de silenciamentos, de sentidos não ditos e de sentidos a não dizer. O próprio conceito de esquecimento é trabalhado na análise de discurso por Pêcheux, que o divide em dois e os nomeia como esquecimento nº1 e esquecimento nº2. O primeiro esquecimento é da ordem do inconsciente, funciona, por analogia, como o recalque inconsciente. Ele também resulta da forma como somos afetados pela ideologia e faz com que tenhamos a ilusão de ser a origem de tudo o que dizemos, quando, na verdade, retomamos sentidos pré-existentes (ORLANDI, 2007). Já o esquecimento nº2 é o qual todo sujeito-falante “seleciona” no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase” (PÊCHEUX, 2004, p. 161), o que faz com que digamos uma coisa de uma maneira e não de outra e que indicam que o dizer sempre podia ser outro (ORLANDI, 2007). Cabe reforçar que a utilização aqui do termo “esquecimento” “não está designando aqui a perda de alguma coisa que se tenha um dia sabido, como quando se fala de ‘perda de memória’, mas o acobertamento da causa do sujeito no próprio interior de seu efeito” (PÊCHEUX, 2014, p. 150).

Pensando a partir dos eventos de Maio de 1968, Orlandi também busca compreender como processos de de-significação aparecem em determinadas discursividades sobre esse e outros eventos históricos. A autora reforça que falar é esquecer, para que sujam novos sentidos “mas também esquecer apagando os novos sentidos que já foram possíveis, mas forma estancados em um processo histórico-político silenciador. São sentidos que são evitados, de-significados” (ORLANDI, 1999, p.61-62). No exemplo mencionado pela autora, a palavra liberdade ganha sentidos diferentes em tempos deslocados, fazendo com que determinados sentidos se tornem inviáveis, interditados, postos fora do discurso. Com isso, toda uma série de sentidos não puderem significar, de modo que há toda uma história que não corresponde a um dizer possível e nem foram trabalhados socialmente. Assim, está fora da memória e o que está fora da memória “não está nem esquecido nem foi trabalhado metaforizado, transferido. Está in-significado, de-significado” (ORLANDI, 1999, p.66).

Mariani (1998) trabalha o conceito de memória social, que pode ser entendido como um processo histórico decorrente da disputa de interpretações sobre eventos já ocorridos, onde

acaba por ocorrer a predominância de uma determinada interpretação e o esquecimento, muitas vezes apenas aparente de outros.

Naturaliza-se, assim, um sentido “comum” à sociedade, ou em outras palavras, mantém-se imaginariamente o fio de uma lógica narrativa. Isto não quer dizer, porém, que o sentido predominante apague (anule) os demais ou que ele (s todos) não possa (m) vir a se modificar. Muitas vezes os sentidos “esquecidos” funcionam como resíduos dentro do próprio sentido hegemônico. No processo desencadeado pela memória, há o retorno de um tempo e um lugar outro. (MARIANI, 1998, p. 34-35).

Mariani (1998, p. 35) ainda parte de Robin para inventariar diferentes tipos de memória. De um lado, teríamos uma “memória oficial”, de caráter nacional, institucionalizada e ritualizada por meio de arquivos, bibliotecas, museus e monumentos. Do outro lado, teríamos a “memória erudita”, correspondente ao trabalho do historiador; a “contra-memória”, local da memória dos excluídos, que foi sistematicamente apagada; e, por fim, a “memória ficcionalizante, que funciona coletivamente, por meio das lembranças de uma geração”. Tais definições, como aponta a autora, seriam mais úteis ao trabalho do historiador do que do analista de discurso em si, já que não consideram muitas das contradições constitutivas de sentido que entrelaçam diferentes memórias. De toda forma, nessa memória social está a garantia de um efeito imaginário de continuidade, com a manutenção de uma narrativa em função de reprodução de sentido hegemônicos, embora muitas vezes essa linearidade apresente lacunas decorrentes de interpretações silenciadas e que esses sentidos silenciados possam retornar redirecionando os sentidos hegemônicos do presente, o que separa a memória da prisão em um passado imutável (MARIANI, 1998).

A memória pode ser entendida como a reatualização de acontecimentos e práticas passadas em um momento presente, sob diferentes modos de textualização (referimo-nos aqui, por exemplo, à produção literária, científica ou mítica, historiográfica e/ou jornalística), na história de uma formação ou grupo social (MARIANI, 1998, p. 38).

Logo, ainda de acordo com Mariani, (1998), pensar discursivamente a memória “é analisar as formas conflituosas de inscrição da historicidade nos processos de significação da linguagem (p.38)” considerando “os subterrâneos’ constitutivos ‘deste mundo semanticamente normal” (p.40). Logo, do ponto de vista discursivo não basta apenas apontar o sentido hegemônico, mas sim considerar as relações de força que permitiram sua hegemonia; além disso, é necessário filiá-lo a outros aos quais ele pode estar relacionado,

compreender com ele se tornou objeto do pensamento e mapear os gestos de resistência (MARIANI, 1998). Há, porém, uma contradição trabalhando na memória discursiva, sempre, o que faz com que muitos efeitos de memória sejam causados pela “ilusão da completude, de literalidade dos sentidos, e da existência ‘concreta’ de uma realidade passada” (MARIANI, 1998, p. 42). Assim, a memória aparece como inequívoca, ainda que os sentidos sejam muitos. Essa incompletude não se dá pelo fato das relações de sentido se derivarem de outras, mas por que pode ser efeito de diferentes naturezas de memória (ORLANDI, 2007). Há incompletude “porque são várias as linguagens possíveis, porque a linguagem se liga necessariamente ao silêncio, porque o sentido é uma questão aberta, porque o texto é multidirecional enquanto espaço simbólico” (p. 18).

Considerando tais reflexões, preliminarmente, podemos indicar que, como processo de significação, a antropomorfização em *Maus* pega um sentido de “ratos” estabilizado na memória discursiva, desloca esse sentido por meio da metáfora para criticar e ironizar essa ideologia infame que coloca determinados seres humanos numa posição de desumanização, o primeiro passo para qualquer extermínio, e depois desconstrói essa mesma metáfora para reafirmar que afinal, aqueles personagens não são ratos, são humanos.

### 4.3 Corpos de sentido

Outro processo no qual consideramos que a antropomorfização aparece como um importante mecanismo de significação, que tem como base a imagem de homens e de animais, é quando postulamos que os corpos evocam determinados sentidos. Esse processo também tem relação direta com a imagem, com o corpo dos sentidos, textualizando palavras. Como diz Orlandi (2001, p. 207):

Corpos que transitam no inusitado produzindo sentidos sociais inesperados que são em si um protesto. Podemos assim considerar os espaços como estando investidos de sentidos, fazendo parte dos processos de significação. E os homens, sendo seres simbólicos e históricos, os textualizam pela maneira mesma como nele se deslocam, se inscrevem, investidos de sentidos. Corpos com suas materialidades significantes. Corpos ‘fora do lugar’, em um espaço politicamente significado, ou melhor, que migram na produção de sentidos que se deslocam para diferentes objetos simbólicos; signos que migram, inscrições que se textualizam no corpo. Todo esse conjunto de deslocamentos faz parte de um mesmo processo discursivo”.

Na produção de sentidos a partir e pelos corpos na memória, cabe trabalhar o conceito de narratividade, não como gênero, mas enquanto processo discursivo, como define Orlandi

(2017, p.78): “[...] maneira pela qual uma memória se diz em processos identitários, apoiados em modos de individuação do sujeito, afirmando/vinculando (seu pertencimento) sua existência a espaços de interpretação determinados, consoantes a específicas práticas discursivas”. A partir disso, é possível compreender como a formulação da antropomorfização em *Maus* movimenta sentidos diversos sempre vinculados ao corpo e ao sujeito a partir de determinada conjuntura política e sócio-histórico em dadas condições de produção. Por condições de produção, entendemos “fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso” (ORLANDI, p. 30). Para a autora, podemos considerar as condições de produção tanto em um sentido estrito quanto em um sentido amplo. No primeiro, teríamos as circunstâncias de enunciação, o que pode ser também chamado de contexto imediato. Já no segundo, as condições de produção englobam o contexto sócio-histórico, ideológico (ORLANDI, 2009). As condições de produção também podem ser entendidas também como o estudo entre as “circunstâncias” de um discurso e seu processo de produção, o que pode ser representado pelo papel dado ao contexto ou à situação que permite a formulação e a compreensão dos discursos (PECHÊUX; FUCHS, 1975).

Voltando à reflexão sobre o corpo, Orlandi (2007) aponta que o sujeito é individuado na relação com mundo (o Estado, os seus discursos e suas instituições) e estende essa afirmação para o corpo, pensando-o não como coisa, mas como situação, na tomada do mundo para se definir, ligando o simbólico ao político, onde intervêm o inconsciente e a ideologia. Assim, é possível trabalhar o corpo no seu aspecto simbólico-político, no sentido da formação social e não apenas o corpo biológico, o que faz com que nos seus sentidos e na sua constituição estejam implicadas as condições sócio-históricas e simbólicas, o que desencadeia um processo de significação tanto pelo próprio corpo quanto pela sua presença (ORLANDI, 2017). Essa presença produz o que a autora define como o *corpo memória*.

Do gesto de interpretação do sujeito, de sua “presença”, resultam os efeitos de sentido que o afetarão: em sua subjetividade, em seu corpo, em seu modo de significação. E é nestas condições que a memória funciona na relação com o desejo do sujeito: repetição ou ruptura. A abertura de sentidos outros, a retomada com seus deslizamentos, ou o silenciamento, a cristalização do sujeito e do sentido no já dito, no estabilizado e que já não se movimento no processo de significação. Lugar do mesmo e da repetição, lugar de que a historicidade se reitor e o sujeito e só uma imagem pré-fixada. Espaço dos silêncios da memória. Que se abrem, no entanto, para outros sentidos roçados pelo desejo, já que o esquecimento [...] faz, na contração, movimenta-se a memória. Fuga dos sentidos. Se há silenciamento, há também a variação, as versões possíveis. Confronto e contradição se tocam. A museificação é a prática da estabilização que, no entanto, se movimento,

na significação, pela falha na ideologia. É no esquecimento, que se movimentam os sentidos, e não no já-dito, lembrado e arquivado, já significado. Na presença, o que trabalho, como sendo o *corpo memória*, aflui e significa (ORLANDI, 2017, p. 74).

Dessa forma, é possível pensar a textualização da memória a partir dos corpos, não no sentido biológico, mas em seu contexto sócio-histórico e ideológico, como demonstra Orlandi (2017, p.79), “sobretudo, um acontecimento simbólico-político atingindo o próprio corpo do sujeito em sua materialidade, no seu modo de individuação”. Em *Maus*, isso se faz presente no corpo dos personagens, que textualizam em seus corpos marcas do discurso, principalmente com a metáfora dos judeus em corpos de ratos e nazistas em corpos de gatos, escancarando na obra o caráter antissemita intrínseco ao regime nazista, que via nos judeus uma categoria inferior.

#### **4.4 O processo de desumanização**

A discursivização produzida pela formulação de judeus em corpos de ratos, além de denunciar o antissemitismo alemão na época, reforça que muito do extermínio ocorrido no período foi alimentado por um constante processo de desumanização. De acordo com Burrin (1990, p. 34 apud Da Silva, 2012), toda a linguagem empregada pelo alto escalão do partido nazista, incluindo aí o próprio Adolf Hitler, tinha como intuito conduzir uma política de Estado que visava a desumanização dos judeus. Micróbios, parasitas, sanguessugas, aranhas: seres nocivos ou repugnantes dos quais o homem se desembaraça com alívio. No mínimo, um discurso como esse seduz e produz a identificação esperada.

Tal condição colocou os judeus como o bode expiatório perfeito para uma Alemanha ainda ressentida pelos resultados da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e vivendo um período de turbulência que levaria à ascensão do regime nazista e aos posteriores acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. De acordo com Da Silva (2012, p. 73-74), os judeus ocupavam o espaço principal de inimigo a ser finalizado o que fazia com que a propaganda antissemita retratasse “o judeu como um animal imundo, que emergia da sujeira, geralmente como um rato ou como porco”. Não por menos, essas ofensas se tornaram comuns para designar pessoas repugnantes em diversos idiomas.

Ao que tange à questão antissemita – que Hitler iniciara antes mesmo de se tornar chanceler –, o “judeu” era apontado nas propagandas nazistas como o

responsável por todos os males do mundo, “o inimigo universal”, “o usurário da terra inteira”, “o inimigo hereditário” e “o senhor do anti-mundo”. Para Fest (1976) “[...] Hitler fez do judeu a encarnação de todos os vícios e de todas as angústias imagináveis”, ou seja, o líder nazista elegeu não somente um inimigo, mas a encarnação do próprio mal no judeu. O ditador encontrou um culpado para todos os problemas da Alemanha, sendo essa uma das principais bases da sua propaganda (DA SILVA, 2012, p. 56).

Costumeiramente, aponta-se a promulgação das chamadas Leis de Nuremberg em 1935 como um avanço do antissemitismo na Alemanha durante aquele período, no qual o desemprego e a inflação fora de controle eram motivo de preocupação para a sociedade alemã. De forma resumida, as leis de Nuremberg excluía a possibilidade de casamentos entre alemães e judeus, negava, com base na ascendência de cada um, a cidadania alemã e os direitos advindos delas a todos os sujeitos que pertenciam a religião judaica ou fossem descendentes de judeus e, por fim, incluía a suástica nazista na bandeira alemã. Em 1938, ainda antes do início da guerra, ocorreria a famosa Noite dos Cristais, que pode ser considerado um dos primeiros eventos de violência física organizados contra os judeus nesse período. Entre os dias 9 e 10 de dezembro daquele ano, milhares de estabelecimentos e símbolos judaicos na Alemanha foram destruídos por forças paramilitares e pelos próprios cidadãos sob ordem do alto escalão do partido nazista, sobretudo como resposta ao atentado sofrido pelo embaixador alemão em Paris.

Todavia, é enganoso restringir o antissemitismo na Europa a esse período histórico. Naquela parte do mundo tal fenômeno remonta, pelo menos, de meados da Idade Média, quando os judeus já eram vítimas de massacres e expurgos por serem vistos como inimigos da Igreja Católica ou por serem considerados culpados pela proliferação de pragas que causavam epidemias. É dessa época que remonta uma das formulações mais agressivas vinculadas aos judeus: a Judensau (porca judia, numa tradução livre), em que aparecem figuras representando os judeus em contato obsceno com uma grande porca, o que, novamente, coloca os judeus como figuras sujas e repugnantes características da propaganda antissemita nazista. Vale ressaltar que o consumo de carne de porco é proibido pela Torá, o que reforça a zombaria desse tipo de iconografia.

Arendt (2012) aponta que o uso do terror como ferramenta dos governos reforça a teoria do bode expiatório, no qual um grupo de pessoas é colocado como fonte de todo o mal, diferenciando-as de tiranias do passado. Se era perseguido não por se opor ao terror, e não pelo que possam ou não ter feito, mas meramente foi fazer parte de determinado grupo.

O terror, como conhecemos hoje, ataca sem provocação preliminar, e suas vítimas são inocentes até mesmo do ponto de vista do perseguidor. Esse foi o caso da Alemanha nazista, quando a campanha de terror foi dirigida contra os judeus, isto é, contra pessoas cujas características comuns eram aleatórias e independentes da conduta individual específica (ARENDDT, 2012, p. 29).

Como a própria Arendt (2012) aponta, no Estado Totalitário, a propaganda exerce papel fundamental, ao lado do terror. Para a autora, ambos são “faces da mesma moeda”. Nesse sentido, “a propaganda totalitária aperfeiçoa as técnicas da propaganda de massa, mas não lhe inventa os temas” (p. 484). Em meio a um ambiente em que o antissemitismo era comum, os nazistas colocaram a questão judaica no centro da sua propaganda, mas de uma forma particular: não era mais uma questão de política nacional, ou uma questão envolvendo a opinião perante a um povo considerado diferentes, mas como questão individual de todos, já que ninguém poderia se vincular ao partido se sua árvore genealógica tivesse ascendência judia e quanto mais alto o grau do posto, maior era o rigor na vasculha dos antepassados, transformando o antissemitismo como uma categoria de autodefinição do povo alemão (ARENDDT, 2012).

Ademais, um dos focos da propaganda nazista estava em desumanizar o judeu e promover um estereótipo ainda mais negativo desse povo frente à comunidade alemã. O judeu era associado a dois tipos de imagens diferentes. A primeira relacionada à figura de demônio, cujas raízes remontam ao antissemitismo cristão. E a segunda a imagem de parasita e animal, tais como vermes, ratos, insetos, vírus e bacilos, que viviam de outras nações e culturas, já que não possuíam a sua própria (DA SILVA, 2012, p. 60).

Da Silva (2012), citando Vikitine (2010, p. 26), ressalta que o antissemitismo nazista, e as propagandas carregadas dessas figuras de animalização dos judeus era “[...] tão visceral [...] que esta visão [de animalização], martelada pela propaganda nazi, é que mais tarde permitiria imaginar que, exterminando a população judaica como se fosse gado [...] estavam na realidade protegendo a humanidade ou eliminando seres nocivos”. É nesse ponto que a propaganda totalitária mostra a sua força:

Na Alemanha nazista, duvidar da validade do racismo e do antissemitismo, quando nada importava senão a origem racial, quando uma carreira dependia de uma fisionomia “ariana” [...] e a quantidade de comida que cabia a uma pessoa dependia do número dos seus avós judeus era como colocar em dúvida a própria existência do mundo (ARENDDT, p. 498).

A propaganda, contudo, não é a essência do regime totalitário, mas o terror o é. E o “reino do terror” atinge sua perfeição nos campos de concentração, onde é aplicado contra uma população já totalmente subjugada pela guerra psicológica imposta pela propaganda do Estado Totalitário (ARENDR, 2012). Nesse ponto, a propaganda já não é mais necessária, uma vez que a realidade fictícia imposta a cada dia a dispensa. Se antes de alcançar o poder esses movimentos não podem ser dar ao luxo de esconder seus objetivos a fim de inspirar as massas “dada a possibilidade de exterminar os judeus como se fossem insetos, isto é, com gás venenoso, já não há necessidade de propagar que os judeus sejam insetos” (p. 552). A autora prossegue e afirma que os campos de concentração representam o domínio total do terror dos regimes totalitários, espaços que servem como laboratórios onde esse poder demonstra que tudo é possível. Comparado ao que se passava ali, todas as demais experiências têm importância secundária (ARENDR, 2012).

Os campos destinam-se não apenas a exterminar pessoas e degradar seres humanos, mas também servem à chocante experiência da eliminação, em condições cientificamente controladas, da própria espontaneidade como expressão da conduta humana, e da transformação da personalidade humana numa simples coisa, em algo que nem mesmo os animais são; pois o cão de Pavlov, que, como sabemos, era treinado para comer quando tocava um sino, mesmo que não tivesse fome, era um animal degenerado (ARENDR, 2012, p. 582).

A animalização das suas vítimas não é o único mecanismo pelo qual se dá o processo de desumanização posto em curso pelo regime nazista. Arendt (2012) também indicar que como um regime totalitário exige poder ilimitado, esse poder só é alcançado quando todos os homens, sem exceção, forem dominados em todos os sentidos de suas vidas. Ao mesmo tempo, os homens são inteiramente supérfluos para esses regimes, eles sempre devem ser dominados em campos de concentração e eliminados para ceder lugar a novos prisioneiros. Junto a isso, todo e qualquer traço de individualidade é reprimido e se torna intolerável. O processo discursivo implicado na animalização é o de aniquilar qualquer traço humano-individual-social, anular as condições de existência dos homens. Essa busca por tornar os homens supérfluos é feita de diversas formas, incluindo aqui as liquidações em massa, os expurgos e o a escolha arbitrária de grupos a serem enviados para os campos de concentração. No final:

Os homens, na medida em que são mais que simples reações animais e realização de funções, são inteiramente supérfluos para os regimes totalitários. O totalitarismo não procura o domínio despótico dos homens,

mas sim um sistema em que os homens sejam supérfluos. O poder total só poder ser conseguido e conservado num mundo de reflexos condicionados, de marionetes sem o mais leve traço de espontaneidade. Exatamente porque os recursos do homem são tão grandes, só se pode dominá-lo inteiramente quando ele se torna um exemplar da espécie animal humana (ARENDDT, 2012, p. 605).

Esses pequenos destaques estão longe de esgotar toda a complexidade das razões e dos mecanismos sociais, políticos e ideológicos que tornaram possível que o Holocausto acontecesse da forma como ocorreu. Contudo, vale sempre reforçar que muito da experiência de intransmissibilidade (ou daquilo que é indizível) que sempre mencionamos acerca do testemunho do Holocausto está sustentado no caráter extremamente excepcional do extermínio que foi posto em curso: para exterminar o maior número de pessoas possível, da maneira mais eficiente já vista, ao tratar tal contingente de seres humanos como animais, como criaturas, como os portadores de todo o mal no mundo, um processo de significação foi posto em curso. E tal significação aparece nos processos discursivos engendrados em muitas das formulações que acionam a memória discursiva desse acontecimento, incluindo aqui *Maus*, a obra que é o objeto dessa dissertação.

#### **4.5 O processo discursivo da ironia**

Se até então tratamos o processo discursivo que constitui a antropomorfização em *Maus* por meio da noção de metáfora, pontuando como os sentidos atravessam os corpos e dá e eles um sentido que é outro, vamos explorar agora um terceiro caminho: na metaforização de judeus como ratos, o que vemos em *Maus* é o que chamamos aqui de processo discursivo da ironia. Como nos aponta Orlandi (2012), é ilusório tentar ir além do que outros autores já descobriram e já disseram sobre a ironia, mas é possível pensar em questões que nos permitam ir mais a fundo nesse processo de significação da linguagem. Dessa forma “a reflexão sobre a ironia leva-nos à compreensão de que, para o estudo da significação, importa tanto aquilo que é construção como o que é processo de autodestruição do sentido. Em outras palavras: a destruição do sentido também é um processo constitutivo da linguagem” (p. 2).

Para compreender o funcionamento do tipo de discurso irônico, um primeiro passo envolve romper a dicotomia entre sentido figurado e ironia, como explica Orlandi (2012). Ao mesmo tempo, cabe reforçar que “a ironia não tem a ver com a atitude pessoal e arbitrária do autor, mas com um estado de mundo que se revela” (p. 25). Todavia, não há um estado de

mundo irônico já dado, nem uma maneira de expressá-lo pela linguagem, mas “*estado de mundo que se diz irônico*”. Ou seja, tanto a forma do discurso quanto o estado de mundo são simultâneos e recíprocos em sua constituição, reforça Orlandi (2012):

A ironia, e as "figuras" em geral, não são apenas "meios expressivos". Elas constituem estados de mundo. Não há um conteúdo e uma expressão separados, assim como não há esta separação entre sujeito/linguagem/mundo. Constituem-se em suas relações, quando pensamos os processos de significação (ORLANDI, 2012, p. 25).

Temos aqui então a definição de tipo, que se configura como a cristalização de um funcionamento discursivo específico e uma prática de linguagem circunstanciada a partir de um discurso determinado, por um falante determinado, para um ouvinte determinado e com finalidades específicas (ORLANDI, 2012). Ainda de acordo com a autora, nessa prática discursiva, quando as palavras constituem um determinado universo de dizer, há ironia, que está na relação que se estabelece entre locutor, ouvinte e o texto, o que faz com que mesmo o que não pareça ou possa sê-lo, dependendo das relações que se estabeleçam. Desse modo, Orlandi (2012) defende que na ironia jogamos na relação entre o estado de mundo tal como ele se mostra cristalizado e outros estados de mundo, o que para a autora configura uma característica básica da ironia. Com isso, cabe enfatizar que:

Não se trata, pois, de um mero jogo de oposição, ou seja, de se dizer o contrário do que se pensa. A diferença vai muito mais além e significa multiplamente. Ao considerarmos a ironia como tipo de discurso, negamos que ela seja um desvio: ela é o próprio lugar do estabelecimento de um processo de significação que chamamos irônico. Esse lugar incorpora a menção ecoica que mostra, com sua forma própria e específica, a relação entre o mesmo e o diferente, o fixado e o possível (ORLANDI, 2012, p. 26).

A ironia se beneficia da dúvida, o que constitui a sua eficácia em qualquer uma das suas dimensões. Isso se dá, por sua vez, no estabelecimento de uma região significativa em que podem ser desenvolvidas simulações, alusões ou rupturas de significação. Esse espaço pode ser visto a partir da perspectiva tanto de interlocutores, quanto do referente ou mesmo da própria linguagem (ORLANDI, 2012). Na relação entre sujeitos (locutor e destinatário) se estabelece uma relação de polifonia. Com isso, a ironia é um “acontecimento discursivo que comunica e, ao mesmo tempo, recusa se comunicar, mantendo o estado de dúvida” (ORLANDI, 2012, p. 28). Enquanto a ironia aponta para o “insólito, para non-sense, para a ruptura”, esse jogo se produz “não só em relação ao destinatário, mas mesmo em relação ao

sujeito locutor, que também é prisioneiro das condições do seu próprio jogo” (ORLANDI, 2012, p. 28).

Vale também ressaltar que, com relação ao referente, a ironia é sempre histórica e socialmente determinada, o que faz com ela funcione de forma desigual de acordo com a situação. O mesmo vale para os lugares sociais de quem a pratica, o que nos leva a questionar se há um lugar privilegiado para a ironia em diferentes hierarquias sociais (ORLANDI, 2012).

A ironia atua nos limites da linguagem, atentando contra sua integridade ou o que Orlandi (2012) chama de “produto instituído”. Esse movimento torna possível tomar a “autodestruição” da linguagem como parte dela.

Sem isso a linguagem estacionaria, não diria mais nada. A ironia é um, mas certamente existem vários modos de significar que constituem esse processo linguístico de destruição do sentido. Processo em que a linguagem se nega e se reconstrói. É dessa forma que o processo de significação da ironia produz o estranhamento ao voltar-se sobre si mesmo. Através da ruptura, instala-se a autodestruição do sentido ao mesmo tempo em que se desencadeia um processo de significação que tem sua origem na metacomunicação e na intertextualidade. Esse processo de significação coloca em funcionamento o meta e o intertexto: discurso sobre o discurso e discurso que evoca outro (alusão, citação, imitação etc) (ORLANDI, 2012, p. 33-34).

Por fim, o próprio sujeito falante pode lançar mão da ironia para romper com o estabelecido ou evitar que isso aconteça: de qualquer forma “seja sua finalidade prática, ele estará operando, no nível do funcionamento da linguagem e de seus processos de significação, com a ruptura e a dissonância” (ORLANDI, 2012, p. 37). Nesse sentido, o estudo da ironia pelo viés da análise de discurso, ao qual este trabalho vem se filiando, acolhe “a ruptura e a ambiguidade, negando a evidência da transparência e da completude, reconhecendo no processo de destruição de sentidos, instaurado pela ironia, um funcionamento de linguagem que abre para o implícito, para o equívoco” (ORLANDI, 2012, p. 41).

Permitindo então que se tome a ironia como o tipo de processo discursivo em que se dá a constante destruição e construção dos sentidos, podemos observar tal funcionamento presente em *Maus*, principalmente quando levamos em conta determinadas condições de produção levantadas nos tópicos anteriores desse trabalho. Primeiro, cabe reforçar que os quadrinhos são a base dessa formulação: a antropomorfização é comum nessa forma de linguagem e ao pegá-la emprestada para a sua obra, Spiegelman faz com que ela remonte a um já-dito na região do interdiscurso, atuando a partir da formulação de humanos com cara de animais e de animais com características e modos de agir característicos dos seres humanos

presentes em diversas outras histórias em quadrinhos, e traz isso para a sua obra, que flutuava longe do paradigma comercial de produções do gênero. Com isso temos a articulação entre os momentos da produção do discurso, onde o eixo vertical, aquele da constituição, é composto por todos os dizeres já postos a partir da memória do dizer em determinado contexto histórico-ideológico. Já o eixo da formulação, sempre na horizontal, é determinado pela constituição, uma vez que ela possibilita todos os dizeres possíveis. Partindo da constatação de que formular é dar corpo a uma série de sentidos e que todos os dizeres possíveis se encontram na conjunção entre o eixo da formulação e o da constituição, concordamos com Orlandi (2005), que aponta que o interdiscurso (ou a dimensão da constituição) delimita o intradiscurso (a dimensão da formulação) e que todo dizer é atravessado pelo interdiscurso.

Voltando a tratar do processo discursivo da ironia, cabe reforçar, que ela, de certa forma, se dá em diversas camadas nas páginas de *Maus*. Assim, em determinados momentos, tal ironia ganha corpo com as referências ao Mickey Mouse em algumas passagens do livro (uma das epígrafes e uma das imagens da contra-capas, que traz a sombra do rato da Disney impressa, como já mostramos mais cedo neste trabalho). Outro vestígio disso está, inclusive, no título da obra. *Maus* soa na pronúncia muito parecido com *Mouse*, a alcunha que compõe o nome do rato da Disney. Essa homofonia não é coincidência: ambas as palavras, provenientes do alemão e do inglês, respectivamente, podem ser traduzidas para o português como “ratos” ou “camundongos”. Com isso, o jogo da antropomorfização acontece numa instância adicional, de certa maneira mais sutil, que aponta para uma crítica à indústria *mainstream* de produção dos quadrinhos encarnada, sobretudo, na figura do personagem da Disney.

Por outro lado, em *Maus* o jogo da antropomorfização funciona de forma diferente ao que acontece, por exemplo, em *A metamorfose*, do escritor Franz Kafka, cujo personagem principal da novela acorda transmutado em um inseto horrível e tem total consciência disso, causando tanto nele quanto no leitor uma sensação de incômodo e estranhamento. Ainda que a formulação evoque toda a desumanização da ideologia nazista, em vários pontos da obra nos deparamos com momentos de desconstrução tanto da metáfora quanto do processo de ironia presente na obra, seja quando os personagens se deparam com *ratos de verdade* no subsolo de uma casa ou quando os vemos se comportar de forma demasiado humana em diversas outras passagens, demonstrando sentimentos e falhas tão características dos seres humanos, como medo, raiva, preconceito, entre outros. Dessa forma, é como se tal formulação circulasse entre os dois extremos: não temos a antropomorfização nem na forma como ela aparece em outras histórias em quadrinhos nem como ela aparece em outras obras literárias, já que somos

deparados a todo o momento com esse complexo jogo de construção/destruição desse processo discursivo a cada página virada em *Maus*. Ele é um gesto que está numa terceira coluna, mobilizando todos esses sentidos a fim de dar forma ao testemunho, sempre ciente das limitações dessa busca.

Entretanto, tal destruição de sentidos a fim de construir um sentido aparece com mais força quando pensamos nos personagens em corpos de ratos (ou nos humanos com máscara de ratos, como já mencionamos mais cedo neste texto). Ora, se um dos focos da propaganda e da ideologia nazistas era desumanizar os judeus e para isso se resgatava um longo histórico de antissemitismo, o incluía vincular essas pessoas a animais repugnantes, não seria de mau gosto ou mesmo desrespeitoso fazer uma história em quadrinhos sobre o Holocausto com o corpo dos judeus tomando forma justamente como a desses animais? Não seria reduzir o extermínio nazista ao velho recurso de histórias infantis da brincadeira do gato e rato? Não é o que acontece, uma vez que no livro esse deslocamento se dá de diversas formas: os personagens ratos, como já citado, aparecem usando máscaras de ratos (uma tentativa de lembrar de que eles são, afinal de contas, humanos). Soma-se a isso a uma das epígrafes da obra (“Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos”), retirada da boca do próprio Adolf Hitler. Por outro lado, nos ratos de Spiegelman não vemos a sujeira, a disseminação de doenças e de pragas ou como o alvo preferencial do extermínio, que são temas frequentes da propaganda nazista. Pelo contrário. Os ratos de *Maus* têm sentimentos e características psicológicas que fazem deles únicos, muitas vezes expondo o pior que um ser humano pode ter (o racismo do pai de Art, por exemplo). Em uma última dimensão, os ratos (e mesmo os demais animais que dão forma aos corpos e face dos personagens das demais etnias) servem para nos lembrar de que o autor não é um testemunho do horror, aquele não é relato dele como um sobrevivente do Holocausto, mas o processo em que ele lida com o peso da sua história familiar abalada pelo extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Diante disso, a antropomorfização está para nos lembrar, ainda de que forma irônica, tanto o mecanismo por trás desse horror, quanto a impossibilidade de dar forma a ele, de alcançar esse real do qual poucos tiveram a sorte de retornar. Assim, os animais da obra estão menos do que uma tentativa de representação do real (ou mesmo de caricaturas) do que para um sucessivo jogo de deslocamentos discursivos, que lança mão da destruição dos sentidos provocados pela ironia (novamente, a saber, o processo de desumanização posto em prática pelo nazismo) para que o sentido possa ser outro, mas não qualquer um.

Para concluir, é relevante destacar que tal processo nunca se dá sem falhas e sempre está sujeito ao equívoco, que é característico da linguagem. Como indica Orlandi (2005, p.102), “o equívoco já é um fato do discurso”. Além disso, o equívoco se dá no funcionamento da ideologia e/ou do inconsciente fazendo com o equívoco seja “a falha da língua, na história (p.103). Ainda sobre o equívoco, temos que:

A ideologia é um ritual com falhas e, como dissemos, a língua não funciona fechada sobre si mesma, ela abre para o equívoco. Por seu lado, a história é história porque os fatos reclamam sentidos (P.Henry, 1994), face a um sujeito que está condenado a interpretar (a significar). Na relação contínua entre, de um lado, a estrutura, a regra, a estabilização e o acontecimento, e, de outro, o jogo e o movimento, os sentidos e os sujeitos experimentam mundo e linguagem, repetem e se deslocam, permanecem e rompem limites (ORLANDI, 2005, p. 103).

Ainda de acordo com Orlandi (2005), é por isso que temos a determinação histórica dos sujeitos, “nem fixado ad eternum, nem desligados como se pudessem ser quaisquer uns” (p. 103), o que faz com que os sentidos e sujeitos pudessem ser quaisquer sentidos ou sujeitos, mas não o são (ORLANDI, 2005). Por essa razão, “entre o possível e o historicamente determinado é que trabalha a análise de discurso. Nesse entremeio, nesse espaço de interpretação. A determinação não é uma fatalidade mecânica, ela é histórica (p. 103)”.

## 5. Considerações Finais

Em “As Origens do Totalitarismo”, Hannah Arendt escreve que há inúmeros relatos de sobreviventes do Holocausto. No entanto, “quanto mais autênticos, menos procuram transmitir coisas que escapam à compreensão humana e à experiência humana – ou seja, sofrimentos que transformam homens em ‘animais que não se queixam’” (ARENDR, 2012, p. 583). Na época em que a autora escreveu essas linhas, em meados dos anos 50, ela reclamava que nenhum desses relatos era capaz de mobilizar os homens em nome da justiça.

Pelo contrário, qualquer pessoa que fale ou escreva sobre campos de concentração é tida como suspeita; e se o autor do relato voltou resolutamente ao mundo dos vivos, ele mesmo é vítima de dúvidas quando à sua própria veracidade, como se pudesse haver confundido um pesadelo com a realidade. (ARENDR, 2012, p. 583).

Quanto propus o projeto de pesquisa que deu origem a esta dissertação, apenas arranhava a superfície acerca do debate em torno da memória e do testemunho do Holocausto, nome dado ao pesadelo, conforme mencionado pela autora alemã citada acima. Afinal, como um evento tão bem documentado (e tão importante na história do século XX) poderia suscitar dúvidas a respeito do seu acontecimento ainda mais quando quem falava eram justamente os sobreviventes de tal horror? E, em um momento posterior, como poderiam tais relatos poderiam ser formulados por meio da linguagem? De certo modo, mais do que “Maus, a história de um sobrevivente”, foram essas as questões que perpassaram e orientaram todo o desenvolvimento desse trabalho. Isso pode parecer uma contradição em um primeiro momento, mas não se levarmos em conta a análise que buscamos empreender.

*Maus*, desde quando foi publicado entre meados da década de 80, passou a ocupar um ponto nodal em todo o debate que engloba a problemática do testemunho de um evento tão extremo. Uma primeira leitura da obra revela o testemunho de um sobrevivente, cru, visceral e tocante. Apesar disso, tal relato nos é entregue numa formulação inusitada, misturando aspectos de cultura pop (algo talvez inerente aos quadrinhos) a uma linguagem que a todo o momento flerta com o conceitual e o *underground*. Isso sem contar a antropomorfização, que ao retomar a metáfora da caçada dos gatos aos ratos, descobri uma série de sentidos para ironizar o cerne da ideologia totalitária nazista.

Mas de que sobrevivente fala o título da obra? É difícil responder a essa questão: as memórias de pai e filho se intercalam e, embora o primeiro seja o mais próximo do que temos

de uma “verdadeira testemunha” na obra, precisamos que todo esse trabalho passe pelo filho, que acumula crises ao tentar transpor todo o horror do relato do seu progenitor na forma de quadrinhos, sem com isso ser capaz de alcançá-lo todo. Toda a memória é lacunar, sujeita a furos e falhas, todo o relato carrega uma série de não-dito, silêncios, que são um espaço fundamental de significação para o testemunho. *Maus* consegue colocar em quadrinhos a natureza desses espaços de significação, reconhece que, sim, há um indizível no testemunho (e que o testemunho precisa desse indizível para significar), e consegue fazer com que isso irrompa nas páginas a cada deslocamento de sentido trazido à tona, imerso na complexidade da narrativa que se desdobra em várias linhas temporais e abre uma série de possibilidades para se pensar os limites e as possibilidades para se falar sobre o testemunho e memória do Holocausto.

Por outro lado, em nenhum momento há a formulação de imagens apelativas para que seja possível perceber o horror: ele está ali, sentido, mas não visto, revestido num complexo jogo que lança mão de processos discursivos como a ironia e metáfora para dar novos sentidos à memória. Nem há a intenção do didatismo: ainda que o formato possa atrair leitores curiosos, mais do que uma história sobre o Holocausto, *Maus* é uma história de como a memória de um evento traumático assombra as relações familiares. De certa forma, é como se presenciássemos a individualização de uma tragédia que é, sobretudo, coletiva, de vítimas sem rostos, sem nomes, sem identidades, de pessoas que foram conduzidas ao mais profundo processo de desumanização até que elas não pudessem ter mais direito a uma individualidade e passassem a fazer parte de uma massa amorfa cujo único destino possível foi a morte. Ao fim, porém, vemos que o pai de Art é, antes de tudo, um ser humano, com suas falhas e defeitos, como se precisássemos ser lembrados de que o sofrimento não faz de ninguém uma pessoa melhor, apenas as faz sofrer.

Mais de 30 anos depois da publicação de *Maus*, parece que estamos atravessando um novo limiar: se antes poderíamos alegar uma “crise do testemunho”, hoje, com os últimos sobreviventes do Holocausto nos deixando, passamos a lidar um evento cada vez mais distante no tempo, que, embora tenha a memória bem preservada (basta pensar no número de museus, livros, exposições, entre outras formas de expressão artística dedicadas ao tema), é alvo crescente de ataques. Não por menos, cresce o discurso de negação do Holocausto, de forma muito similar com o que acontece em outras áreas do conhecimento, indo dos benefícios das vacinas ao formato do planeta Terra. Ainda que, felizmente, restrito a franjas mais radicais é preciso combatê-lo, não só pelo despeito latente aos milhões de vítimas do

extermínio nazista. Negar que o Holocausto aconteceu nos coloca de volta à rota que nos levou a ele, uma vez que negar o passado é o primeiro passo para repeti-lo.

Em última instância, se este trabalho servir como um reforço à importância do trabalho da memória, pensando-a enquanto uma instituição coletiva, já me darei por satisfeito. É essencial compreender enquanto ela nos constitui tanto quanto sujeito quanto como sociedade para que possamos lidar com as violações do nosso passado e as tragédias do nosso presente para que não entremos em um ciclo perverso.

## 6. Referências

- AGAMBEM, G. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Editora Boitempo, 2008.
- ACHARD, P. [et al] (orgs.). **Papel da Memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Editora Cia das Letras, 2012.
- ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalem**. São Paulo: Editora Cia das Letras, 1999.
- BALDINI, Lauro. O que se pode dizer do indizível? In: MARIANI, Bethania; MOREIRA, Carla Barbosa; DIAS, Juciele Pereira; BECK, Maurício (orgs.). **Indizível, ininteligível e imperceptível: o sujeito contemporâneo e seus arquivos**. Niterói: Eduff, 2017, p. 71-81.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.
- BROWN, J. Of mice and memory. **The Oral History Review**, Vol. 16, No. 1 (Spring, 1988), pp.91-109.
- CARVALHO, B. L. P. DE. O negacionismo do Holocausto na internet: o caso da “Metapédia – a enciclopédia alternativa”. **Faces da História**, v. 3, n. 1, p. 5-23, 29 ago. 2017.
- COSTA, G. A palavra do ano é uma imagem. **Fragmentum**, Santa Maria, Programa de Pós-graduação em Letras, UFMS, n. 48, 89-103, jul. - dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/23308>
- COSTA, G. Movimentos de câmera e de sentidos em *Falcão-meninos do tráfico*: um corpo significativo na imagem. In: SILVA, T; SOUZA, T; AGUSTINI, C. **Imagens na comunicação e discurso**, São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2012
- COSTA, G. Uma imagem e suas discursividades: memória, sujeito e interpretação. **Revista Língua e instrumentos linguísticos**, Nº 34, p:101-113, jul-dez 2014. Disponível em: <http://www.revistalinguas.com/edicao34/artigo6.pdf>
- COSTA, G. Sentidos de Milícia: entre a lei e o crime. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.
- CURI, F. **Maus de Art Spiegelman: uma outra história da Shoah**. 2009. 147 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270246>. Acesso em: 13 ago. 2018.
- SILVA, Mônica Fontoura da. **As relações entre uma modalidade do gênero humorístico e a história política na Alemanha dos anos 30**. 2012. Dissertação (Mestrado em Língua e

Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-02082012-142642/pt-br.php>. Acesso em 04 mar.2021.

DENTERGHEM, D. E. K. **O antropomorfismo nos quadrinhos adultos: uma pesquisa exploratória**. 2015. 137 p. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, SP. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-24112015-101854/en.php>. Acesso em 01. jul. 2019

DIAS, C. A materialidade digital da mobilidade urbana: espaço, tecnologia e discurso. **Revista Língua e instrumentos linguísticos**. Nº 37, 157-175, jan-jun 2016. Disponível em: <http://www.revistalinguas.com/edicao37/artigo7.pdf>

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2007.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Editora Martins Fontes.

ELMIR, C. P. O caso Benjamin Wilkomirski: a dupla invenção da memória. Anos 90, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 41-55, dez. 2008.

GAGNEBIN, J. M. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2009.

HUYSSSEN, A. Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. **New German Critique: Dialectic of Enlightenment**, Cornell University, n. 81, p. 65-82. 2000.

FLANZBAUM, Hilene (Org.). **The americanization of the Holocaust**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

LAUB, D. Truth and Testimony The Process and the Struggle. In: American Imago, Vol. 48, No. 1, **PSYCHOANALYSIS, CULTURE AND TRAUMA** (SPRING 1991), pp. 75-91.

LEWGOY, B. Holocausto, trauma e memória. In: **WebMosaica revista do instituto cultural judaico Marc Chagall**. v.2 n.1 (jan-jun) 2010, p.50-56.

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

LEVI, P. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

MCCLLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Editora M.Books, 2005

MCCLLOUD, S. **Desenhando quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2008.

MARIANI, B. Ainda sobre testemunho, ainda sobre as noções de sujeito. Uma escuta para memórias do subsolo. In: SOARES, A. et al. (org) **Discurso, interlocuções e...** Caxias do Sul: Editora EDUCS, 2019. p.39-55

- MARIANI, B. **O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989)**. Rio de Janeiro: Revan; Campinas: Editora da Unicamp, 1998
- MARIANI, B. Testemunho: um acontecimento na estrutura. **Revista Desenredo**, v. 12, n. 1, 22 set. 2016. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/5890>
- ORLANDI, E. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 1.ed. Campinas: Pontes, 1983.
- ORLANDI, E. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Editora Pontes, 2009.
- ORLANDI, E. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ORLANDI, E. Destruição e construção do sentido: um estudo da ironia. **Discursividade**, Campo Grande, Edição n° 09 - Janeiro/2012 - Maio/2012.
- ORLANDI, E. **Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos**. 1ª ed. Campinas: Pontes, 2001.
- ORLANDI, E. **Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos**. 2ª ed. Campinas: Pontes, 2005.
- ORLANDI, E. Discurso, imaginário social e conhecimento. **Em aberto**, Brasília, v. 14, n. 61, p.52-59, jan./mar. 1994.
- ORLANDI, E. Efeitos do verbal sobre o não verbal. **Revista Rua**, Campinas, n. 1, p. 35-47, 1995.
- ORLANDI, E. **Eu, tu, ele: discurso e real da história**. Campinas, SP: Pontes Editores. 2017.
- ORLANDI, E. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas, SP. Pontes Editores, 2007
- PAVEAU, M. Memória, des-memória, a-memória: quando o discurso volta-se para seu passado. **EID&A-Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n.5, p.137-161, dez. 2013.
- PÊCHEUX, M. Metáfora e interdiscurso. In: ORLANDI, E. (Org). **Análise de Discurso**, Michel Pêcheux: textos escolhidos por Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 2011.
- PÊCHEUX, M. (1969) **Análise Automática do Discurso (AAD-69)**. In: GADET, F. & HAK, T. (orgs.). Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- PÊCHEUX, M. **Papel da Memória**. In: ACHARD, P. et. al. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 1999.

- PÊCHEUX, M. **O Discurso: Estrutura ou Acontecimento**. Campinas, SP: Pontes, 2008.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014.
- POLICARPO, C.; SANTAELLA, L. A estética do conhecimento nas redes digitais. **Dialogia**, São Paulo, n. 28, p. 29-45, jan./abr. 2018.
- RAMOS, P. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- ROBIN, R. **A Memória Saturada**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016
- ROSENBERG, P. Mickey Mouse in Gurs – humour, irony and criticism in works of art produced in the Gurs internment camp, **Rethinking History**, 6:3, 273-292, 2002.
- SELIGMANN-SILVA, M. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras, Revista do mestrado em Letras da UFSM*. Santa Maria, RS, UFSM; CAL, n. 16, jan./jul. 1998, p. 9-37.
- SELIGMANN-SILVA, M. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. Jun.2005, p. 71-98.
- SELIGMAN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. clín.* [online]. 2008, vol.20, n.1, pp.65-82. ISSN 1980-5438
- SELIGMAN-SILVA, M. (org.) *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKY, Arthur (org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.
- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SOUSANIS, N. *Unflating*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.
- SPIEGELMAN, A. **Maus, a história de um sobrevivente**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.
- SPIEGELMAN, A. **Metamaus**. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Pantheon Books, 2011.
- WILKOMIRSKI, B. **Fragments: memories of a wartime child**. Nova Iorque, Estados Unidos da América: Schocken Books, 1996.

## 7. Anexo

### LISTA DE PERSONAGENS PRINCIPAIS

Listamos a seguir os personagens principais de “Maus, a história de um sobrevivente”:

#### Vladek Spiegelman

Judeu sobrevivente do Holocausto que vai morar nos Estados Unidos posteriormente. Sua fala é carregada com um forte sotaque e seu comportamento é marcado por obsessão em relação à economia doméstica. Não é raro vermos atitudes racistas de sua parte. Seu testemunho é a base da obra.



#### Art Spiegelman

Filho de Vladek. É um cartunista *underground*. Na relação com o pai se mostra quase sempre irritado, mas tem interesse na sua história. A culpa por ser filho de um sobrevivente do Holocausto o atormenta.



#### Anja Spiegelman

Mãe de Art e primeira mulher de Vladek. Também uma sobrevivente dos campos de concentração. Sempre lutou contra problemas mentais e se suicida no pós-guerra. Seus diários são destruídos por Vladek.



Mala Spiegelman

Segunda mulher de Vladek, também uma sobrevivente do Holocausto. Sofre com a personalidade difícil do marido.



Françoise Mouly

Mulher de Art. Ela é uma francesa convertida ao judaísmo, o que faz com que Art tenha dificuldade em decidir como ela aparecerá nos quadrinhos. No final, ela aparece no corpo de rato, assim como os demais judeus.

