

FABIANO ANDRADE CURI

**MAUS, DE ART SPIEGELMAN:
UMA OUTRA HISTÓRIA DA SHOAH**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Teoria e História Literária

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

CAMPINAS

2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

C925m Curi, Fabiano Andrade.
Maus, de Art Spiegelman: uma outra história da Shoah / Fabiano Andrade Curi. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Fabio Akcelrud Durão.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Holocausto Judeu, (1939-1945). 2. História em quadrinhos. 3. Memória. 4. Transmissão. I. Durão, Fabio Akcelrud. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Art Spiegelman's Maus: another story of Shoah.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Jewish Holocaust, (1939-1945); Comics; Memory; Transmission.

Área de concentração: Literatura e Outras Produções Culturais.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão (orientador), Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin, Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner.

Data da defesa: 20/03/2009.

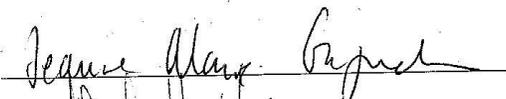
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

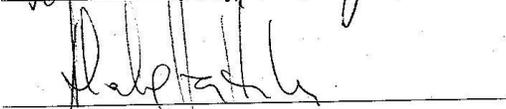
Fabio Akcelrud Durão



Jeanne Marie Gagnebin de Bons



Alvaro Luiz Hattner



Jorge Mattos Brito de Almeida

Márcio Orlando Seligmann – Silva

**IEL/UNICAMP
2009**

Agradecimentos

Quero agradecer ao amigo Jayme Costa Pinto por ter me apresentado o tema e indicado pesquisas e leituras que estimularam a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva e à Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin pelas preciosas críticas e sugestões que trouxeram novas abordagens para a continuidade da pesquisa.

Aos colegas de orientação Lígia Maria Winter, Simone Nacaguma, Daniela Mussi, Luís Fernando Prado Telles e Charles Albuquerque Pontes pelos comentários e indicações que foram muito úteis no trabalho.

À minha esposa, Priscila Simões, pelo cuidado nas leituras e propostas que renderam riquíssimos debates sobre o tema e assuntos correlatos, abrindo novas perspectivas para a pesquisa.

Finalmente, ao Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão pelas inúmeras leituras que fez do texto, sempre apontando correções, caminhos e aprofundamentos. Muito obrigado pela paciência e por ter feito da orientação um processo sereno e instigante.

Sempre com eles. Sempre para eles.
André, Ana e Priscila

Resumo

Este texto tem o objetivo de apresentar a obra *Maus*, de Art Spiegelman, como uma nova forma de transmissão dos traumas da *Shoah*. Com a proximidade do fim das gerações de sobreviventes, as atenções se voltam para produção daqueles que tiveram contato indireto com a tentativa de aniquilamento de judeus nos campos de extermínio nazistas. Nesse grupo encontra-se o autor da obra que analisamos com um livro no formato de quadrinhos absolutamente inovador não só entre os testemunhos, mas também entre os próprios quadrinhos. A composição de textos e desenhos feita por Spiegelman enfrenta as mesmas limitações de outras obras de testemunhos diretos ou indiretos ao tentar narrar o que não se narra, mas traz elementos bastante interessantes na representação artística da memória, como a adequação dos relatos ao espaço dos quadros, as feições antropomórficas dos personagens e toda a discussão sobre a obra dentro dela mesma. Além disso, *Maus* traz uma série de experiências nesse tipo de literatura ao justapor a história de sobrevivente de Auschwitz narrada pelo pai com a sua própria vida de filho de sobrevivente com as difíceis implicações dessa situação. Dessa forma, Spiegelman trabalha em diferentes níveis de narrativa, alternando e relacionado biografia e autobiografia.

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

Abstract

This text aims to present the Art Spiegelman`s work, *Maus* as a new way of transmitting the traumas of the *Shoah*. With the generations of survivors coming to an end, the attention has turned to the production of the new generations, who have had indirect contact with the attempt of annihilation of Jews in the Nazi`s extermination camps. In this group, there is the author of the work that we look with a comic book format that is absolutely innovative, not only among the *Shoah`s* narratives, but also among the comics itself. The composition of texts and drawings made by Spiegelman faces the same limitations that other important testimonies direct or indirect have on trying to tell what cannot be told, but has very interesting elements in the artistic representation of the memory and the suitability of reporting the area of the drawings, the anthropomorphic features of the characters and the whole discussion on the work inside itself. Moreover, *Maus* has a lot of experiences in this type of literature when juxtapose the story of an Auschwitz survivor narrated by his father with his own life as the son of a survivor with the difficult implications of this situation. As a result, Spiegelman works in different levels of narrative, alternating and linking biography and autobiography.

Keywords: *Shoah*, Comics, Biography, Autobiography, Memory, Transmission

Sumário

Introdução	- 17 -
Capítulo I	- 25 -
1.1 – A produção artística acerca da Shoah	- 25 -
1.2 – O que é Maus.....	- 31 -
1.3 – A publicação de Maus	- 37 -
1.4 – Leituras de Maus.....	- 41 -
1.5 – Quadrinhos e memória	- 47 -
1.5.1 – Os judeus sem dinheiro de Will Eisner	- 49 -
1.5.2 – O underground de Robert Crumb.....	- 51 -
1.5.3 – A tragédia de Keiji Nakazawa.....	- 53 -
1.5.4 – O jornalismo de Joe Sacco.....	- 54 -
1.5.5 – A opressão e o exílio de Marjane Satrapi.....	- 56 -
1.5.6 – O trauma familiar de Alison Bechdel	- 57 -
1.5.7 – Os novos e velhos sofrimentos de Art Spiegelman	- 59 -
Capítulo II	- 65 -
2.1 – A interpretação de Maus	- 65 -
2.2 – Aspectos formais.....	- 65 -
2.2.1 – Caracterização dos personagens.....	- 76 -
2.3 – Aspectos de comportamento	- 85 -
Capítulo III	- 97 -
3.1 – Reflexões sobre a obra	- 97 -
3.2 – Singularidade e transmissão	- 101 -
3.3 – Ambigüidade	- 107 -
Considerações finais	- 111 -
Referências bibliográficas	- 113 -
Referências filmográficas	- 119 -
Lista de imagens	- 121 -
Traduções dos quadrinhos	- 123 -
Apêndice	- 129 -

Pequena fábula

“Ah”, disse o rato, “o mundo torna-se cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para qual eu corro.” – Você só precisa mudar de direção”, disse o gato e devorou-o.

Franz Kafka

Introdução

Passado algum tempo do final da Segunda Guerra, o que aconteceu nos campos de prisioneiros e de extermínio nazistas foi sendo conhecido em detalhes por um público cada vez maior, não apenas na Europa, mas no mundo todo. A incredulidade acerca dos terríveis pormenores foi se dissipando e os relatos dos sobreviventes e as investigações posteriores trouxeram informações de experiências que ainda assim jamais puderam ser totalmente compreendidas. Entretanto, elas começaram a fazer parte de análises que foram muito além de interpretações históricas, receberam também abordagens psicológicas, filosóficas, antropológicas, sociológicas e artísticas. A partir de todas essas perspectivas, a *Shoah*¹ passou a ser um freqüente objeto de estudos acadêmicos.

Um simples exemplo é que, na área de literatura, mais de 20 pesquisadores brasileiros apresentaram trabalhos relacionados com o tema em 2007 no encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em São Paulo. Além disso, há uma grande quantidade de estudos publicados no mundo inteiro sobre literatura de testemunho dos sobreviventes de perseguições nazistas e dos campos de extermínio. Isso em um país que não se debruça tanto sobre o tema quando o comparamos com pesquisas realizadas em várias nações da Europa, nos Estados Unidos e em Israel.

Em outros países, existem hoje alguns importantes centros de documentação e estudos da *Shoah*; entre os principais, é possível destacar os museus Yav Vashen, em Jerusalém, e United States Holocaust Memorial Museum, em Washington, este segundo dedicado também a outros genocídios.

¹ Apesar de o termo Holocausto ser o mais conhecido, ele deriva do grego *ὁλόκαυστον* (*holókauston*), que significa queimar completamente e indica sacrifício. Para Mauss e Hubert (2005, p. 15), “o sacrifício sempre implica uma consagração: em todo sacrifício um objeto passa do domínio comum ao domínio religioso – ele é consagrado”, o que não aconteceu no nazismo. Lembremos também Agamben (2008, p. 40) quando afirma que o Holocausto equipara altares a fornos crematórios. Muitos judeus rejeitam esse termo e adotam *Shoah*, que significa devastação, catástrofe em hebraico. Outros genocídios, como os do Camboja, de Ruanda, do Sudão, de armênios na Turquia, de curdos no Iraque, de muçulmanos e albaneses na ex-Iugoslávia, só para citar alguns, não raramente também são chamados de Holocausto. Dessa forma, quando falamos em *Shoah*, nos referimos especificamente ao genocídio de judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

Universidades, como a norte-americana de Clark, em Worcester, que oferece um programa de PhD em Estudos do Holocausto e de Genocídio, ou a de Yale, que mantém um grupo de pesquisa sobre genocídio, têm inúmeros cursos, grupos de estudo e disciplinas de diversos campos das ciências humanas voltados para pesquisa da *Shoah*.

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

O que vem ocorrendo nas últimas décadas é uma ampliação do espectro da *Shoah* a partir da transmissão de relatos dos já quase extintos sobreviventes de campos e de perseguições para as novas gerações que não haviam nascido quando o nazismo avançou na Europa. E essas gerações vêm interpretando a *Shoah* por filtros históricos, psicológicos, antropológicos, políticos, filosóficos e artísticos. Obviamente, dentro de toda essa produção há contribuições valiosas, assim como tentativas de cultivar o preconceito e de fomentar a intolerância. O

evento-limite da *Shoah* em si deve ser abordado, mesmo sabendo que trará ao centro do debate o que de mais nefasto o ser humano é capaz.

Mas será que toda essa produção artística em torno da *Shoah* também não apresenta um desequilíbrio nas exigências anunciadas por Adorno, que nos faz refletir se o extermínio de judeus pelos nazistas não foi banalizado e comercialmente explorado? Desde o início da década de 1970, com a abrangência dos meios de comunicação de massa, “a apropriação do Holocausto para o entretenimento de massa e a sua saturação ficou conhecida como a ‘Americanização do Holocausto’” (SICHER, 2005, p. 121).

Um exemplo de que a exploração comercial da *Shoah* não é tão recente está no livro *Sobre fotografia*, da ensaísta norte-americana Susan Sontag (2005, p. 216), que reproduz um texto jornalístico da década de 1970:

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 tecido. [...] 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.

Trecho de “Em Auschwitz, uma dissonante atmosfera de turismo”, publicado no New York Times, em 3 de novembro de 1974.

Como podemos ler, uma matéria publicada cerca de 30 anos após o final da Segunda Guerra relata Auschwitz como um concorrido ponto turístico. Em outro livro, esse um romance, a personagem conta sua percepção da visita ao famoso campo de extermínio:

Compramos ingressos. Fui tomada pelo pressentimento dos empreendimentos malsucedidos. Ali estava tudo o que eu conhecia por fotografias. A inscrição do portão, as cercas de arame farpado estendidas entre os postes curvados, os edifícios de pedra de um andar – tudo causava um efeito improvável de cópia do original. Não consegui entrar no clima para o qual me preparara durante dias. Fui envolvida pelo sentimento de estar num museu ao ar livre. Tive a fantasia maldosa de que logo apareceriam os extras vestidos nas roupas listradas de prisioneiros. (KERTÉSZ, 2005, p. 97)

O autor do livro, Imre Kertész, um húngaro sobrevivente de Auschwitz e vencedor do Nobel de Literatura de 2002, calcou boa parte de sua obra em suas experiências de sobrevivente e discute em ensaios e romances o que significa Auschwitz hoje; a sua apropriação pelas novas gerações, as suas tentativas artísticas de representação e a exploração comercial da *Shoah*.

Há também quem fale de uma certa obsolescência do que aconteceu no *Lager* perante outros genocídios mais recentes, como os assassinatos em massa de curdos no Iraque, de tutsis em Ruanda, de muçulmanos e de albaneses no Balcãs e, ainda em curso, de não-árabes no Sudão. Ou seja, a *Shoah* se dilui no meio de tantas matanças.

É praticamente impossível averiguar se há algum tipo de saturação da *Shoah* no meio de tantas violências exibidas pelos meios de comunicação, mas também é difícil negar que a exploração da barbárie tem tornado os limites do que a audiência considera aceitável um tanto mais amolecidos nas últimas décadas. Violências ficcionais ou não parecem longe de encontrar um extremo, pois aquilo que causa estranhamento e repulsa num determinado momento se torna corriqueiro logo depois. Como diz Sontag (2003, p. 100), há um considerável nível de violência e sadismo aceitáveis na cultura de massa em filmes, televisão e jogos de computador. Para a autora, imagens que causariam repulsa há quarenta anos são assistidas tranqüilamente por um adolescente num cinema moderno, pois a destruição entretém em vez de chocar.

Nesse ambiente de saturação da violência das últimas décadas do século 20 e que não dá sinais de arrefecimento até os dias de hoje, se apresenta uma obra que faz uso de uma linguagem absolutamente inovadora para tratar de um tema que envolve o assassinio sistemático de milhões de judeus pelos nazistas durante a Segunda Guerra. O norte-americano Art Spiegelman produziu entre 1978 e 1991 uma história em quadrinhos chamada *Maus* e nela narrou os relatos de sobrevivente de Auschwitz de seu pai e o reflexo dessa experiência em sua própria vida.

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

Ainda que *Maus* tenha passado por variadas análises que começaram em revistas especializadas em quadrinhos e hoje invadem os estudos literários, elas praticamente inexistem no Brasil. Dessa maneira, achamos conveniente apresentar alguns olhares sobre aspectos formais da obra tanto do ponto de vista dos quadrinhos quanto da narrativa literária que estão em dezenas de ensaios acadêmicos sobre *Maus* publicados em outras partes do mundo, principalmente nos Estados Unidos. Entretanto, nos concentraremos na análise das possibilidades de contribuição da obra para novas abordagens da transmissão da *Shoah* e na reprodução da memória ligada a tentativa de compreensão do passado. E quando falamos de memória no presente texto vale defini-la apontando para Ricœur (2007, p. 107) ao citar a concordância entre Aristóteles e Santo Agostinho de que o vínculo original da consciência com o passado reside na memória. Ou seja, “a memória é passado e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é o meu passado”.

No primeiro capítulo, faremos um breve panorama da produção artística sobre a *Shoah* antes de avançarmos na obra. Posteriormente, apresentaremos o livro e o contexto de sua publicação, assim como a definição de *Maus* dentro do universo dos quadrinhos. Trataremos também na primeira parte da indicação de alguns artigos e livros importantes que já trataram dos mais diferentes aspectos de *Maus* e do trabalho de Art Spiegelman que contribuíram para a realização do presente estudo. Ainda nesse início, comentaremos algumas outras histórias em quadrinhos com as quais *Maus* se relaciona. São trabalhos anteriores e posteriores à publicação de nosso objeto de estudo, mas que encontram pontos de contato no levantamento autobiográfico e no trauma das memórias.

Os comentários e análises da primeira parte serão aprofundados no segundo capítulo do texto, no qual interpretaremos a obra levando em conta aspectos formais da narrativa, de caracterização gráfica dos personagens e de comportamento dos mesmos. Os elementos discutidos nessa segunda fase serão retomados na forma de uma reflexão na terceira e última parte, que pretende também debater algumas especificidades do trabalho de transmissão de memória

e da ambigüidade que está sempre presente em *Maus*. A última parte também busca apresentar o diálogo que há em *Maus* com outras obras literárias pertencentes ou não à literatura de testemunho.

Há, ainda, nas últimas páginas, as traduções dos quadrinhos que estão em inglês² e um apêndice com o resumo comentado da obra para situar o leitor que não conta com os dois volumes de *Maus* ao seu lado.

² Optamos por separar esta parte, pois algumas traduções ficariam grandes demais no formato de legendas ou de notas de rodapé. Especificamente para as traduções das figuras de *Maus*, foi usado trabalho da edição brasileira do livro (2005), feito por Antonio de Macedo Soares.

Capítulo I

1.1 – A produção artística acerca da Shoah

Desde o final da Segunda Guerra e da libertação dos prisioneiros dos nazistas, a realidade do campo (*Lager*) se espalhou pelo mundo. Evidentemente, o discurso de determinadas populações alemãs e de interessados na amenização dos relatos das ações nazistas para o extermínio de judeus e de outros grupos alega que o que acontecia nos campos era algo que as pessoas não sabiam, que para elas o *Lager* era somente destinado ao trabalho de prisioneiros.

No filme *Shoah* (2003), do francês Claude Lanzmann³, fica claro que qualquer aldeão polonês das cercanias de um *Lager*, ainda que não tivesse idéia da dimensão da “Solução Final”, sabia que judeus estavam sendo sistematicamente mortos. Antes mesmo desses campos se tornarem indústrias de extermínio, no início da ofensiva oriental germânica, populações enormes de judeus foram massacradas em cidades de países ao leste da Alemanha pelos *Einsatzgruppen*, ou seja, pelos grupos móveis que ficavam na retaguarda do exército regular alemão com o único objetivo de eliminar os judeus das áreas conquistadas. Isso não era segredo para os habitantes dessas localidades que, muitas vezes, não só simpatizavam com as ações dos invasores como também participavam entusiasmadamente da perseguição e da matança. Essa temática não é rara em vários trabalhos de historiadores que investigam o grau de influência da propaganda nazista e de participação voluntária da população na perseguição e assassinatos de judeus, como no controverso livro de Goldhagen (2002).⁴

³ O filme foi lançado em 1985, mas para este trabalho utilizou-se uma versão mais recente.

⁴ Em *Os carrascos voluntários de Hitler*, o autor investe na tentativa de comprovação da plena participação dos habitantes em atos contra judeus. Apesar de ter realizado uma pesquisa notável, Goldhagen apresenta exemplos que dificilmente podem ser aplicados a todos os alemães e por isso foi muito criticado.

Fora da Europa também se sabia das atrocidades nazistas. Raphael Lemkin, um advogado judeu polonês exilado nos Estados Unidos, passou boa parte da Segunda Guerra cobrando incansavelmente das autoridades norte-americanas e de outros países ações enérgicas para estancar o extermínio de judeus. Foi ele, inclusive, quem cunhou o termo genocídio, que combina o grego *geno* (raça ou tribo) com o latino *cídio*, de *caedere* (ato ou efeito de matar), para designar o crime que visa destruir a vida física ou cultural de um grupo. (POWER, 2004)

Entretanto, foi só depois da capitulação alemã que os assustadores detalhes das entranhas dos campos ficaram conhecidos, e a partir daí surgiram os primeiros relatos dos sobreviventes, que encontraram na escrita literária o “veículo privilegiado dessas experiências do horror, do mal da morte anônima” (GAGNEBIN, 2000, p. 106). Essa literatura, que posteriormente seria chamada de *literatura de testemunho*, começa a ser produzida logo nos primeiros anos que sucederam a Segunda Guerra, mas levou algum tempo para ser assimilada pelo público leitor.⁵

Se observarmos hoje, a literatura de testemunho da *Shoah* tem um corpo de autores bastante significativo; além de Primo Levi, gente como Paul Celan, Jean Améry, Tadeusz Borowski, Imre Kertész, Ruth Klüger, Charlotte Delbo, Robert Antelme, Elie Wiesel, Filip Müller, Ida Fink, Aaron Appelfeld e muitos outros contaram de diferentes maneiras as suas histórias. Contudo, a demora para que tais relatos conseguissem algum impacto entre editores e leitores pode ter um motivo que começou a ser analisado posteriormente academicamente e dentro da própria literatura: a impossibilidade de representação da experiência de sobreviver ao *Lager*.

⁵ Primo Levi, por exemplo, escreveu rapidamente *É isto um homem?* em 1946 descrevendo sua experiência em Auschwitz. A primeira tiragem, de 2,5 mil exemplares, pouco vendeu, apesar de ter sido bem acolhida pela crítica. Só dez anos depois, com uma mostra da deportação de judeus para os campos de extermínio e de concentração organizada em Turim, voltou-se a comentar seu livro que foi relançado com grande sucesso comercial. O interesse do público pelos testemunhos encorajou Levi a escrever outras obras sobre o assunto.

A qualidade da experiência dos *Lager* é tão intensa que gera o efeito perverso da não-realidade. Daí porque as representações hiper-realistas do Holocausto, via de regra, apenas reproduzem essa impressão de irrealidade em vez de possibilitarem um autêntico trabalho de rememoração e reintegração traumática. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 94)

O que podemos argumentar acerca da assertiva de Seligmann-Silva é que a ineficiência da busca do realismo abre espaço para experiências ficcionais. Os objetivos dessas obras estão na transmissão, ou seja, na capacidade de envolver seu público sem buscar representações realistas no sentido estrito do termo. Podemos citar o conhecido painel *Guernica*, de Picasso, como exemplo de representação da destruição impingida pelos bombardeios nazistas na cidade basca que, sem ambições realistas, teve grande êxito na difusão artística da barbárie .



Figura 1: Guernica (1937), de Pablo Picasso

Atualmente, além da produção dos sobreviventes, muitas obras que têm a *Shoah* como tema estão no centro das discussões sobre os limites de representação do que aconteceu dentro dos campos de extermínio. Essas obras não se restringem à literatura, uma vez que o cinema também se dedicou ao assunto com documentários e obras ficcionais.

O alargamento do debate acerca da *Shoah* costuma gerar discussões bastante controversas, que muitas vezes ganham força no senso comum. Um exemplo bastante freqüente é a acusação de que as tentativas de explicação são também de desculpar o que foi feito pelo nazismo. Esse argumento tem como objetivo enterrar o que aconteceu de forma conformista e/ou perversa. Explicar não é desculpar. A precisa argumentação de Hannah Arendt sobre a banalidade do mal a partir do acompanhamento do julgamento de Adolf Eichmann, por exemplo, não desculpa nada e traz uma pertinente abordagem sobre o funcionamento da máquina de extermínio dos nazistas controvertendo conceitos de culpa, justiça e punição. (ARENDR, 2006)

Outra questão bastante presente é a de que a arte não é fiel à história, o que pode maquiar os acontecimentos. Contudo, representações extremas podem insensibilizar por parecerem *irreais* (HARTMAN, 2000), ainda mais em um momento no qual as mídias estimulam simulacros que empurram os limites do realismo da violência.

Mas isso não é necessariamente ruim. O fato de o alcance da *Shoah* ter extrapolado as esferas histórica e política fez com que o evento ganhasse importância junto a um público mais amplo. Em Seattle, nos Estados Unidos, funciona o International Shoah Art Museum & Holocaust Genocide com intensa programação de mostras e de cursos, muitos deles voltados para crianças, num trabalho de educação para combater o ódio racial, religioso, político etc.

Quando fala dos testemunhos passados pelas gerações, Hartman (2000, p. 213) reconhece que a relação não se dá apenas envolvendo relatos e esfera pública, mas também com a pedagogia, uma vez que a educação toma o lugar da experiência dos sobreviventes que estão desaparecendo.

Desse modo, ao mesmo tempo em que a *Shoah* é explorada comercialmente, ela também é resgatada para que não se apague o debate e a educação em torno dela. As diferentes formas de representação da *Shoah* direcionadas para a transmissão podem renovar a percepção do público sem necessariamente caírem na banalização e na saturação. O debate não deve se

restringir ao meio utilizado, se ele faz parte de uma tradição suficientemente respeitável para lidar com o assunto ou não, mas se, considerando as mudanças promovidas pela cultura de massa nas últimas décadas, as formas dessa cultura conseguem renovar a percepção que as novas gerações terão do evento e de suas conseqüências. Instaure-se, assim, um novo modelo no qual a transmissão, mesmo usando veículos de forte apelo comercial, ainda consegue causar estranhamento ao mesmo tempo em que instiga a reflexão.

Como nos diz Ricœur (2007, p. 186), “a experiência a ser transmitida é de uma inumanidade sem comparação com a experiência do homem ordinário”. Em conseqüência disso, ainda segundo o autor, depois da Segunda Guerra houve uma crise do testemunho, pois, “para ser recebido, um testemunho deve ser apropriado, quer dizer, despojado tanto quanto possível da estranheza absoluta que o horror engendra” (2007, p. 187). Evidentemente, despojar da estranheza não significa necessariamente eliminá-la, tampouco cair na facilidade da banalização temida por Adorno. O estranhamento é um elemento importante do testemunho; o que não pode ocorrer é de ele simplesmente romper qualquer tipo de comunicação entre narrador e leitor, pois assim o testemunho não diz nada.

1.2 – O que é *Maus*

Eu me recuso a me tornar o Elie Wiesel dos quadrinhos

Art Spiegelman

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

Vale citar um episódio posterior ao lançamento de *Maus* nos Estados Unidos, envolvendo o próprio autor: Art Spiegelman escreveu ao *New York Times Book Review* pedindo que *Maus* saísse da lista de livros de ficção e passasse a figurar entre os de não-ficção. “David Duke⁶ adoraria saber que o que aconteceu com o meu pai foi ficção”, disse na missiva. O jornal fez a alteração, mas não sem antes haver um longo debate sobre o que eram aqueles dois volumes de uma “história em quadrinhos sobre o Holocausto” que substituíam seres humanos por animais e que vencera o prestigiado *Pulitzer*, de 1992. Entre muitos argumentos a favor e contra a mudança, um editor da *New York Times Book Review* saiu-se com essa: “Ok, vamos tocar a campainha da casa do Spiegelman, se um rato gigante abrir a porta, a gente muda para não-ficção” (BLUME, 2007).

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

⁶ Político norte-americano defensor da “supremacia branca”, anti-semita e que nega a *Shoah*.

auxilia no trabalho do trauma que tem como finalidade a integração da cena de modo articulado e não mais patológico na nossa vida” (2000, p. 85). O problema nesse caso é que um *comic book* aborda o horror de Auschwitz. O sucesso de *Maus* fez com que se especulasse bastante sobre a intenção do autor com aquela narrativa que fazia uso de recursos gráficos comumente ligados a interesses adolescentes. De início, ficou óbvia uma certa indisposição por se achar que um assunto tão traumático e delicado não pudesse ser tratado usando uma linguagem normalmente dedicada ao público infantil. De qualquer forma, a obra foi canonizada pela imprensa e por setores da academia, foi traduzida em vários países e virou tema de um documentário e de uma exibição especial no Museu de Arte Moderna de Nova York (GEIS, 2003, p. 06). E quem se debruça sobre a história contada por Spiegelman logo nas primeiras páginas percebe que ela é tudo menos infantil, tampouco leviana no tratamento histórico. Ainda assim, ela não conseguiu, pelo menos inicialmente, fugir de uma controversa e sempre inconclusiva distinção ideológica entre arte “alta” e “baixa”. (WITEK, 2004)

Não é raro também encontrar *Maus* categorizado como uma biografia do pai do autor, Vladek Spiegelman, com destaque para o período que passou em Auschwitz. Contudo, uma análise mais aprofundada nos permite ver mais complexidade na narrativa e afirmar que ela é, na verdade, a história de um filho de sobreviventes da *Shoah*. Ou seja, da relação de Artie⁷ com Vladek, com Anja, sua mãe, e do peso de ser filho de sobreviventes. Assim, Auschwitz é não apenas o cenário da parte que se refere ao passado do pai, mas também a enorme sombra que tanto interferiu na vida do autor. Ademais, não se trata de uma obra que busca reproduzir historicamente ou discutir detalhadamente aspectos da *Shoah*, mas de mostrar as conseqüências dela em uma família. Essas relações familiares se apresentam em diferentes níveis e são contadas de forma distinta, criando uma situação emaranhada que o autor habilmente consegue demonstrar sem cair na obviedade ou no didatismo como analisaremos futuramente.

⁷ Utilizaremos “Artie” para indicar a representação que o autor faz de si mesmo na história. Quando falarmos do próprio autor, usaremos Art Spiegelman.

A estrutura proposta para o trabalho é a da especificidade, e não a da generalização. A história do pai e seu impacto na vida cotidiana do autor não alimentam uma ampla análise que busque padrões no que aconteceu em Auschwitz, mas sim as marcas dessa experiência na vida de um indivíduo e de como elas se irradiaram para os que estavam próximos.

Langer (2004, p. 224) diz que vale lembrar que *Maus* é baseado no testemunho e não na imaginação, uma dolorosa redenção à realidade que não deve ser confundida com a irrecuperável verdade. Contudo, é difícil separarmos a imaginação do testemunho, uma vez que a primeira é um componente fundamental do segundo. Como veremos adiante, o autor precisa imaginar as descrições feitas por seu pai para poder representá-las na obra. Afinal, de acordo com Yates (2007, p. 53) ao esmiuçar as considerações de Aristóteles sobre memória e reminiscência, até mesmo quando se pensa de forma especulativa, é necessária alguma imagem mental com a qual pensar. Ou seja, a alma nunca pensa sem a imagem mental.

Por causa de sua riqueza de elementos narrativos e do hermetismo de uma história pessoal, é trabalhoso e inconclusivo tentar categorizar *Maus*. Alguns pesquisadores chamam a obra de *graphic novel*. A idéia de *novela gráfica* não é ruim, ela foi cunhada e utilizada por Will Eisner, principalmente em trabalhos que traziam narrativas autobiográficas que pouco ou nada tinham a ver com os *comics* de super-heróis ou de histórias para crianças. Mas hoje esse não é o termo adequado, uma vez que o conceito de *graphic novel* passou a ser utilizado nos Estados Unidos para definir uma nova roupagem dos tradicionais *comics*. São normalmente livros feitos com papel de melhor qualidade e que apresentam técnicas de desenho mais elaboradas. Também costumam ter histórias longas de personagens tradicionais, como Batman, Super-Homem e outros. Apesar de *Maus* estar mais próximo conceitualmente de uma *graphic novel* do que de um *comic book*, ainda é um tanto forçado enquadrá-lo nessa categoria. O fato é que a combinação de tema, narrativa e técnica faz de *Maus* uma obra singular: *Maus* é *Maus*. Assim, não há um acordo por parte daqueles que estudam a obra sobre sua

definição. Alguns a chamam simplesmente de quadrinhos ou *comics*, outros se limitam a *graphic novel* e há ainda os que experimentam novos termos, como narrativa visual ou narrativa gráfico-literária. Como vemos em Chute e Devoken (2006), há quem prefira o uso do termo *graphic narrative*, ou narrativa gráfica, que seria caracterizada por uma narrativa longa, na qual a composição de quadros de cada página ditaria o ritmo da leitura e ela não trabalharia apenas com os desenhos, mas em grande parte com o texto. La Capra (1998), por sua vez, também nos traz uma possibilidade interessantes de definição: literatura pictórica. Contudo, o próprio Spiegelman apesar de afirmar em algumas entrevistas que a palavra *comic* não permite que a mídia escolhida pelo autor seja respeitada, não aparenta estar muito preocupado em buscar um termo que torne sua obra diferente das demais; nessas mesmas entrevistas ele refere-se ao seu trabalho com o abrangente *comics*. Por isso, chamaremos *Maus* de história em quadrinhos ou, simplesmente, de quadrinhos.

Entretanto, *Maus* foge de certos padrões dos quadrinhos comerciais que, assim como outras formas de narrativa que utilizam linguagem escrita e/ou visual, buscam no melodrama a sua estrutura que já foi amplamente discutida na literatura crítica. A idéia é a de uma situação inicial que é desestruturada por alguma interferência maléfica ou desagregadora e que volta ao equilíbrio pela intervenção do herói. O que se pode dizer é que *Maus* elevou esse tipo de mídia a outro patamar. Se hoje existem autores como Joe Sacco, Marjane Satrapi, Daniel Clowes, Charles Burns, Alison Bechdel e até uma retomada dos livros de Will Eisner na categoria de obras sérias, é porque tiveram seus caminhos pavimentados por Spiegelman. Falaremos mais de autores que estabelecem alguma relação com *Maus*, principalmente na característica autobiográfica da obra, na parte “Quadrinhos e memória”. *Maus* foi a obra de quadrinhos que apresentou essa linguagem aos estudos acadêmicos (CHUTE e DEVOKEN, 2006, p. 768). Mesmo caminhando para a sua segunda década após a publicação do segundo volume, o livro ainda concentra quase todo o debate acadêmico do

gênero. Os trabalhos que fugiram da padronização dos *comics* não atingiram a profundidade e a amplitude de *Maus*.

Aqui cabe uma indagação: *Maus* pode ser lido como obra literária, ainda que muitos considerem que, pela linguagem, esse livro não possa ser uma forma elevada de representação? A nossa resposta é sim, ele pode estar ligado a um meio de forte apelo comercial e ainda ser uma forma de representação artístico-literária de qualidade. E é com essa hipótese que trabalharemos. Spiegelman faz uso de uma linguagem calcada em textos combinados com imagens e consegue representar artisticamente as particularidades da *Shoah* sem cair no lugar-comum. Sua representação é gráfica, mas também é literária, como veremos adiante.

Não nos cabe entrar em uma discussão acusatória de que *Maus* faz parte da indústria cultural e, por isso, é um produto corrompido pelo mercado. Afinal, vale mencionarmos que a indústria cultural tem como objetivo o lucro e, conseqüentemente a acumulação de capital. Sua produção não tem relação com qualidade (DURÃO, 2008, p. 39). Bons ou não, o fundamental é que seus produtos vendam.

A discussão em torno dos quadrinhos dentro do meio acadêmico ainda carece de um aparato crítico mais robusto. Pesquisadores estudam os quadrinhos dentro de departamentos de artes, de comunicação e de linguagem, mas normalmente de forma dispersa e isolada, tomando emprestadas as teorias que suportam outras áreas. A argumentação normalmente busca a validação do quadrinho como gênero sério, passível de estudos. Entretanto, essas pesquisas costumam falar de forma abrangente dos quadrinhos; raramente as obras são analisadas individualmente.

Uma boa análise do assunto é feita por Scott McCloud (2005, 2006 e 2008), que produziu uma interessante trilogia sobre quadrinhos *em quadrinhos*. Nela, ele discute técnicas, forma, narrativa, tecnologia, mercado e muitos outros tópicos traçando um panorama do quadrinho norte-americano e, com menos profundidade, das produções européia e japonesa.

Contrariaremos também argumentações como a de Ramos (2009, p. 17), segundo a qual os quadrinhos gozam de uma linguagem autônoma e de que chamá-lo de literatura é buscar um rótulo socialmente aceito ou academicamente prestigiado. Achamos que esse tipo de abordagem, ao contrário de elevar o meio a uma posição de destaque, o fecha em grupos de pesquisa que buscam legitimidade como campo de estudo separado de outras linguagens. Não é dessa forma hermética que vemos uma maneira de se narrar histórias que evidentemente influenciam e são influenciada por outras. Se adotássemos essa premissa e o analisássemos apenas dentro da perspectiva dos quadrinhos *Maus*, perderíamos boa parte dos diálogos que ele trava com a literatura.

Maus, como dissemos, é uma exceção. Muitos textos acadêmicos já foram dedicados à narrativa de Spiegelman. O livro já saiu na sua edição definitiva há mais de 15 anos e permanece sendo editado e discutido. Esse período, para um tipo de mídia normalmente de consumo rápido e normalmente em séries, dá um peso ainda maior para a sua importância como narrativa e representação. Podemos nos lembrar sem muitas dificuldades de filmes ou de livros importantes que foram feitos há muitas décadas, mas, salvo alguns fãs ou profundos conhecedores do gênero, teremos dificuldades para citar alguma obra de quadrinhos além de *Maus* que sobreviveu por vários anos. Lembramos de personagens da Disney ou de super-heróis, é verdade, mas dificilmente de uma obra específica. *Maus* “elevou o padrão para quaisquer esforços subseqüentes, tanto na seriedade de seu propósito como na determinação inflexível de sua execução” (MCCLLOUD, 2006, p. 29)

De qualquer modo, a contribuição de *Maus* vai além de um marco apenas no universo dos quadrinhos. Por ter sido realizado em um meio com grande apelo entre os grupos de jovens, faz com que o tema não caia no esquecimento, ignorado pelas novas gerações.

1.3 – A publicação de Maus

Arthur (Art) Spiegelman nasceu no dia 15 de fevereiro de 1948 em Estocolmo, quando seus pais estavam exilados na Suécia após o final da Segunda Guerra, mas logo foi para os Estados Unidos e passou boa parte de sua vida em Nova York. Estudou arte e design sem nunca ter se graduado depois de se apaixonar por *comics* ainda na infância e, entre o final da década de 1960 e o início da de 1970, Spiegelman já era um artista conhecido no meio de quadrinhos *underground* participando e editando diversas revistas. Em 1980, ele e a esposa, Françoise Mouly, editaram a revista *RAW*.

No início da carreira, em 1979, antes de *Maus*, ele reconhecia que não havia a expectativa de que os quadrinhos fossem mais do que veículos de comunicação de massa (BERGDOLL, 2007, p. 12). Quando Spiegelman e a esposa lançaram *RAW*, eles tinham duas intenções: alçar as histórias em quadrinhos ao reconhecimento de uma forma de arte e apresentar ao público norte-americano trabalhos de alta qualidade que já eram apreciados na Europa e no Japão. (WESCHLER, 2007, p. 70)

Anteriormente, em 1972, publicou numa revista com vários artistas chamada *Funny Animals*, uma história de três páginas sobre Auschwitz utilizando recursos de representação antropomórfica em que os judeus eram ratos e os alemães, gatos. A história foi republicada num pequeno livro de tiragem bastante limitada chamado *Breakdowns*⁸. Ela foi o ponto de partida para Spiegelman produzir *Maus*.

Em 1986, ele juntou o que já havia produzido de *Maus* e lançou o trabalho reunido em livro, o que seria o primeiro volume. Mais tarde, em 1991, a história foi completada com a publicação do segundo volume. Seu trabalho saiu da circunscrição *underground* para fazer sucesso de vendas e ocupar considerável

⁸ Em 2008, a obra foi relançada com outras duas partes: uma de trabalhos recentes e a outra com um ensaio comentando o trabalho original. Mais sobre o livro está na parte “Memória e quadrinhos”.

espaço de debate nos veículos de comunicação. Em 1992, foi agraciado com um *Pulitzer* pela obra. No mesmo ano começou a trabalhar como editor de arte da conceituada revista *The New Yorker*. Dez anos depois deixou a revista por não concordar com o conformismo da mídia e, em especial, da *The New Yorker* com o que vinha ocorrendo depois dos atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos. Nos últimos anos, continua trabalhando com quadrinhos e publicando livros de histórias infantis ou de outros temas, como o próprio 11 de setembro. Faz também uma defesa dos quadrinhos como arte e mídia escrevendo artigos, lecionando e resgatando trabalhos antigos de vários autores, principalmente norte-americanos do final do século 19 e do início do século 20.

Sobre a estrutura de *Maus*, Spiegelman admite que nunca teve a intenção de lançar a obra em duas partes. Isso aconteceu porque, durante os trabalhos em *Maus*, ele leu uma entrevista de Steven Spielberg na qual o diretor de cinema afirmou que estava se dedicando a um filme de animação chamado *The American Tail* em que ratos representando judeus russos eram perseguidos por gatos na Europa e, por isso, se mudam para os Estados Unidos. O filme comemoraria o centenário da Estátua da Liberdade.

Ele entrou em desespero, ainda mais quando os advogados disseram que pouco poderia ser feito, uma vez que o uso antropomórfico de animais nas histórias era comum, citando os personagens de Walt Disney, por exemplo. Spiegelman, evidentemente, fez o uso consciente desse formato com animais e sabia dessa tradição nos quadrinhos, mas achava que as semelhanças eram demasiadamente grandes e que qualquer luta seria desigual e, ainda que lançasse *Maus* depois da animação, todos o veriam como uma versão psicótica do filme. Como o trabalho de Spielberg atrasou, Spiegelman resolveu dividir a obra em dois volumes e lançar logo o primeiro. A editora Pantheon Books⁹ gostou da

⁹ A editora faz parte do gigantesco conglomerado editorial Random House com o catálogo dirigido para autores pouco conhecidos ou de quadrinhos. Um de seus principais nomes é o próprio Art Spiegelman.

idéia, pois achou que poderia explorar comercialmente os dois livros. (WESCHLER, 2007, pp. 72 e 73)

Maus continua sendo o grande trabalho de Spiegelman. Além do *Pulitzer*, ganhou mais de uma dezena de prêmios exclusivos para quadrinhos. Obteve sucesso comercial¹⁰, atraiu a atenção da crítica e passou a ser estudado no meio acadêmico, resultando em diversos artigos para publicações especializadas. Spiegelman resistiu à exploração comercial do sucesso de *Maus* e não deixou que outros produtos fossem lançados com base em seu livro; sua única concessão foi um CD-ROM com material extra do trabalho de composição das páginas do livro e a já citada exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York.

¹⁰ *Maus* vendeu cerca de 400 mil exemplares nos dois primeiros anos após a sua publicação. Uma revista de quadrinhos de sucesso nos Estados Unidos vende pelo menos 100 mil exemplares. Essas são normalmente as publicações de histórias de super-heróis, de periodicidade mensal e com preços entre US\$ 3 e US\$ 5. No segmento em que o mercado posiciona *Maus*, o das chamadas *graphic novels*, esses valores ficam entre US\$ 15 e US\$ 20.

1.4 – Leituras de Maus

Esta parte de trabalho pretende apresentar alguns textos e livros específicos sobre *Maus* que contribuíram para a realização deste estudo e que já discutiram diversos aspectos da principal obra de Art Spiegelman. Não se trata, como ficará claro, de uma revisão bibliográfica, mas apenas de apontamentos para textos que se inserem em análises de várias particularidades de *Maus*.

Como dissemos nas linhas introdutórias, à exceção de algumas resenhas de jornais e de revistas, são quase inexistentes menções a Spiegelman em artigos acadêmicos ou livros no Brasil. Fora do país, entretanto, já começa a se formar um corpo de referências sobre *Maus* nada desprezível, inclusive com livros que tratam exclusivamente dos trabalhos de Spiegelman. Muito desse material contextualiza a obra não apenas no que se refere aos quadrinhos, mas também dentro de uma abordagem mais ampla das artes visuais, da literatura e de testemunhos. Vale destacar que o próprio autor constantemente analisa e critica sua obra em ensaios, em artigos para jornais e revistas e em diversas entrevistas. Assim, podemos observar também a presença de *Maus* e de seu criador em trabalhos analíticos.

Recentemente, foram lançados dois livros importantes para compreender o trabalho de Spiegelman e, mais precisamente, *Maus*. Pela editora da Universidade do Alabama saiu *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's "Survivor's Tale" of the Holocaust* (2003), uma coletânea de artigos específicos sobre a obra editada por Deborah, R Geis, professora do curso de Inglês da DePauw University.

São oito ensaios divididos em três partes: a primeira reúne trabalhos que discutem as metáforas de *Maus*, assim como seus aspectos biográficos e autobiográficos; a segunda aborda a importância do livro de Spiegelman para os testemunhos da *Shoah* e, finalmente, a terceira parte apresenta análises sobre suas características comerciais e mercadológicas. Contudo, a ênfase dos artigos, até mesmo pelo corpo de autores, a maioria associada a departamentos de Inglês,

está nos aspectos da linguagem de *Maus* e de sua contribuição para narrativas (auto)biográficas.

Podemos considerar essa reunião de estudos como um início do debate mais avançado acerca de *Maus*. Fundamentalmente, o objetivo não foi discutir quadrinhos, seus estilos, técnicas e linguagens, mas apenas o livro de Spiegelman. São textos que, basicamente, sugerem abordagens para serem exploradas a partir de *Maus*. Esse trabalho emite um sinal de que a obra apresenta profunda relevância acadêmica para passar por críticas mais específicas.

Em 2007, também por uma editora universitária, da Universidade do Mississippi, foi publicado o livro *Art Spiegelman Conversations*, editado pelo especialista em quadrinhos Joseph Witek. Trata-se de uma reunião de 22 entrevistas com o autor entre os anos de 1979 e 2006 extraídas de publicações dos Estados Unidos e da Europa. O livro busca mostrar a trajetória do pensamento de Spiegelman nessas quase três décadas e da análise retrospectiva que faz de sua própria obra.

Apesar de não ficarem restritas a *Maus*, é interessante ler algumas de suas considerações quando ele ainda estava começando a trabalhar na obra e era um autor pouco conhecido que circulava apenas no *underground* dos quadrinhos norte-americanos. Não menos importante, é acompanhar suas afirmações dos anos mais recentes, como artista consagrado que pode argumentar de forma distanciada sobre a sua grande obra e todas as conseqüências de *Maus* em sua vida pessoal e em sua carreira. A esposa de Art Spiegelman e parceira profissional, Françoise Mouly, também participa de algumas entrevistas.

Além de aspectos claramente documentais, o caráter desse trabalho complementa o primeiro citado, pois a análise aqui é feita pelo próprio autor. A leitura que Spiegelman faz de sua carreira deixa uma série de pistas que merecem ser investigadas. Como estudioso da linguagem de quadrinhos e do desenvolvimento histórico dessa arte, Spiegelman problematiza a narrativa baseada na combinação de textos e imagens. Não se tratam de manifestos pela

legitimação dos quadrinhos como arte séria, mas de um levantamento dos temas complexos que os quadrinhos trazem há um bom tempo e das possibilidades de estudos que despontam hoje em dia.

Além desses livros, alguns textos bastante ricos foram publicados em forma de artigos ou de capítulos de livros. Nesse grupo, podemos destacar a profunda análise que Dominik LaCapra faz da obra no quinto capítulo de seu livro *History and memory after Auschwitz* (1998), intitulado “‘Twas the Night Christmas: Art Spiegelman’s *Maus*”. LaCapra não só faz um minucioso exame do trabalho de Spiegelman, como avalia sua relação com a memória, com a psicanálise e com a popularização do tema diante de uma audiência consideravelmente maior do que a consumidora freqüente ou eventual de testemunhos dos campos de extermínio. A contribuição de LaCapra é, em poucas páginas, uma das mais completas já publicadas sobre *Maus*. O autor discute como o livro de Spiegelman vem contribuindo para a efetividade da memória coletiva da *Shoah*, principalmente para as novas gerações. O trabalho aprofunda, além disso, uma série de questões envolvendo aspectos formais e narrativos de *Maus* que podem perfeitamente passar por investigações no futuro a partir dos apontamentos de LaCapra.

Além dessa espécie de “bibliografia básica” sobre *Maus* que foi publicada nos últimos anos, existem ensaios, artigos ou destacados trechos de livros que averiguam aspectos mais específicos da criação de Spiegelman. Vale notar que muitos deles são recentes, escritos há menos de dez anos. Ou seja, demonstram que *Maus* não vive apenas do furor mercadológico posterior à sua publicação, mas que continua rendendo análises.

Um bom texto dessa categoria é o de Lawrence Langer em *Literature of the Holocaust* (2004), editado por Harold Bloom. Com o título de “Two Holocaust Voices: Cynthia Ozick and Art Spiegelman”, o ensaio tem o objetivo de investigar o desafio de representação da *Shoah* por artistas da “segunda geração”, ou seja, de gente que foi afetada pelo trauma do extermínio de judeus sem ter vivido o evento. Langer, que tem uma ampla e variada obra de pesquisa sobre testemunhos da

Shoah, ressalta a ficção de Ozick e os relatos biográficos de Spiegelman como marcos desse tipo de produção.

Quem também destaca Spiegelman como representante da “segunda geração” com *Maus* é Efraim Sicher em *The Holocaust novel* (2005). O autor, professor de literatura comparada na Universidade Ben-Gurion, aponta alguns dos impactos psicológicos de receber a carga de sobreviventes do *Lager* para comentar os trabalhos de alguns autores, mesmo daqueles que não descendem de sobreviventes.

Esses dois trabalhos lançam uma questão importante que desenvolveremos futuramente neste texto e que deve nortear muito do que ainda se pesquisará sobre a *Shoah*: a transmissão do evento pelas e para as novas gerações. Evidentemente, propostas de investigação desse tipo devem passar por *Maus*.

Vale destacar nas análises de *Maus* o texto de Amy Hungerford chamado “Surviving Rego Park: Holocaust theory from Art Spiegelman to Berel Lang”. Ele faz parte da coletânea de artigos organizada por Hilene Flanzbaum *The Americanization of the Holocaust* (1999) e argumenta sobre como os norte-americanos se identificam com a *Shoah* a partir de trabalhos que se popularizaram como *Maus* e *A lista de Schindler*. O texto da pesquisadora, assim como os outros do livro, se debruça sobre uma questão que hoje perdeu parte de sua força. A exploração comercial da *Shoah*, ainda que não tenha desaparecido, passou pelo seu auge na década de 1990, principalmente pela efeméride de 50 anos do final da Segunda Guerra. Foi uma década de intensa produção de filmes, livros, documentários e toda a sorte de produtos midiáticos voltados para o tema. Era natural que a academia discutisse isso. Se muito do que foi produzido no período não passou de oportunismo comercial e perdeu relevância com o passar do tempo, o mesmo não pode se falar de *Maus*. De qualquer modo, as referências apresentadas nos livros servem também para mostrar que *Maus* atravessou o filtro do tempo e continua sendo uma obra que merece novos olhares.

Sobre aspectos técnicos e gráficos de *Maus*, a trilogia de Scott McCloud – *Desvendando os quadrinhos* (2005), *Reinventando os quadrinhos* (2006) e

Desenhando quadrinhos (2008) – apresenta uma boa análise, principalmente no primeiro livro, no qual o autor faz um apanhado histórico dos quadrinhos nos Estados Unidos e, apesar de não ter Spiegelman como foco de sua argumentação, repetidas vezes recorre a *Maus* como exemplo de inovação técnica, narrativa e conceitual.

Existem ainda algumas centenas de textos publicados sobretudo em revistas acadêmicas européias e norte-americanas que avançam em variações dos assuntos apresentados nos textos indicados acima incorporando a análise de *Maus* além da perspectiva exclusiva dos quadrinhos. Esse reconhecimento da obra em diversas áreas de pesquisa com estudos multidisciplinares que vêm sendo publicados bastante recentemente só nos leva a crer que a discussão sobre *Maus* esteja apenas começando e que a obra está aberta para muitas investidas acadêmicas.

1.5 – Quadrinhos e memória

Além de sua boa aceitação acadêmica, podemos dizer também que *Maus* já é uma referência fundamental para os trabalhos de artistas de novas gerações que enveredam para histórias biográficas ou autobiográficas, assim como memórias e reflexões pessoais. Notamos hoje em dia algumas obras que carregam fortes influências dos ratos de Spiegelman. Não obstante, vemos no próprio Spiegelman pontos de contato com outras obras de autores que o precederam.

Dessa forma, para entendermos as possibilidades de relatar o passado por meio de desenhos e textos, é importante traçar uma linha que contém outras obras de quadrinhos que antecedem ou sucedem *Maus*. Além disso, veremos como o seu próprio trabalho posterior foi marcado por *Maus*. Situaremos, assim, suas origens e seu legado.

Um dos principais relatos autobiográficos em quadrinhos já produzidos é o conjunto de livros chamado *Gen – Pés Descalços* (2004), de Keiji Nakazawa. Lançado inicialmente no Japão, em série, entre 1972 e 1973, a história de cerca de 2 mil páginas – apenas uma parte publicada no Brasil – conta a experiência do autor aos sete anos de idade como sobrevivente da bomba atômica em Hiroshima. Esse relato de um *hibakusha* fez muito sucesso no país natal de Nakazawa e até hoje tem sucessivas edições nos mais variados lugares do planeta, sendo, até mesmo, adotado como material de estudo em escolas norte-americanas. Art Spiegelman cita freqüentemente esse livro e sua importância para o universo dos quadrinhos. Um ensaio do autor de *Maus* acompanha muitas edições de *Gen*, inclusive a brasileira. Nele, Spiegelman diz que a primeira vez que leu o trabalho de Nakazawa foi no final da década de 1970, depois de ter iniciado seus trabalhos com *Maus*.

Nesse pequeno texto, Spiegelman sugere que os quadrinhos são bastante “adequados à autobiografia” (2004, p. IX). Para ele:

“Os quadrinhos são um meio de expressão de conteúdo muito concentrado, que transmite informações em poucas palavras e imagens-código simplificadas. Parece-me que esse é modo pelo qual o cérebro humano formula pensamentos e lembranças. Pensamos em desenhos.” (2004, p. IX)

Isso nos aproxima do trabalho de Yates (2007, p. 18) em que se parte da idéia de que a arte busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir lugares e imagens (*loci e imagines*) na memória, sendo que *Locus* é um lugar facilmente aprendido na memória. Imagens, por sua vez, são formas, signos distintivos, símbolos daquilo que queremos nos lembrar. Yates cita *Orbis pictus*, de 1658:

“um manual elementar de ensino de línguas – latim, alemão, italiano, francês – para crianças por meio de imagens”. Os desenhos estão arranjados segundo a ordem do mundo: imagens do céu, das estrelas, e de fenômenos celestes, de animais, de pássaros e pedras e assim por diante; do ser humano e de todas as suas atividades. Ao ver o desenho do Sol, a criança aprendia a palavra sol nas diferentes línguas; ou ao ver o desenho de um teatro, aprendia a palavra teatro nas várias línguas. Isso pode soar como algo muito comum, agora que o mercado está repleto de livros infantis ilustrados, mas, naquela época, tratava-se de um método pedagógico surpreendente e original, e deve ter tornado o aprendizado de línguas agradável para muitas crianças do século XVII, se comparado com o estúpido e enfadonho método da educação tradicional, acompanhado da aplicação de freqüentes castigos corporais.” (p. 467)

A imagem, como apontamos, serve de modo primordial à memória e para a memória ser efetiva coletivamente, ela precisa atingir um grande número de pessoas (LACAPRA, 1998, p. 139). O autor cita *Shoah* de Lanzmann como

limitado nesse aspectos por demandar muito do espectador, *A queda* de Camus como mais abrangente e menos exigente e Spiegelman, que consegue atingir muita gente de forma eficiente com o uso dos quadrinhos.

Entretanto, para ficarmos apenas com o meio de Spiegelman, como já dissemos anteriormente, a singularidade de *Maus* dificulta as comparações dentro de um gênero específico dos quadrinhos. Entretanto, algumas obras anteriores e posteriores ao trabalho de Spiegelman têm narrativas autobiográficas que combinam desenhos e texto com resultados bastante interessantes para representarem a memória. Além disso, outras histórias do próprio Spiegelman nos ajudarão nesse mapeamento de *Maus*.

Desse modo, aqui pretendemos destacar algumas obras importantes dos quadrinhos tendo sempre como referência *Maus*. O objetivo será o de situá-la dentro de um cenário um pouco mais amplo que envolve o trabalho da transmissão e da memória com o uso dos quadrinhos. Para isso, falaremos brevemente de alguns autores e suas obras que nos ajudam a mostrar esse contexto de *Maus*.

1.5.1 – Os judeus sem dinheiro de Will Eisner

É praticamente impossível falar de Art Spiegelman sem passarmos por Will Eisner (1917-2005), que foi um dos grande precursores das narrativas gráficas e, como já dissemos, criador da idéia de *graphic novel*. Eisner ficou conhecido comercialmente pelo trabalho com o personagem Spirit, um herói sem superpoderes que conta apenas com sua astúcia nas aventuras. Entretanto, o autor também ganhou notoriedade no mundo dos quadrinhos por narrativas que contam a vida de pessoas comuns, principalmente de Nova York. Eisner, por isso, se tornou uma inspiração para diversas gerações de artistas que quiseram extrapolar o universo dos *comics*, entre eles, admitidamente, Art Spiegelman.

Seu trabalho que para muitos deu origem ao termo *graphic novel*, *Um contrato com Deus* (1978), é também uma espécie de relato autobiográfico de sua infância nas comunidades de judeus pobres do Bronx. Esse livro acabou sendo o

primeiro de uma trilogia que contou ainda com *A força da vida* (1983) e *Avenida Dropsie: a vizinhança* (1995). Com várias edições no Brasil, a última delas em 2007, *Um contrato com Deus* não conta a vida do autor de maneira fiel, mas remonta lembranças de personagens que marcaram sua trajetória em pequenas histórias que se passam no bairro onde Eisner cresceu. Outras, como a que dá nome ao livro, são adaptações de suas experiências. “Um contrato com Deus”, por exemplo, abre o livro contando a história de um rabino que questiona a sua fé e dedicação a Deus depois que a filha adotiva morre em decorrência de uma doença. A única filha de Eisner morreu em 1969, aos 16 anos, de leucemia. Ele explica na apresentação do livro que a história foi um “exercício de agonia pessoal” (2007, p. 10), mas que não conseguiu contar sua própria experiência traumática e, por isso, a transferiu para um personagem. Os três trabalhos que compõem o que Eisner chamava de *Trilogia Contrato com Deus* são inaugurados, portanto, por uma memória de trauma pessoal que levou o autor a tratar do assunto na forma de uma narrativa ficcional e, a partir daí, estender suas recordações para outras histórias.

Não são poucos os pontos de contato com *Maus*: a vida de judeus em Nova York é o mais evidente, ainda que a geração de Eisner seja anterior à de



Figura 2: Quadro de *Um contrato com Deus*. (2007, p. 39)

Spiegelman; mas o que mais nos chama a atenção é o impulso dos autores de manifestar suas tragédias particulares nos livros. Apropriadamente, *Maus* ganhou também o *Eisner Award*, o mais importante prêmio para trabalhos em quadrinhos dos Estados Unidos.

1.5.2 – O underground de Robert Crumb

Robert Crumb (1943) é o principal nome do quadrinho *underground* em todo o mundo. Desde a década de 1960 seus trabalhos são cultuados por artistas e por leitores e algumas de suas histórias foram adaptadas para o teatro e para o cinema. Crumb também ilustrou capas de discos de rock e de blues, sua grande paixão.

Crumb é o personagem central de muitas de suas histórias e, normalmente, o tema é a inadequação de um artista subversivo na sociedade norte-americana. Ele sempre deixou claro em diversos trabalhos publicados em inúmeras revistas a opressão que sempre sentiu dos mais variados setores de seu país e o profundo desprezo que tem por política, religião, organizações étnicas, celebridades e toda e qualquer instituição; despreza, inclusive, a idolatria a seu nome. Tudo isso levou o artista a se isolar no sul da França para poder trabalhar sem tantas interferências.

Algumas antologias de Crumb já foram lançadas nas quais as histórias são entremeadas por textos do autor com suas memórias. O assunto é tão comum em seus desenhos que ele já se previne pensando no futuro. Crumb arquiva, desde seus primeiros anos como artista, fotografias de estradas, plantas de fábricas, postes de iluminação e tudo aquilo que ele imagina que será necessário ter para compor seus trabalhos no futuro. Ele teme que se fizer uma história de décadas passadas, não terá no que se basear para compor os cenários.

As marcas de suas memórias estão nas transgressões de uma vida marcada por drogas, sexo, músicas e relacionamentos com artistas *underground*. A sua história familiar não é incomum nos quadrinhos: a infância do artista é um tema recorrente, assim como a relação com a sua esposa e ex-esposas. Uma

idéia de seus familiares está no filme *Crumb* (1995), de Terry Zwigoff. Uma mãe que não sai de casa, um irmão que, depois de muitas internações em clínicas psiquiátricas, comete suicídio, outro irmão que vive uma vida exclusivamente voltada para espiritualidade sem acesso ao mais básico conforto material e irmãs que sequer quiseram ser citadas no filme. A autobiografia de Crumb, contudo, é muito mais centrada na sua produção artística e em suas opiniões sobre a sociedade.



Figura 3: Uma das muitas histórias autobiográficas de Robert Crumb. (2005 p. 117)

Quando Art Spiegelman começou a produzir seus primeiros trabalhos, Crumb já era uma figura proeminente na cena *underground* nos Estados Unidos, principalmente em São Francisco, onde os dois moraram. Spiegelman lembra em seu recente *Breakdowns* (2008), do qual falaremos logo mais, que em 1971, quando foi convidado para desenhar uma tira para uma revista *underground*, ficou animadíssimo, pois Crumb faria a capa da publicação.

Podemos ver em algumas das primeiras histórias e ilustrações de Spiegelman como artista profissional uma forte influência do psicodelismo de Crumb da década de 1960. Também em *Breakdowns*, Spiegelman confessa que, no início, buscava fazer trabalhos que extrapolassem em radicalismo os de Crumb. Entretanto, ao que parece em seu próprio discurso, tratava-se muito mais de um deslumbramento por começar a circular em um espaço artístico e geográfico dominado pela figura de Robert Crumb.

1.5.3 – A tragédia de Keiji Nakazawa

A enorme obra *Gen*, de Keiji Nakazawa (1939), tem uma proximidade com *Maus*: trata do trauma da sobrevivência ao extermínio. Ainda que a *Shoah* e o ataque a Hiroshima sejam eventos distintos, podemos dizer que os relatos dos dois trazem a marca da dificuldade da transmissão diante da magnitude do assassinio. É possível também afirmar que *Gen* é um precursor desse tipo de relato autobiográfico em quadrinhos.



Figura 4: O ataque à Hiroshima representado por Keiji Nakazawa. (2004 p. 271)

As semelhanças param aí. *Maus* é o trabalho de um filho de sobrevivente, enquanto que *Gen* é a história de um sobrevivente. O estilo também é diferente: Nakazawa usa o *mangá*, ou seja, o padrão extremamente popular de histórias em quadrinhos do Japão que existe há mais de mil anos, usado até mesmo em artigos de teoria econômica ou em versões de *O Capital*, de Karl Marx, e *Minha Luta*, de Adolf Hitler. Spiegelman é um fiel adepto da escola norte-americana, de origem bem mais recente, do final do século 19. A construção de personagens em *Gen* é bem mais simples do que em *Maus* e alguns dos diálogos e tramas, bastante ingênuos.

No entanto, *Gen* é um grande sucesso de vendas há várias décadas e, assim como *Maus*, mantém a discussão em torno dos relatos de sobreviventes para as novas gerações de leitores de quadrinhos.

A explicitação do trauma em *Gen* é outra marca da obra que podemos relacionar com *Maus*. Ainda que Nakazawa adote um estilo rotineiro no quadrinho japonês, suas representações das conseqüências do ataque atômico são bastante impactantes. Morte, destruição, sofrimento, além da pobreza e dos dramas familiares que antecederam a bomba estão presentes nessas reminiscências traumáticas.

1.5.4 – O jornalismo de Joe Sacco

O maltês residente nos Estados Unidos Joe Sacco (1960) vem de uma geração mais nova de artistas. A grande singularidade de seu trabalho é que ele faz jornalismo em quadrinhos. Sacco entrevista, grava e fotografa seus personagens e cenários para depois desenhá-los. A abordagem não é nova; Robert Crumb já havia feito isso na década de 1980, mas não com essa profundidade. Sacco trabalha com conflitos; suas primeiras produções de sucesso tratam da ocupação israelense na Palestina. Posteriormente, publicou livros de reportagens em quadrinhos sobre Sarajevo. Seu último trabalho, *Derrotista*, tem várias histórias de uma autobiografia satírica que conta momentos de sua juventude em diversos países, como num diário de viagens.

A maneira como o jornalista/quadrinista investiga a questão da memória é bastante interessante e proporciona ao leitor uma experiência diferente do jornalismo impresso convencional. Sacco faz um esforço bastante grande para contextualizar o momento e o espaço em que foram feitas as entrevistas. Os entrevistados podem, por exemplo, estar em uma sala, tomando chá, enquanto despenca um temporal do lado de fora. Isso tudo é representado. Com os desenhos, o entrevistador consegue aproximar o leitor do ambiente enquanto escreve os relatos de seus entrevistados.



Figura 5: Joe Sacco em uma de suas entrevistas para Palestina: uma nação ocupada. (2004, p.131)

Apesar de não ser um trabalho jornalístico, *Maus* apresenta técnicas de entrevistas, e nisso os livros de Joe Sacco são parecidos com a principal obra de Spiegelman. Um outro elemento em comum nas reportagens é produzir imagens para os relatos de outros. Joe Sacco não desenha apenas as suas memórias, mas as histórias que lhe contam, como a de um homem que ficou preso sendo torturado por vários meses. Evidentemente, assim como em *Maus*, é preciso imaginar lugares e pessoas com base nas entrevistas.

Além disso, da mesma forma que Spiegelman, Sacco usa bastante texto. Ainda que os quadrinhos limitem a quantidade de palavras, os dois autores as colocam com muito mais destaque do que a maioria dos trabalhos do gênero. A

obra de Sacco indica que o autor segue o mesmo princípio de Spiegelman de imagens que servem às palavras.

1.5.5 – A opressão e o exílio de Marjane Satrapi

A iraniana Marjane Satrapi (1969) é uma das artistas em quadrinhos mais comentadas nos últimos anos. Seu principal trabalho é *Persépolis*, uma autobiografia que conta a sua infância em uma família rica e intelectualizada no Irã e a sua juventude na Europa. A marca de sua história pessoal é a tomada do poder no país em 1979 pelo Aiatolá Khomeini e a dificuldade de uma família liberal viver dentro de um regime religioso fundamentalista e de uma violenta e longa guerra contra o Iraque.

Satrapi escreveu *Persépolis* em francês e hoje reside na França, país onde seu livro fez muito sucesso e parte da imprensa viu nela muitos pontos em comum com Spiegelman. Evidentemente, isso acontece porque os grandes veículos de comunicação, pouco acostumados com espaços de destaque para quadrinhos, basicamente comparam qualquer livro do gênero que faz sucesso, ainda mais uma autobiografia, com Spiegelman, ou Crumb. As histórias, à exceção do caráter autobiográfico, são completamente diferentes. A boa acolhida de *Persépolis* fez com que ganhasse uma versão cinematográfica de animação em 2007 co-dirigida pela própria autora.



Figura 6: Marjane Satrapi entre a Europa e o Irã. (2007, sem número)

A história da iraniana mostra um momento de grande propagação de bens de consumo da cultura ocidental que não são aceitos pelo regime iraniano. Para Satrapi, o isolamento de seu país se acentua ainda mais quando vai morar e estudar na Áustria – uma forma que seus pais encontram de afastá-la da estreiteza de pensamento que se impõe no Irã. A autora passa a se sentir uma exilada permanente. Na Europa, que a fascina, ela é vista como uma exótica oriental e em seu país como uma pessoa ocidentalizada. O Irã no qual Satrapi nasceu e criou suas relações familiares e afetivas se tornou um local estranho e hostil para ela. Contudo, *Persépolis* jamais deixa de lado o humor.

1.5.6 – O trauma familiar de Alison Bechdel

O livro *Fun Home* (2007), de Alison Bechdel (1960), é o que mais se aproxima de *Maus* em uma questão central: a relação da autora com seu pai. O trabalho autobiográfico conta a história de infância e adolescência da artista em uma família incomum e, fundamentalmente, busca entender melhor seu pai, que morreu atropelado – entendido como suicídio por Bechdel.

A autora sempre se manteve distante do pai, um sujeito aparentemente frio e avesso a demonstrações de afeto. O centro da vida do pai sempre foi a casa, um enorme casarão mantido por ele com o mais absoluto esmero. Conforme a autora cresce, percebe em si diversas semelhanças com o pai e quando começam a se aproximar, ele morre. Ambos compartilhavam grande paixão por literatura – a artista vai estudar o assunto na faculdade e o pai, quando não estava no trabalho ou cuidando da casa, não fazia outra coisa senão ler. Outra questão essencial da obra está na discussão da homossexualidade. Alison Bechdel descobre ser homossexual na faculdade, quando estava longe da família, ao mesmo tempo em que envolvimentos do pai com garotos mais jovens começam a emergir.

Durante boa parte do livro tem-se a impressão de ser um acerto de contas da autora com seu pai, mas, assim como em *Maus*, nota-se que há muitas outras questões envolvidas. O interessante dessa obra é perceber na autobiografia a autora se colocando como um produto da família, algo que também está presente fortemente no trabalho de Spiegelman.



Figura 7:
Alison Bechdel
e o pai em *Fun
Home*. (2007 p.
90)

Um outro ponto de semelhança com *Maus* é que aspectos emocionais e psicológicos dos personagens são amplamente relatados. Bechdel acredita que a morte do pai tenha sido suicídio, resultado de uma vida, no fundo infeliz, de anos presos a um casamento heterossexual que foi terminado dias antes de seu atropelamento. A autora não aceita a idéia das pessoas próximas de que o falecimento foi um acidente. O fato é que, suicídio ou não, o fim do pai deixou uma série de perguntas sem resposta para a autora. O mesmo acontece com

Spiegelman, que busca saber mais de si mesmo pela mãe, que também cometeu suicídio, sem lhe deixar respostas.

1.5.7 – Os novos e velhos sofrimentos de Art Spiegelman

Maus também acabou influenciando a obra posterior de Art Spiegelman, mais especificamente dois livros recentes do autor que, além de também serem autobiográficos, trazem referências importantes ao trabalho que o consagrou e que, de certa forma, criou novas e pesadas cargas emocionais para o artista. São eles: *In the shadows of no towers* (2004) e, seu último livro, *Breakdowns: portrait of the artist as a young %@&*!* (2008).¹¹

Nas duas obras, elementos de *Maus* são retomados para o autor falar de sua memória, seja do passado anterior aos relatos do pai, seja para discutir o passado depois do sucesso de *Maus*. Os ratos, por exemplo, reaparecem em diversos momentos; para representar a continuidade do anti-semitismo, para se referir a si mesmo ou ao pai e para falar do impacto da obra na sua vida ainda hoje. Ou seja, a memória não deixa de ser o tema central dos livros de Spiegelman, nos quais passagens e lembranças que já foram tratadas anteriormente são incorporadas e retomadas em novas abordagens e em diferentes contextos.

O primeiro desses livros trata da experiência pessoal de Spiegelman como habitante de Nova York nos atentados de 11 de setembro de 2001 contra as torres do World Trade Center. O momento que o autor descreve não é apenas o dos ataques, mas o que se seguiu na cidade e nos Estados Unidos. Seu drama familiar no dia dos atentados foi chegar até a filha, que estudava numa escola nas cercanias das torres. Seu drama ideológico veio depois, com as conseqüências dos atentados nas ações políticas do governo e na reação da população de seu país. Em dez grandes pranchas apresenta sua incredulidade com as ações das

¹¹ *In the shadows of no towers* foi lançado no Brasil com o nome de *À sombra das torres ausentes* no mesmo ano pela Companhia das Letras. *Breakdowns* ainda é inédito no país.

peças e sua inadequação com tudo o que presenciara: anti-semitismo, nacionalismo exacerbado, exaltação da vingança e todo o tipo de intolerância.

Se Auschwitz foi o trauma na vida de Vladek, o 11 de Setembro foi o de Art. Ainda que não sejam comparáveis, esse dois eventos marcaram o desastre como base da produção do autor. Na introdução, que leva o título *The Sky is Falling* (O Céu Está Desabando), Art Spiegelman enfatiza o desastre como inspiração para o seu trabalho. Mais uma vez, o autor parte de grandes e trágicos eventos para contar a sua experiência pessoal.

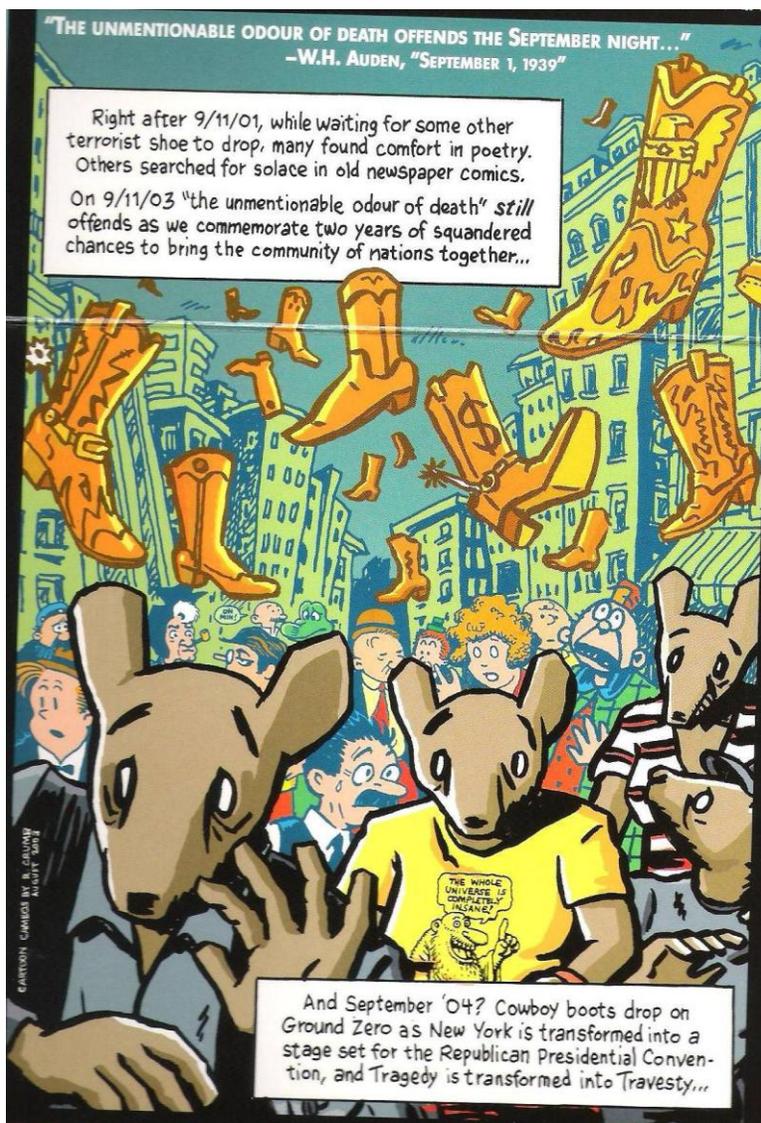


Figura 8: Spiegelman reproduz o seu desastre nos atentados de 11/09 (2004, p. 10)

Na segunda parte do livro, Spiegelman vai buscar referências do que aconteceu a partir dos atentados em tiras de quadrinhos norte-americanos do final do século 19 e do início do século 20, expondo um trabalho de pesquisa que vem fazendo há alguns anos, inclusive lecionando sobre o assunto. São reproduções de quadrinhos que de alguma forma, por mais distantes que possam parecer, têm relações com os acontecidos, trazendo temas da cidade de Nova York, de patriotismo e da relação com o outro (árabe). O que marca as duas partes do livro é uma crítica aberta às instituições políticas dos Estados Unidos. Esse lado mais político de Spiegelman é pouco comum em seus outros trabalhos.

No livro *Breakdowns*, Spiegelman publica novamente suas histórias que saíram no pequeno *Breakdowns* original, trinta anos antes. Vale registrar que lá está a primeira versão de *Maus*, em que um rato conta para o filho que está pronto para dormir o que aconteceu no *Lager*. Ali também está *Prisoner on the Hell Planet*. A diferença nesse trabalho, além de um ensaio contando um pouco de sua experiência como artista de quadrinhos, são as páginas iniciais que contêm uma história nova com fragmentos de como Spiegelman se apaixonou por quadrinhos até começar a trabalhar com isso. Esse período está ligado com sua relação com a mãe durante a infância.

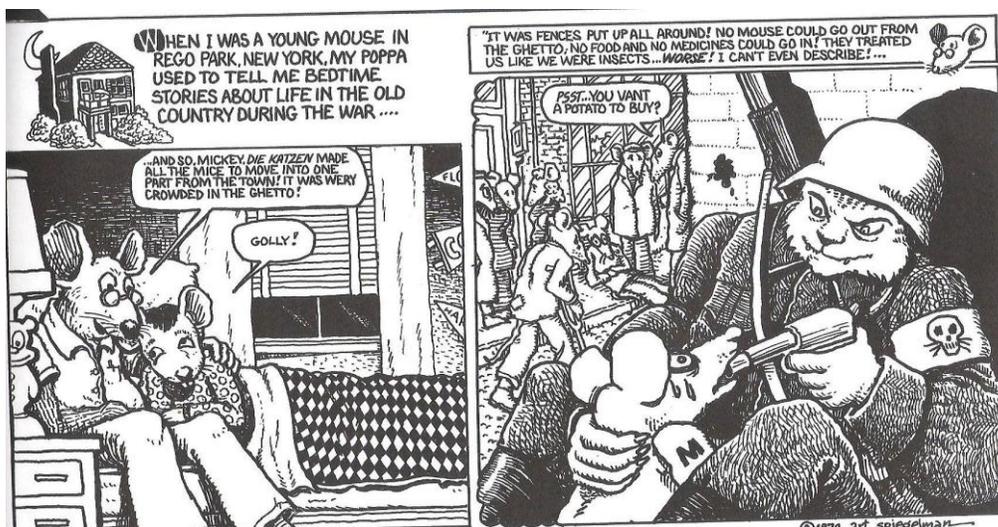


Figura 9: Trecho da primeira versão de *Maus*.

Também existem pequenas histórias representando a sua vida pós-*Maus*. Em um desse fragmentos, chamado *Pop Art*, de 2004, o artista tenta inutilmente fugir da sombra de um gigantesco Vladek em sua versão antropomórfica de *Maus*. No meio do caminho ele encontra um garoto jogando no computador que diz ser seu filho Dash. Ele fala para o menino que continua lutando com a memória que tem do pai e mostra a imagem de Vladek, segundo ele, “um monumento construído para meu pai. Eu jamais imaginei que ficaria tão grande”. Então, ele se senta e começa a contar a história de como tudo começou para o garoto. Quando deixa de prestar atenção nas próprias palavras, percebe que seu filho não está mais lá. Termina resignado, afirmando que as crianças de hoje não se interessam por história.

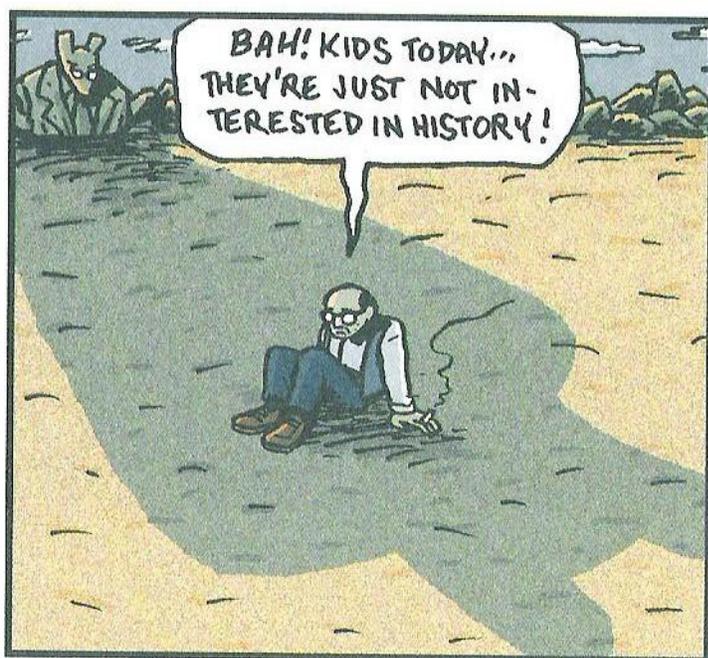


Figura 10: Na nova versão de Breakdowns Spiegelman se coloca sob a sombra do pai e de Maus. (2008, p. 17)

In the shadow e *Breakdowns* são obras em que Spiegelman deixa fluir suas recordações de maneira mais livre, sejam elas de eventos recentes – 11/09 – ou de memórias de passagens da infância e da juventude. *Maus*, ainda que apresente em alguns momentos uma estrutura fragmentada, segue em boa parte a linearidade cronológica da história contada por Vladek da Polônia antes da

guerra até sua ida para a Suécia no final dos conflitos. Tem-se o seu trabalho mais linear, principalmente se o comparamos com os outros, pois, apesar de entrecortar os relatos do pai com acontecimentos do presente, uma das premissas de *Maus* é acompanhar o que aconteceu com o Vladek em um período delimitado. Nas obras seguintes, porém, o quadros de Art Spiegelman são bastante caóticos em vários momentos, pois trabalham com a própria memória do autor de maneira a tentar mostrar a intermitência de suas lembranças em fluxos de consciência.

Com diferentes escolhas narrativas, as várias obras de Spiegelman têm como ponto de convergência a exploração artística das distintas experiências traumáticas que marcaram sua vida. Da mais célebre, falaremos no próximo capítulo.

Capítulo II

O poeta e o pintor pensam por meio de imagens visuais,
sendo que o primeiro as expressa em versos
e o segundo, em pinturas.

Frances Yates

2.1 – A interpretação de *Maus*

Ao analisarmos *Maus* é possível interpretá-lo levando em conta algumas características fundamentais do ponto de vista narrativo e das escolhas feitas pelo autor, uma vez que não é razoável lê-la apenas em sua linguagem verbal; a linguagem gráfica carrega equivalente importância na condução da trama. “Sua narrativa visual nos convida a engajá-la em níveis múltiplos.” (LANGER, 2004, 224). Art Spiegelman não faz fofuras técnicas. Quem já teve contato com outros trabalhos do autor sabe que ele é capaz de elaborar ilustrações muito mais complexas do que as que estão em *Maus*. O já citado *In the shadow of no towers*, a série de trabalhos infantis *Little Lit* que ele edita ao lado da mulher, ilustrações para revistas e livros e uma série de outros trabalhos mostram a versatilidade do traço de Spiegelman. O desenho sujo, exagerado e, até, grosseiro da obra estão em consonância com seu conteúdo. O próprio autor já avaliou a relevância dos desenhos em *Maus*, ele diz que os desenhos não são pouco importantes na obra, mas que são subservientes ao texto (GROTH, THOMPSON e CAVALIERI, 2007, p. 43). Para nos aprofundarmos na análise, veremos a seguir os principais componentes da obra

2.2 – Aspectos formais

Os relatos de Vladek Spiegelman são bastante fortes. Lemos a história de um indivíduo que passou todo o período da guerra fugindo dos alcoses ou preso nas condições mais terríveis. Observamos também a sua engenhosidade para conseguir sobreviver. A história impressiona. Entretanto, se fosse transformada em um relato convencional, provavelmente perderia grande parte de seu impacto.

O casamento que o autor faz dos diálogos e dos relatos com a estrutura de quadros desenhados proporciona um ritmo totalmente inovador no que se refere aos relatos de traumas. E isso não acontece porque os desenhos têm mais destaque, pois a riqueza de *Maus* não está na técnica, mas na forma como texto e imagem juntos dirigem a narrativa. Em alguns momentos os quadros de Spiegelman lembram técnicas cinematográficas. Por exemplo, no momento em que o pai, logo no começo dos relatos, diz que era muito bonito quando jovem, que parecia um Rodolfo Valentino. Para representar isso, o autor usa um ritmo que se assemelha à câmera-lenta do cinema (LEVINE, 2002, p. 320). Esse tipo de desenvolvimento da narrativa não é incomum nas Histórias em quadrinhos. Como nos lembra Eco (1998, p.151), o enquadramento das histórias deve muito ao cinema.

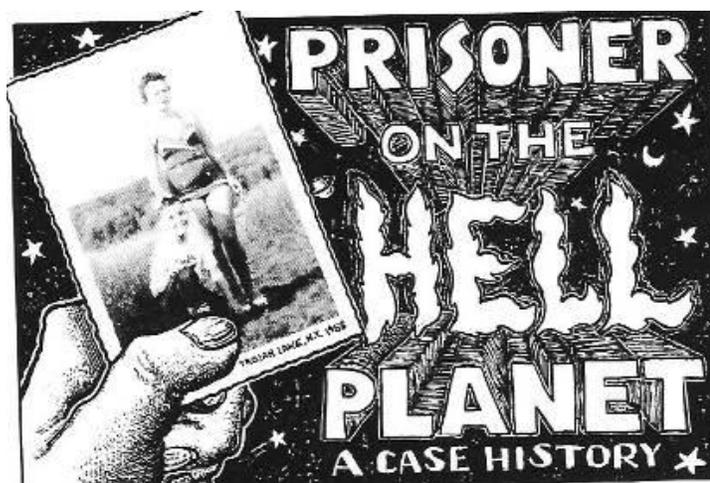


Figura 11: Imagem de Richieu (ao lado). v 2, p. 5.

Figura 12: O autor ao lado da mãe (acima). v 1, p. 100

O autor também compõe o seu trabalho com elementos que não costumam estar presentes nos quadrinhos. Algumas informações estão em fotografias como as do irmão, Richieu (1992, 2 v., p. 5), de Art pequeno ao lado da mãe (1992, 1 v., p. 100) e, finalmente, a de Vladek vestido como prisioneiro (1992, 2 v., p. 134), servem para lembrar ao leitor de que aquela história aconteceu e de que os ratos são uma representação, mas não uma ficção. A fotografia de Vladek no final é a mais impactante. Por ser a testemunha que conduz a história, até as últimas páginas, pouco sabemos de suas características físicas, pois os ratos são quase idênticos nos desenhos. Não vemos a imagem dele já velho, do narrador, mas do jovem, o que acabara de sobreviver a Auschwitz. Ou seja, é a partir daquele momento, do final da guerra, que a marca das experiências do *Lager* se tornaria preponderante na sua vida e, por conseqüência, na de Art.



Figura 13: Página com a foto de Vladek. v 2, p. 134

As ilustrações apresentadas nas capas, orelhas e entre os capítulos também trazem referências novas, não são meras reproduções de desenhos que estão nas páginas centrais. A mistura da planta de Auschwitz e do mapa polonês com as ruas de Rego Park e com o mapa dos arredores de Nova York encontradas nas últimas capas dos dois volumes são entendidas quando percebemos essas influências na vida do autor: sua história no bairro nova-iorquino e sua pré-história na Polônia.

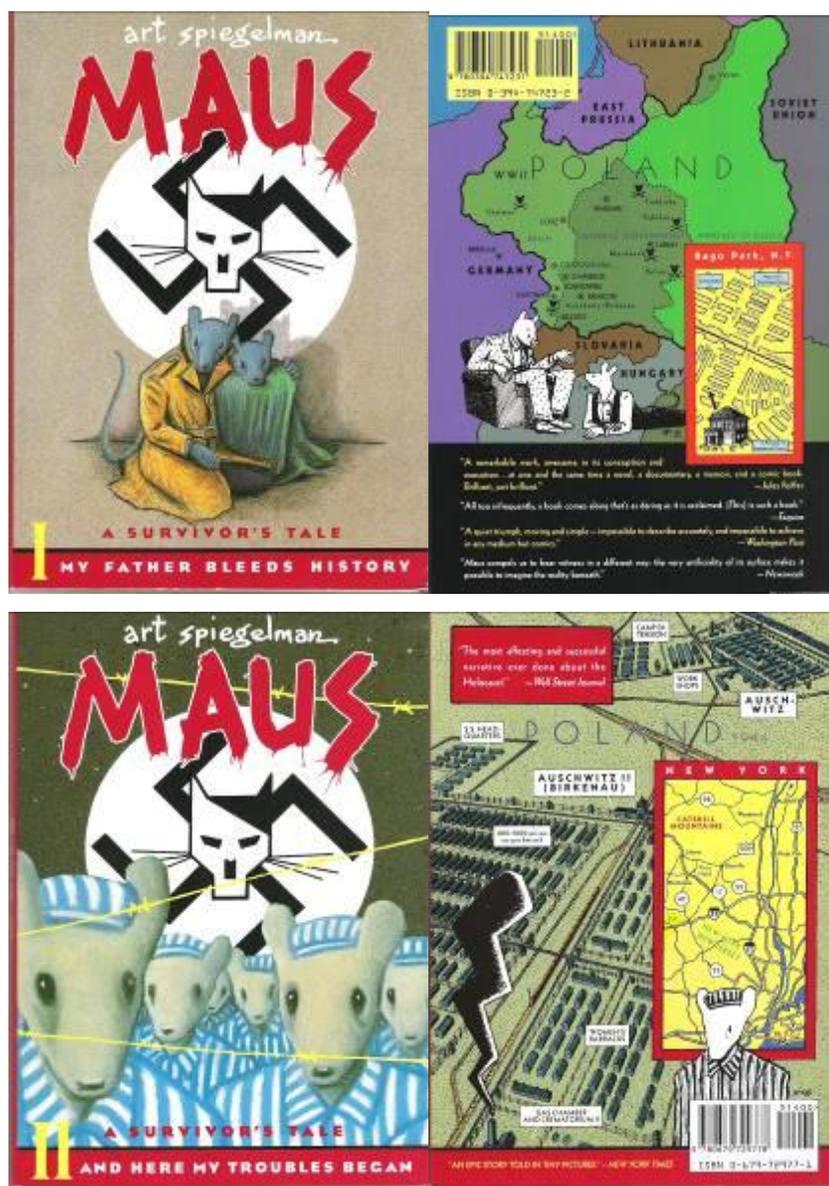


Figura 14: Capas dos dois volumes de Maus

A ilustração das orelhas dos dois volumes em que vemos o autor escondido sob uma máscara de rato em sua mesa de trabalho enquanto se percebe pela janela as cercas de um *Lager* com sentinelas em postos de observação simboliza a presença de Auschwitz na vida de Art Spiegelman. Ainda que essa herança seja uma das principais linhas condutoras da obra, ela é discutida mais especificamente no segundo capítulo do segundo volume (1992, 2 v. P. 41). Essa parte começa com uma reflexão de Art Spiegelman sobre a reviravolta que *Maus* causou em sua vida.

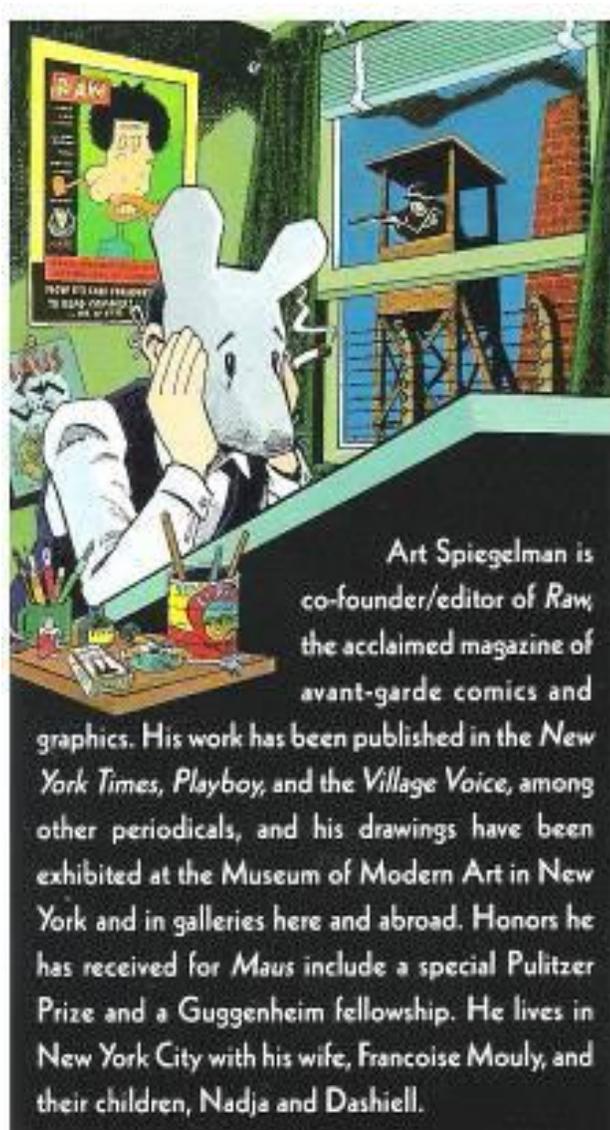


Figura 15: Orelha dos volumes de Maus

O autor passa por um bloqueio criativo e vai ao consultório de seu psicanalista, Pavel, também sobrevivente de Auschwitz. Ele crê que o problema do autor seja remorso, pois talvez imagine ter exposto o pai ao ridículo. Spiegelman explica que só se lembra das discussões com Vladek e de seu pai tentando demonstrar que o filho era pior do que o pai. Para o autor, qualquer coisa que fizesse parecia insignificante perto de sobreviver ao *Lager*. Na conversa, Pavel lembra que não foram os melhores que sobreviveram, as mortes foram aleatórias. O psicanalista acredita que mesmo com tudo que já se falou e escreveu sobre o Holocausto, as pessoas não mudaram e mantêm a visão maniqueísta de sucesso e fracasso na qual a vida significa a vitória e a morte, a derrota. Adiante, discutiremos mais o peso desse diálogo.

Essas referências, por meio de fotos e de ilustrações “adicionais” justapostas às estruturas clássicas da forma de quadrinhos que aliam o desenho limitado ao quadro e o texto inserido em balões ou quadrados, mostram que a história de *Maus* não se encerra nela mesma. O passado pode ser visto destacado, por exemplo, na inserção de *Planeta Inferno*, uma história em quadrinhos dentro de outra história em quadrinhos. Como já havia feito essa representação dos acontecimentos que envolveram a morte da mãe em outro momento, o autor optou por reutilizá-la como narrativa bem acabada do que aquele evento significou para ele e também para a busca dos relatos que estão em *Maus*.

A alternância entre passado e presente de *Maus* traz um elemento pouco visto na literatura da *Shoah*, sua herança num prazo mais longo. Os autores normalmente trabalham com a memória do *Lager*, com relatos da experiência de vítimas das atrocidades nazistas. Contudo, poucos falam de suas conseqüências. Mesmo autores que esperaram muitos anos para exibir a história, não entraram em muitos detalhes sobre o presente. Ruth Klüger faz um pouco disso; Imre Kertész, eventualmente, também fala da *Shoah* no mundo contemporâneo, mas são exceções. As visitas ao passado e sua relação com o presente podem ser vistas em alguns autores que não passaram pela *Shoah*. Além de Spiegelman,

podemos citar Cinthia Ozick, que tratou do tema ficcionalmente em dois momentos distintos. Os breves e demolidores acontecimentos do conto *O xale* que acontecem no *Lager* deságuam no comportamento de sua personagem em *A rosa*, que se passa várias décadas depois. Trabalhos como esses servem para mostrar que a *Shoah* não é apenas um fato isolado no tempo que terminou com a derrota nazista e com a libertação dos prisioneiros. Eles registram o legado da tragédia para a sociedade ocidental, mais diretamente sentida pelos descendentes dos judeus, mas com aspectos políticos, sociológicos, religiosos, filosóficos, artísticos e psicológicos que vão muito além da comunidade judaica.

No caso de *Maus*, o autor sempre faz a transição entre presente e passado sem explicitar grandes rupturas, acrescentando detalhes que mostram a relação próxima da história do pai com a vida de Artie. Em alguns momentos, a fumaça do cigarro de Artie se confunde com a fumaça das chaminés de Auschwitz. O cigarro que ele fuma, aliás, é o “Crema Lights”, com o logotipo imitando o de Camel. Crema faz referência aos crematórios do *Lager* (YOUNG, 1998). Em uma das passagens, Artie comenta que lera na noite anterior sobre prisioneiros de Auschwitz que explodiram um crematório e mataram três SS. Vladek confirma a história e diz que os rebeldes foram mortos, assim como enforcaram quatro moças que contrabandearam os explosivos. Art Spiegelman faz a migração para os relatos em um quadro no qual o carro em que estão trafega em uma estrada com árvores nas quais estão penduradas as moças. Em outro trecho, Vladek convida Artie para ir com ele até o banco e, no caminho, retoma os seus relatos. Spiegelman coloca seu personagem junto ao do pai em uma seqüência de quadros dos dois caminhando em que o fundo com as residências do presente em Nova York vai sendo substituído por um cenário de cercas de um gueto polonês durante a guerra. Esse recurso gráfico, que poderia significar apenas a transição do tempo presente para o passado, carrega também o significado de que Auschwitz não está circunscrito à memória do pai, mas envolve a história da família.

Ademais, a metareflexão do autor no início do segundo volume explicita toda a interferência da história do pai na sua vida. Art Spiegelman revela que durante uma crise criativa, sentiu que deveria contar a sua história, ou melhor, a história de sua família. Para ele, era o momento de encarar Auschwitz e o que o *Lager* fez para a família. (WESCHLER, 2007, p. 79)

Figura 16: O passado se mistura com o presente quando Vladek conta a história de prisioneiras que foram enforcadas. v 2, p. 79

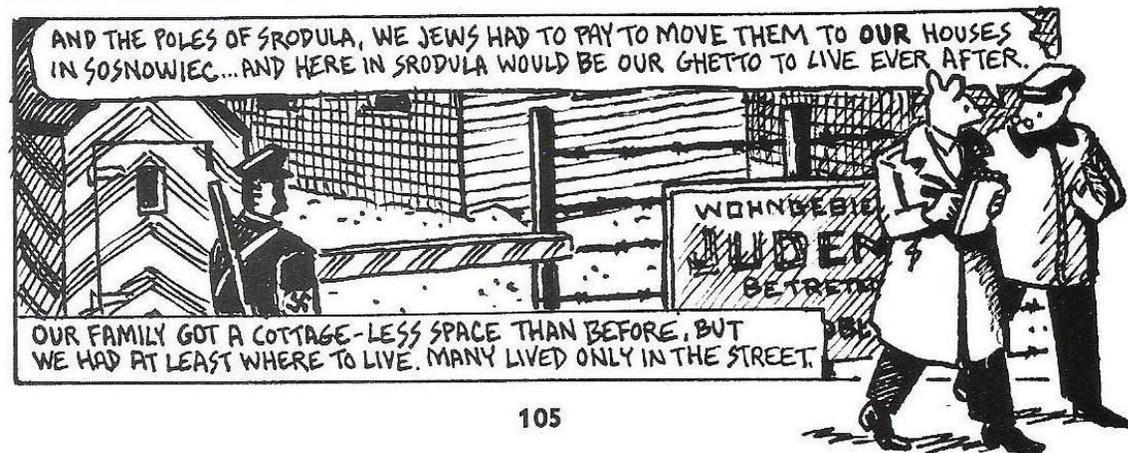


Figura 17: Autor faz a transposição temporal por meio dos desenhos não apenas para alternar a história entre passado e presente, mas para mostrar a influência da experiência do pai em sua vida. v 1, p. 105

Time flies...



Figura 18: Spiegelman analisa o sucesso do primeiro volume da obra. v 2, p. 41

Os vários canais discursivos de *Maus* eliminam as barreiras de representação da *Shoah*. “Spiegelman desenha um livro de quadrinhos como um gênero de cultura de massa, mas o transforma em uma narrativa saturada de técnicas modernistas de auto-reflexão, auto-ironias, rupturas temporais na narrativa e seqüências de montagens de imagens altamente complexas.” (HUYSSSEN, 2000, p. 70)

Esses canais permitem a Spiegelman intercalar a narrativa entre os dois narradores-personagens, ambos protagonistas e testemunhas; Vladek, de Auschwitz, e Artie, do pai.

A metadiscussão em *Maus* é muito mais presente no segundo volume. Evidentemente, isso acontece pelo fato de o primeiro volume já ter saído e causado um grande debate e repercussão midiática, elementos que o autor decide incluir na seqüência. No final da primeira parte, Spiegelman já tem alguns esboços do que será *Maus* e ele quer mostrá-los para o pai e é possível ver um pouco do que é *Maus* dentro de *Maus*.

Sobre as limitações da forma dos quadrinhos, o autor admite que um dos principais problemas é trabalhar com a transcrição da fala. Não é possível transcrever tudo para quadros e balões. A linguagem tem de ser mais enxuta e direta pelas próprias limitações de espaço. As palavras, contudo, não servem apenas para pontuar as imagens, elas são um componente crucial do texto (LACAPRA, 1998, p. 147). Spiegelman diz que parte dessa dificuldade foi amenizada pelo fato de a convivência com o narrador ter permitido a ele se sentir confortável para inserir a cadência e o sotaque da fala de Vladek. Art Spiegelman faz uso, assim, de um elemento fundamental dos quadrinhos, que é a oralidade permitida pelos balões. Afinal, uma das principais características do balão é representar a fala. (RAMOS, 2009, p. 32)

Outra opção acerca da linguagem da obra foi não usar o inglês truncado do pai nos balões que se passam no passado por dois motivos principais. O primeiro foi demonstrar que as dificuldades lingüísticas do pai estavam nos Estados Unidos, pois o inglês não era sua primeira língua, mas não na Polônia, onde todos

compartilhavam o mesmo idioma. O segundo motivo foi a grande presença de diálogos com outras pessoas lembrados por Vladek que Art Spiegelman simplesmente não poderia imaginar suas particularidades de linguagem, assim, em vez de tentar atribuir essas características como em uma ficção, o autor optou por usar um inglês neutro, comum a todos. (SMITH, 2007, pp. 87 e 88)

Outra limitação que fica evidente na obra é a de técnicas de desenho. Algumas escolhas de Art Spiegelman estão discutidas no próprio livro. Quando Artie deixa o consultório de Pavel, seu terapeuta, fica pensando na continuidade da história e como vai abordar graficamente a ida do pai para uma serralheria. Ele escolhe desenhar o prédio de forma mais ampla e não as máquinas nas quais os prisioneiros trabalham porque odeia desenhar máquinas. (v. 2, p. 46)

Assim, muito da edição dos relatos de Vladek e das próprias memórias do autor acontece por limitações impostas pela linguagem dos quadrinhos e pela própria habilidade de Spiegelman como desenhista. O autor é honesto ao mostrar essas restrições dentro da própria obra.

2.2.1 – Caracterização dos personagens

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

Entretanto, a caracterização dos personagens no livro como animais confere à história a possibilidade de se enxergar as pessoas divididas por raças, algo que é impossível à luz da biologia. A alegoria usada por Spiegelman mostra o absurdo da separação biológica do ser humano. O “Deus Raça” (GOLDHAGEN, 2002, p. 466) que guiava os alemães os obrigava a dar uma designação biológica para um grupo religioso. Assim, os judeus se tornaram um “povo biológico” (PAXTON, 2007, p. 72). “O aspecto físico do “judeu” é sempre o mesmo e sem

possibilidade de transcendência. Se no anti-semitismo tradicional, de fundo religioso, a sociedade cristã oferecia ao judeu a salvação da água-benta, no anti-semitismo moderno, de fundo biológico, a conversão não salva mais o judeu de sua condição 'indesejável'." (NAZÁRIO, 2002, p. 602)



Figura 19: A representação antropomórfica dos personagens. Artie tenta definir como Françoise aparecerá na obra v. 2, p. 11

Os judeus representados por ratos ou quando são humanos vestindo máscaras de ratos como forma de problematizar a identidade (LACAPRA, 1998, p.

163), subvertem os estereótipos nazistas. Spiegelman cita isso na epígrafe de Hitler em que o ditador afirma que os judeus são uma raça, mas não humanos. É impossível ler *Maus* sem ser afetado pela representação.

As referências buscadas por Spiegelman são diversas. A obsessão pela higiene era apresentada em filmes instrucionais anteriores à guerra que ensinam como se livrar de pragas como ratos e insetos utilizando o Zyklon B, que posteriormente seria amplamente usado nas câmaras de gás dos campos de extermínio. No período em que a política anti-semita ganhou força, os filmes, sempre com caráter documental, mostravam os judeus como ratos que destruíam sorrateiramente a sociedade alemã. O filme *Der Ewige Jude*, de 1940, é um exemplo disso. O próprio cartaz do filme e outras representações de judeus presentes na mídia alemã em desenhos e charges comumente associavam o judeu a ratos.

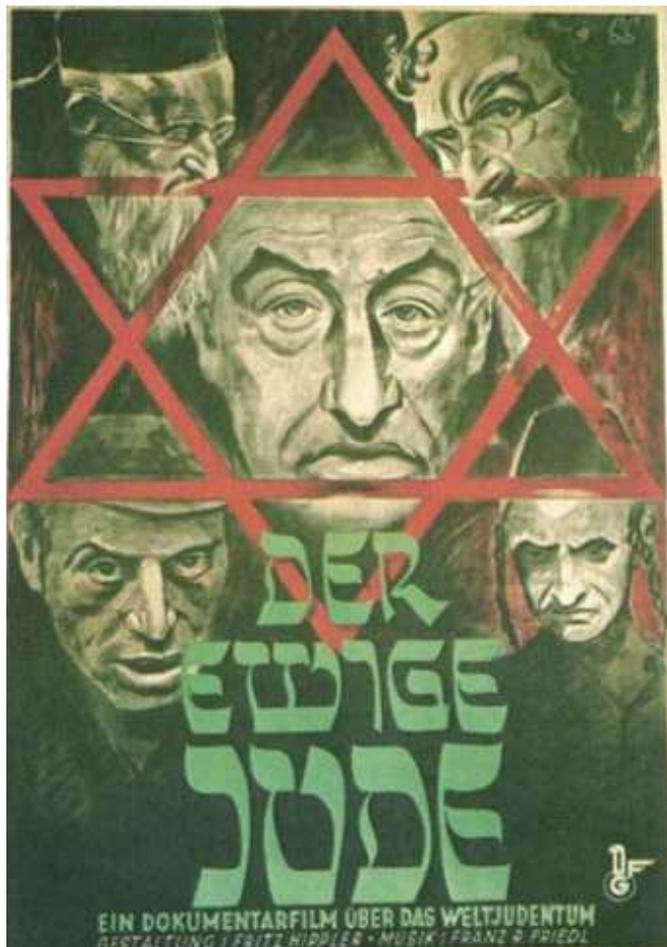


Figura 20: Cartaz do filme nazista Der Ewige Jude

O uso de estereótipos por Spiegelman ridiculariza a tentativa nazista de definir um grupo religioso por traços étnicos. Em *Maus* todos são muito parecidos. Homens, mulheres e crianças têm a mesma cara. Isso exige do leitor uma atenção maior para saber quem está falando. Não é possível diferenciar facilmente quem é velho ou moço, as distinções físicas, quando existem, são mínimas. As roupas ou um detalhe, como um par de óculos, definem quem é o personagem. Ou seja, o autor força uma semelhança, um padrão físico para mostrar o quão absurdo é tentar separar a humanidade dessa maneira.



Figura 21: Máscaras de porcos para representar os pais se disfarçando de poloneses gentios. v 1, p 136

O escritor polonês Louis Begley passou boa parte de sua infância fugindo dos nazistas com a família até se mudar para Nova York depois do fim da guerra. Em seu romance *Infância de mentira*, com diversos elementos autobiográficos, ele escreve:

Os alemães eram incapazes de distinguir um judeu assimilado de um polonês, a não ser que o rosto do judeu se parecesse com as caricaturas produzidas pelos nazistas. Assim só

conseguiam apanhar judeus fazendo-se passar por poloneses quando auxiliados pela polícia polonesa ou por uma denúncia, ou quando os documentos arianos apresentados pelo judeu eram reconhecidos como falsificação. (BEGLEY, 1992, p. 48)

Essa representação também atinge o gosto artístico dos perpetradores. Os nazistas tinham ojeriza a qualquer tipo de arte moderna, chamada de degenerada por eles, normalmente acusada de ser bolchevique e judia. Em 1937, durante a Grande Exibição de Arte Alemã que passou por várias cidades do país, multidões viram uma mostra de “arte degenerada” montada para ridicularizar obras abstratas, taxadas de doentias.¹²

Os filmes nazistas que idealizavam o protótipo ariano realizados por Leni Riefensthal mostram como funcionavam a mente e o corpo do nazista perfeito. A mente está em *O Triunfo da Vontade* (2005), no qual a cineasta registra o congresso do partido nazista em Nuremberg, em 1935, com Hitler aclamado pela população e por seus companheiros de partido. O corpo aparece em *Olympia* (1938), na esteira da atmosfera da realização das Olimpíadas de Berlim dois anos antes. Os arianos são exibidos como super-humanos. Não por acaso, estátuas gregas, vistas como o ideal de beleza por Hitler, se transformam em atletas no filme.

Os traços grosseiros e pouco definidos de Spiegelman na maior parte de *Maus* servem para fugir da representação realista e causar impacto com o expressionismo. Além disso, outro ponto que foi salientado pelo autor é que ele desejava que as pessoas se interessassem mais pelo texto do que pelos desenhos, que se portassem mais como leitores do que como observadores.

Cabem aqui alguns comentários sobre a estética expressionista empregada na obra por Art Spiegelman. Algo, aliás, pouquíssimo averiguado nos textos que estudam *Maus*. Fazendo um apanhado mais amplo dos trabalhos de Spiegelman, vemos que ele costuma variar os estilos de seus desenhos, muitas vezes

¹² Algumas das imagens dessas visitas a museus e do obsessivo ideal estético dos nazistas foram muito bem trabalhadas no documentário *Arquitetura da Destruição* (2003).

inserindo mais de um numa mesma história. *Maus*, contudo, é escandalosamente expressionista, uma vez que as características da história condizem com as do estilo, fundamentalmente se falamos do estilo como visão e não apenas como técnica.

O primeiro ponto que podemos assinalar é o fato de o Expressionismo ter sido um movimento caracterizado pela tensão e limites entre a palavra e a imagem. Afinal, mesmo tendo reflexos em diversas artes, foi na literatura, especialmente na poesia, e na pintura que ele mais esteve presente. O Expressionismo “caracteriza a arte e a literatura criadas ou expressas em um espaço de linguagem advindo de uma forma de ver e de sentir o universo interior do artista que, mais do que pensar, vivencia, experimenta e finalmente, *revela*, pelas imagens, o que vem do fundo do ser”. (GONÇALVES, 2002, p. 683)

Segundo Gonçalves (2002, p. 682), apesar das grande extensão dos trabalhos expressionistas, é possível extrair algumas características na obras pictóricas, como “linhas que se interpenetram e conduzem a um ponto bastante abstrato”. Tomemos alguns exemplos de produção importante do Expressionismo comparando-a com o que vemos em *Maus*:



Figura 22 e Figura 23: As obras Estufa em Jena (1914) e Retrato de Ludwig Schames (1917), de Ernst Ludwig Kirchner.



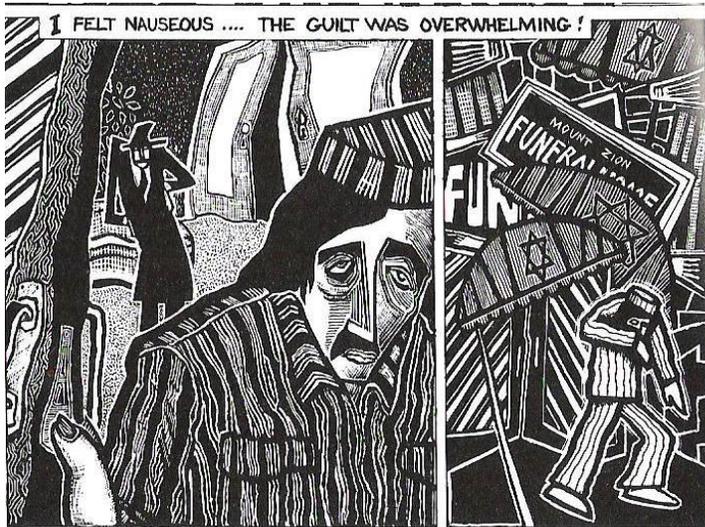
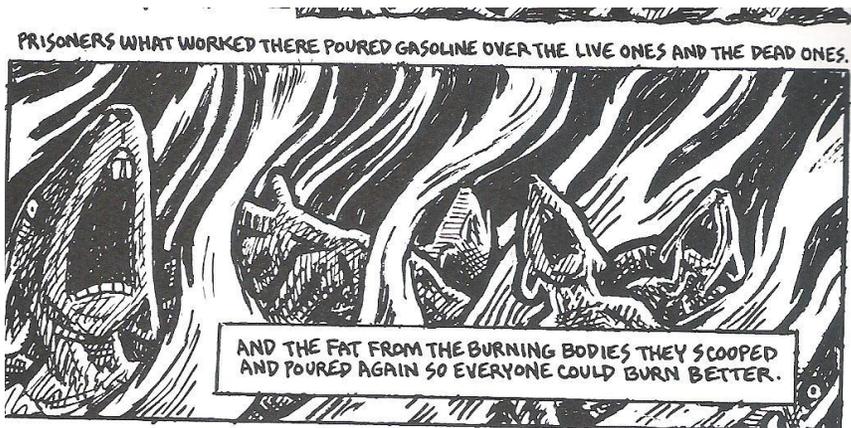
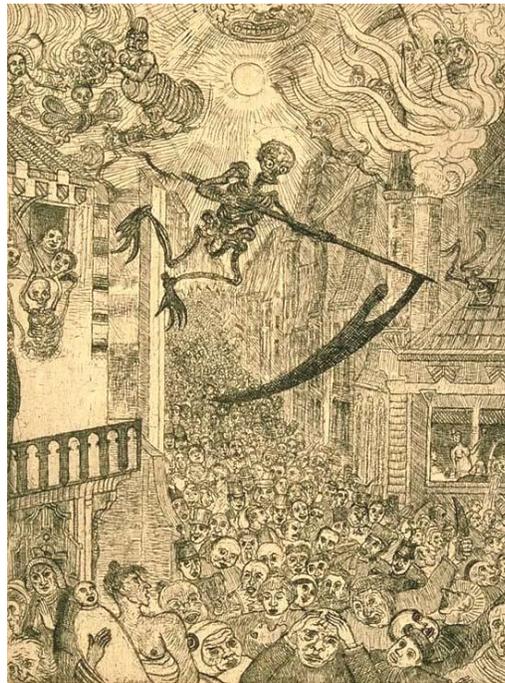


Figura 24: Trecho de Prisioneiro no Planeta Inferno em Maus (acima).

Figura 25: Morte perseguindo um grupo de mortais (1896), de James Ensor (ao lado).

Figura 26: Quadrinho de prisioneiros sendo queimados em Maus (abaixo).



Finalmente, há questões geográficas e ideológicas envolvidas na escolha estética de Spiegelman. Afinal, foi na Alemanha que o Expressionismo mais frutificou na segunda metade do século 19, mergulhando em aspectos do modernismo e se voltando para a discussão da função da própria arte. Além disso, vários dos principais artistas expressionistas da Alemanha sofreram perseguições do nazismo por produzirem obras consideradas imorais e degeneradas.

O uso de animais, por sua vez, permitiu deixar clara a referência aos quadrinhos norte-americanos que tradicionalmente fazem a representação antropomórfica de seus personagens, como fez Walt Disney, citado anteriormente. Além disso, Art Spiegelman escolheu animais para não ter de reproduzir características físicas de pessoas que ele só poderia imaginar pelas descrições do pai. Dessa forma, todos os animais se parecem, permitindo ao autor abdicar da representações de traços físicos que seriam invariavelmente arbitrárias e imprecisas. Ademais, ele opta por incluir apenas algumas expressões básicas (MCCLLOUD, 2008, p. 100) nos desenhos, deixando as nuances das emoções para o texto.



Figura 27: A semelhança dos personagens da história. v. 1, p. 75

Sobre os animais escolhidos, existem muitas especulações que jamais foram confirmadas pelo autor. A dos alemães como gatos é óbvia, são matadores

de ratos. A dos poloneses como porcos¹³ pode ser lida como um animal não-*kosher* (YOUNG, 1998).

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

Vale também observar o impacto dessas associações antropomórficas a partir de uma citação de Yates (2007, p. 89) na qual a autora afirma que “uma imagem que lembra a forma de um lobo conterà igualmente a *intentio* de que um lobo é um animal perigoso, do qual seria prudente fugir; no nível animal da memória, por exemplo, a imagem mental que um cordeiro faz do lobo contém essa *intentio*”.

Para Eco (1998, p. 155), as escolhas dos desenhos numa história em quadrinhos não são apenas de caráter estilístico, mas também ideológico. Assim, ainda que não seja deliberadamente intencional, há uma evidente carga de ideologia que afetou as escolhas de Art Spiegelman ao compor *Maus* com animais para levantar as referências da representação que os nazistas fazem dos judeus e das incessantes tentativas de diferenciação racial.

¹³ *Maus* foi bastante criticado na Polônia por representar os poloneses como porcos e demonstrá-los extremamente anti-semitas.

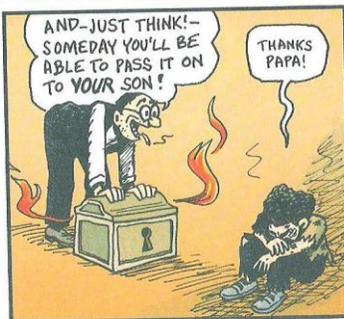
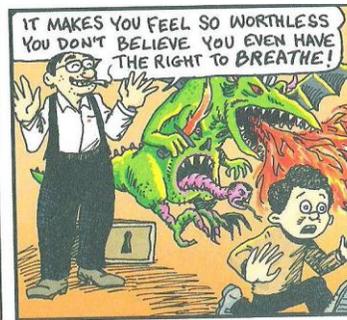
2.3 – Aspectos de comportamento

Cabe dedicar a atenção sobre uma importante definição: se *Maus* é uma biografia ou uma autobiografia. Uma primeira passada de olhos sobre as páginas do livro nos leva a crer que se trata de uma biografia do pai do autor, Vladek. Contudo, ela está inserida dentro de uma autobiografia ou, ao menos, de parte de uma. Art Spiegelman conta a história do pai para chegar a algumas respostas sobre si mesmo e consegue um sucesso parcial. Ele não quer, por exemplo, falar de seu percurso profissional ou de detalhes de sua vida conjugal. Seu objetivo é mostrar para o leitor (e para si) até que ponto sua existência foi influenciada pela sobrevivência do pai a Auschwitz. Nessa parte há algum êxito, uma vez que a relação turbulenta de pai e filho é dissecada e suas características antagônicas são bastante evidenciadas. Para LaCapra (1998, p. 154), “os filhos são normalmente o túmulo de resíduos traumáticos, fantasmas, obsessões de seus pais que são transmitidos por gerações, com freqüência de forma distorcida”. Em *Breakdowns* (2008, pp. 20 e 21), há um fragmento chamado *A father's guiding hand* em que Art Spiegelman se desenha dando uma caixa mágica para o filho, que, segundo ele, está na família há anos e lhe foi dada pelo pai. De dentro sai um monstro que cresce e, segundo o personagem, faz a pessoa se sentir tão imprestável que sequer sabe se tem o direito de respirar. Evidentemente, o monstro simboliza todo o trauma e a culpa herdados pelo autor.

De certa forma, essa pequena passagem resume os sentimentos de Art Spiegelman em relação a experiência do pai em Auschwitz e muito do que foi representado em *Maus*. Ou seja, o trauma do pai lhe foi deixado como uma terrível herança que deverá ser transmitida também para seus descendentes. Ele aborda nesses quadros o infeliz legado recebido pelas gerações que descendem dos sobreviventes. A transmissão do trauma, de acordo com Art Spiegelman, extrapolará os membros da segunda geração e continuará marcando a vida daqueles que não estiveram no *Lager*.



Soho, nyc. ca. 2004



AS THE MIND



REELS

Rego Park, nyc. 1964

Figura 28: Trecho de A father's guiding hand em Breakdowns, pp.20 e 21

Isso significa que a biografia e a autobiografia não podem ser separadas. “*Maus* é biografia e autobiografia, história e etnografia” (GOODWIN, 2001, p. 164). Não se restringe a acontecimentos passados, mas ao entendimento que um filho tem da história de seu pai. LaCapra (1998, p. 145) aponta as diferentes referências a Spiegelman para demonstrar como é difícil definir seu trabalho, afinal, ele é apresentado como artista, escritor, cartunista, novelista, biógrafo, autobiógrafo, etnógrafo, testemunha secundária, memorialista, modernista, pós-modernista, entrevistador e entrevistado e de *Maus* como documentário artístico, literatura pictórica, história em quadrinhos novelizada, *graphic novel*, história oral, biografia, autobiografia, etnografia, veículo de testemunho e mídia de memória.

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

Uma evidência que demonstra a clara intenção de fazer uma autobiografia está no fato de Art representar a si próprio na história; afinal a narrativa é toda intercalada entre passado e presente e, no presente, o autor aparece entrevistando e se relacionando com o pai. Se o objetivo fosse apenas contar a história de Vladek, como ele argumenta para o pai logo no começo de *Maus*, essa parte poderia perfeitamente ser suprimida e seria contada apenas a experiência de Vladek.

O título do segundo volume, *E aqui meus problemas começaram*, já trabalha de forma ambígua a relação entre passado e presente. O título do livro parece fazer referência a Vladek, pois, como vimos, a primeira parte termina com ele chegando a Auschwitz; ou seja, dá a idéia de que tudo o que ocorreu em sua vida não foi nada comparado com o que sofreria agora. Entretanto, se refere a Art

Spiegelman, pois o primeiro volume também fala em primeira pessoa: “Meu pai sangra”. Os problemas para ele começam aí, afinal o autor carrega a herança de Auschwitz, da tragédia dos pais.

A outra averiguação do autor, que parece secundária em uma leitura superficial, mas que conduz a história e marca a vida adulta de Art Spiegelman, é conhecer a mãe, Anja. Vale ressaltar algumas marcas disso na história. Os relatos de Vladek não estão circunscritos ao período em que passou no *Lager*, são também anteriores à invasão da Polônia pela Alemanha. A pedido do filho, ele conta como conheceu sua esposa. Esta é a primeira pergunta de Artie, quando o pai não sabe por onde começar a contar seu passado. A exploração autobiográfica tem de passar necessariamente também pela mãe, uma vez que Art Spiegelman é o resultado de Vladek e Anja. Saber como o relacionamento dos dois começou é saber com o autor “começou”.

Mais uma marca disso é a inclusão de *Prisioneiro do Planeta Inferno*, que narra a passagem do suicídio da mãe em *Maus*. Tratam-se de quatro páginas de quadrinhos, em um estilo também expressionista, mas tecnicamente diferente, sem representações antropomórficas. A história reproduzida em *Maus* mostra os dedos de Artie desenhados nos cantos das páginas, como se segurasse a revista. Ao lado do título, como já citamos, há uma foto da mãe com Artie ainda criança em uma praia. A história dentro da história mostra Artie, que morava com os pais depois de ter saído de um hospital psiquiátrico (ele não conta o que o levou ao hospital), chegando em casa e encontrando uma multidão na rua. Um primo o puxa e pede para ele falar com o médico. Este lhe diz que Anja se suicidou. Quando volta para casa, encontra o pai completamente transtornado. No funeral, o pai se joga sobre o caixão e Artie percebe-se culpado pelo suicídio aos olhos dos outros. Ele se lembra do último dia em que viu a mãe e tem pensamentos confusos por não saber o motivo do suicídio. No final, ele está dentro de um presídio. Diz à mãe: “Parabéns!... Você cometeu um crime perfeito... me pôs aqui.” No último quadro acusa a mãe de o ter assassinado e o deixado para levar a culpa.

Lembremos também que o primeiro livro termina com Artie chamando o pai de “assassino” depois de saber que Vladek queimara os diários deixados por Anja para o filho. Ademais, além de reproduzir uma foto de sua infância ao lado da mãe, Art Spiegelman faz diversas outras perguntas ao pai sobre passagens relacionadas à mãe, mostra a tristeza de Vladek com a ausência da esposa, comparando-a constantemente com Mala, sua companheira, e termina a história com o reencontro dos pais depois da guerra. Em momento algum ele conta a história de sua relação com a mãe. Art Spiegelman busca a Anja ausente de sua vida desde seus 20 anos de idade.



Figura 29: Primeira página de Prisioneiro no Planeta Inferno. p. 100 v 1.

Maus traz um filho contando a história do pai para mostrar a sua própria história, ou, como bem define Sicher (2005), para mostrar a sua “pré-história”. A autobiografia não passa pela infância de Art Spiegelman. A exceção é a primeira página do livro, em que o pequeno Artie chora para o pai uma pequena maldade infantil cometida contra ele por outras crianças. Esse exórdio é o único momento da obra que mostra o autor quando criança. Sua brevidade na narrativa de um acontecimento aparentemente banal e deslocado faz sentido quando se avança na história e se percebe que ela não está restrita aos relatos de Auschwitz, mas que se trata do trabalho de um filho de sobreviventes do *Lager* e do peso da *Shoah* em sua criação, mesmo tendo nascido após o final da Segunda Guerra.

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

Não sobreviveram os que tiveram sucesso ou as melhores pessoas. Sobreviveu, por exemplo, quem não estava no lugar errado na hora errada. Sobreviveu quem ficou suficientemente doente para ser enviado à enfermaria durante o inverno mais rigoroso, mas não tão doente para morrer na negligência médica. Sobreviveu o jovem que aparentava ser mais velho do que era para ser

enviado aos trabalhos forçados em vez de ir diretamente para a câmara de gás. Sobreviveu quem tinha conhecimento de determinados ofícios necessários no *Lager*. Sobreviveu quem não se desapegou da vida e não se tornou um “muçulmano”¹⁴. Ou seja, sobreviveu quem foi ajudado pelo acaso. Não adianta tentar encontrar referências fora de Auschwitz para explicar de forma lógica o que aconteceu lá dentro. A forte influência que todos temos do melodrama com heróis e vilões muito bem definidos e estereotipados não cabe como alicerce para se tentar entender o *Lager*. Atitudes normalmente condenáveis do lado de fora, como suborno, omissão, covardia ou conjura, pouparam vidas. Muitos dos “bons” pereceram e não foram poucos os sobreviventes que carregaram sentimentos de culpa ou que não toleraram o passado marcado por Auschwitz. Langer (1991) discute amplamente a humilhação e ressentimento de muitas memórias de sobreviventes que convivem com a ambigüidade de suas ações nos campos. Iniciativas de roubar um pedaço de pão ou um par de sapatos podem ter garantido a sobrevivência, mas dificilmente saíram da lembrança dessas pessoas como atos de vergonha. Vladek, por, exemplo, em troca de aulas de inglês para um kapo violentíssimo, escapou das seleções para trabalhos e para a câmara de gás, recebeu bastante comida e pôde escolher roupas que lhe servissem direito. Ou seja, garantiu para si e para alguns prisioneiros que ficaram mais próximos diversos privilégios – diga-se objetos como um sapato, uma colher ou um cinto, mas que, naquela situação, podiam ser a diferença entre a vida e a morte – dentro de um ambiente de extrema privação.

Vladek apresentava certas virtudes que lhe foram benéficas para a sobrevivência no *Lager*. Quando as seleções dos mais fracos para as câmaras de gás continuavam de forma cada vez mais intensa e trabalhadores especializados eram enviados para campos de trabalho na Alemanha, Vladek soube de uma vaga

¹⁴ “Muselmann”. Denominação que os prisioneiros veteranos davam aos ineptos, fracos e condenados à seleção. Primo Levi, Jean Améry e Jorge Semprun foram alguns dos sobreviventes que trataram do tema. Agamben (2008, p. 52), crê que a explicação mais plausível está na origem das lendas sobre o fatalismo islâmico muito aparentes nas culturas européias na Idade Média, daqueles que se submetem incondicionalmente à vontade de Deus.

de sapateiro e foi pedir o posto para o kapo. Ele não era sapateiro, mas tinha visto o funcionamento de uma sapataria no gueto. Ele conta ao filho como se conserta um sapato e Art Spiegelman desenha a explicação como se fossem ilustrações de um manual. Seu trabalho é aprovado pelo kapo e ele consegue ficar sozinho em um quarto quente. Um oficial apareceu para consertar uma bota e Vladek pediu a um sapateiro de verdade do *Lager* para que a consertasse em troca de um dia de pão. O serviço ficou bom e o oficial lhe deu uma salsicha. Outros oficiais passaram a consertar suas botas com Vladek e ele recebia comida como pagamento. Ou seja, o ofício de um especialista dentro do modelo capitalista permitiu ao prisioneiro escapar das seleções e ficar instalado em um ambiente infinitamente mais confortável, pois seu trabalho era útil dentro das especificidades da estrutura do *Lager*.

Freud (1997, p. 46) nos fala da ordem como uma compulsão a ser repetida, “compulsão que ao se estabelecer um regulamento de uma vez por todas, decide, quando, onde e como uma coisa será efetuada, e isso de tal maneira que, em todas as circunstâncias semelhantes, a hesitação e a indecisão nos são poupadas”. No *Lager*, como nos conta Levi (2004), pairava uma *zona cinzenta* que rompia com as ordens mais comuns de fora baseadas em determinados conceitos e simplificações com os quais diferentes grupos se entendiam. A lógica da *zona cinzenta* era particular e sem sentido para a maioria das pessoas, e não permitia uma visão dicotômica de, por exemplo, um campo dividido entre vítimas e opressores. Segundo Levi, quem conseguiu decifrar determinadas características da *zona cinzenta* teve consideravelmente mais chances de sobreviver. “Os prisioneiros privilegiados eram minoritários na população dos *Lager*, mas representam, ao contrário, uma forte maioria entre os sobreviventes” (LEVI, 2004, p. 35). Como fora do *Lager* a *zona cinzenta* é irrelevante, cabe a simplificação com a qual estamos acostumados no dia-a-dia; e Vladek faz uso dela, como no momento em que se diz sobrevivente de Auschwitz para conseguir trocar caixas abertas de alimentos em um supermercado. Spiegelman, desse modo, mostra

como são idealizados os sobreviventes e como o pai manipula o seu *status* para obter vantagens. (LACAPRA, 1998, p. 171)

Causa também certo estranhamento vermos um sujeito tão ousado, engenhoso e solidário ao lidar com os enormes obstáculos pelos quais passou na Segunda Guerra ser alguém mesquinho, avarento e preconceituoso quando é mais velho. Na história (2 v, p. 99) durante o caminho de volta para o chalé depois de irem ao supermercado, Françoise estaciona o carro para dar carona a um jovem negro. Vladek fica desesperado e pede para ela acelerar. Quando o rapaz entra no carro, o pai de Artie só fala em polonês. Ao deixarem o carona, Vladek explode e pergunta se Françoise ficara maluca. Ele reclama que teve de vigiar o tempo todo para ver se o rapaz não roubava as compras. Françoise fica indignada e diz que é um absurdo que ele seja tão racista se referindo aos negros como os nazistas faziam com os judeus. O sogro, então, diz que imaginava que ela fosse mais esperta, afinal não se pode comparar um negro com um judeu. A discussão continua por uns instantes até que Artie apazigua e pede para a esposa deixar essa conversa de lado. Ele sabe que não adianta tentar argumentar com Vladek. Pode-se achar que houve uma involução de alguém que jamais deveria passar por essa transformação. Não é possível criar grupos de bons e maus prisioneiros. Os sobreviventes não saíram de lá purificados por uma provação. A ensaísta e sobrevivente de vários campos, Ruth Klüger, lembra de um almoço com um grupo de doutorandos e de candidatos à livre-docência da Universidade de Göttingen em que um deles contou, indignado, ter conhecido um velho húngaro sobrevivente de Auschwitz que xingava os árabes. Ela interferiu no relato para dizer que Auschwitz não fora um estabelecimento de ensino, muito menos um lugar onde imperava a humanidade e a tolerância. “Nada de bom viera dos campos de concentração, e ele estava esperando justamente ensinamentos morais?” (KLÜGER, 2005, p. 68)

Outro autor e sobrevivente que apresenta essa perspectiva é Jean Améry:

“Eu acredito que em Auschwitz nós não nos tornamos melhores, mais humanos e eticamente mais maduros. Você não vê o homem desumanizado cometendo suas ações e transgressões

sem ter todas as suas noções inerentes de dignidade humana colocadas em dúvida. Nós emergimos do campo desnudados, roubados, esvaziados, desorientados – e isso foi muito tempo antes de sermos capazes de aprender a linguagem comum da liberdade. Ainda hoje, comumente, falamos com desconforto e sem confiança na sua validade.” (AMÉRY, 1980, p. 20)

Esse desconhecimento e incompreensão do que se passou no *Lager* é evidenciado diversas vezes em *Maus*, seja demonstrado pelo próprio Artie, seja por Françoise. Em muitos relatos de sobreviventes encontramos apontamentos da dificuldade que têm em tentar explicar o que aconteceu. O barbarismo dos campos não é representável, logo o canal de comunicação se quebra. Essa limitação é frustrante, ao mesmo tempo que instiga a investigação para se tentar dizer o indizível. *Maus* é uma investigação. Quem o produziu não esteve em um *Lager*, mas mesmo assim sofreu suas conseqüências. Desse modo, com seus filtros, que são ainda mais limitados do que a memória e a palavra dos sobreviventes, mostra a sua versão do trauma e, sabiamente, foge do realismo tentado e fracassado por muitos. Só para lembrarmos outra obra já citada, talvez uma das mais representativas, *Shoah* (2003), filme de Claude Lanzmann, apresenta nove horas de depoimentos de sobreviventes, de perpetradores nazistas e de pessoas que viviam nas proximidades de campos, Não há uma única imagem de arquivo, apenas a memória, a palavra e os locais de ação de perseguição e de extermínio filmados décadas mais tarde.

Assim como o filme *Shoah* é singular na sua linguagem de imagem em movimento, *Maus* também caminha sozinho em sua categoria na tentativa de usar a arte para representar a memória de Auschwitz. Se a solução para a sua narrativa foi encontrada no tipo de linguagem escolhida, o seu problema também está aí. Não pelo fato de usar quadrinhos, que é uma discussão um tanto rasa, mas por ter sido absorvido pelo mercado como um grande sucesso comercial. O desconforto com isso é revelado pelo próprio autor dentro do segundo volume de *Maus*. A morte do pai, as ótimas vendas do primeiro volume e a pressão da

indústria o atormentam. Ele se sente um explorador da desgraça alheia, tanto que desenha o personagem que representa a si próprio sobre uma pilha de corpos. Spiegelman tem ciência do resultado de sua obra, sabe que pode ser criticado por isso e se antecipa ao se julgar dentro da própria obra. Isso, claro, enriquece a narrativa e desarma quem o acusa. *Maus* não precisa das listas de mais vendidos para se mostrar como um sucesso comercial atrelado às divulgações mercadológicas. A obra já diz isso. Spiegelman não esconde que faz parte da indústria cultural, mas estabelece limites para ela. Defende que é uma história pessoal e a restringe ao meio para o qual foi concebida. Não fez filmes, não lançou jogos, não pensou em seqüências, tampouco vendeu produtos com ratos estampados. No segundo volume (p. 16), no caminho para o chalé, enquanto Françoise dirige, Artie fala do livro, questiona se não é pretensioso tentar entender Auschwitz e o Holocausto se não consegue nem entender a relação que tem com o pai. Depois ele fala de Richieu, gostaria de saber se teria sido amigo do irmão se este tivesse sobrevivido. Fala que a foto do irmão ficava pendurada no quarto dos pais quando era criança. Richieu, na foto, nunca se enfurecia nem arrumava confusão, era o filho ideal. Artie não podia competir com ele. Os pais, segundo Artie, nunca falavam de Richieu, mas ele era uma espécie de crítica ao filho vivo. Se não tivesse morrido, seria médico e teria casado com uma judia rica. Artie confessa ter medo de alimentar ciúme de um irmão que é apenas uma fotografia.

O personagem do autor continua a revelar que não sentia culpa pelo irmão, mas que tinha pesadelos com soldados da SS invadindo sua classe da escola e levando as crianças judias, assim como imaginava Zyklon B saindo do chuveiro de casa. A metalinguagem do autor ganha ainda mais corpo quando Artie diz que gostaria de ter estado em Auschwitz para tentar entender o que os pais passaram, pois acredita que carrega algum tipo de culpa por não ter tido essas experiências. Admite também que teme não conseguir retratar uma realidade complexa demais, ainda mais em quadinhos.

Um ponto importante de se salientar em *Maus* é o de que, apesar de ser a história de um judeu e de que sua experiência no *Lager* aconteceu pelo único

motivo de ser judeu, o judaísmo pouco aparece na obra. Vladek e Artie não apresentam identidade religiosa. O único momento em que a religiosidade se faz presente nas relações familiares é quando Françoise diz que se converteu ao judaísmo para agradar Vladek quando se casou com Artie. Entretanto, os caminhos do pai por Rego Park, Catskills e Flórida se passam em um mundo judeu extremamente fechado (LACAPRA, 1998, p. 155), mas Artie não participa desses locais.

As comunidades de judeus nos Estados Unidos retratadas por Art Spiegelman podem ser vistas em diversas obras de autores como Will Eisner, Philip Roth, Michael Gold e outros. Todas elas mostram muitos personagens para os quais a religião é muito mais um elemento agregador e protetor do que de devoção. Assim parece ser para Vladek a questão religiosa, uma vez que ela não é discutida em seus relatos nem em sua rotina. O autor, por sua vez, sai dessas comunidades para seguir carreira de artista e conviver com gentios.

Ou seja, na obra nos parece que o autor não participa da vida do pai, mas a herança do *Lager* está em sua vida. E Auschwitz não morre com o pai, tampouco a perturbação de não poder ler os diários que a mãe escrevera para o filho. O “assassino” que matou sua esperança de conhecer mais da mãe deixou a sua herança.

Capítulo III

3.1 – Reflexões sobre a obra

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

Inicialmente, sobre os elementos antropomórficos da obra discutidos anteriormente, o caminho natural quando vemos os animais representando seres humanos é buscar semelhanças em outros quadrinhos, mas referências que jamais podem ser esquecidas estão em várias obras de Kafka, por quem Spiegelman declarou grande admiração e interesse em várias entrevistas. Além do óbvio *A metamorfose* (1915), podemos citar os textos de *A construção* (1923), *Investigações de um cão* (1922), *Josefina, a cantora, ou o povo dos camundongos* (1924) e, sem dúvida, ainda que não contenha animais, aquele que parece ser uma aterradora premonição do *Lager: Na colônia penal* (1919). Spiegelman confessa em entrevista seu interesse por textos como *Josefina, a cantora, ou o povo dos camundongos*, que, segundo ele, assusta como uma sombria parábola e profecia sobre a situação dos judeus e do judaísmo (WESCHLER, 2007, p. 82). Além disso, apesar de não podermos limitar Kafka a um único conceito literário, não há como negar a sua contribuição para o Expressionismo, estilo que marca a obra, tanto no seu caráter pictórico, como já discutimos, quanto no literário.

Beckett, por sua vez, é diretamente citado na obra. No trecho em que Artie conversa com Pavel (v. 2, p. 45), ele menciona ao psicanalista que Beckett disse que “toda palavra é como uma mácula desnecessária no silêncio e no nada”. O quadrinho seguinte é o único em toda a obra em que não há uma única palavra escrita, apenas o desenho dos dois se entreolhando. No quadrinho subsequente,

Artie fala: “Por outro lado, ele disse isso”. Há um ponto de ironia¹⁵ nessa pausa do diálogo com um desenho “em silêncio” e isso nos remete aos trabalhos de Beckett em que as palavras expõem suas próprias incapacidades e incompletudes que marcam *Maus*, tanto em suas palavras quanto em seus desenhos.

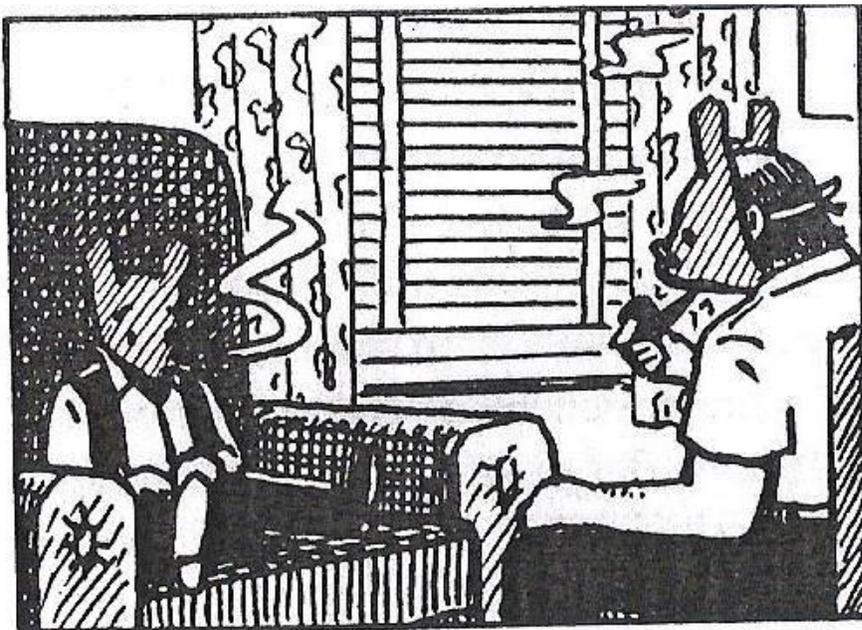


Figura 30: O único desenho desacompanhado de palavras na obra. p. 45 v 2.

Vale lembrar que a busca de Spiegelman por mais informações sobre a mãe – a primeira pergunta da primeira entrevista com Vladek é sobre Anja – não se completa. Ou seja, o autor, assim como o leitor, espera por algo que não acontece no final. Ele deposita nas palavras do diário da mãe que jamais aparece (*Esperando Godot*) a explicação para muitas coisas, inclusive para si mesmo, mas isso não acontece e o autor se vê fadado a passar o resto de seus dias sem conhecer melhor a história da mãe e a sua própria. Ou seja, se sente incompleto. Esse tipo de “não-acontecimento” e de impotência dos personagens é corriqueiro nos trabalhos de Beckett e nos de Kafka. O primeiro volume termina com a

¹⁵ Há pouco humor em *Maus*, uma característica comumente presente nos quadrinhos. O uso constante de metáforas e de alegorias, a própria caracterização antropomórfica dos personagens, é sempre muito comedida. Existem ironias, ceticismos, mas nada exagerado (LACAPRA, 1998). A ironia e o ceticismo também são constantes em Beckett e em Kafka, mas não o humor.

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

Quando inserimos *Maus* no espectro de outras obras de testemunho da *Shoah*, o livro caminha isolado entre textos de autores que narram suas experiências (Primo Levi, Jean Améry, Charlotte Delbo, Ruth Klüger, Robert Antelme, Filip Müller) e aqueles que as representaram em forma de romances, poemas e contos (Imre Kertész, Paul Celan, Aaron Applefeld e Tadeusz Borowski). Spiegelman mistura a tentativa de um rigor de reportar fatos com a liberdade artística que o próprio meio utilizado já escancara.

Comparando o conteúdo de *Maus* com obras anteriores da *Shoah*, encontramos algumas semelhanças. Quando a narração está nos relatos de Vladek, há pouca reflexão. Podemos considerar dois motivos: primeiro, a apuração feita por Art Spiegelman é baseada em entrevistas nas quais ele pede para o pai contar fatos, limitando o espaço de ponderações do sobrevivente; segundo, o próprio espírito pragmático de Vladek aparentemente o leva a tentar buscar a sobrevivência pela adaptação ao ambiente hostil. Esse tipo de abordagem é bastante distinta da apresentada, por exemplo, por Primo Levi, na qual vemos um aguçado senso de observação, não apenas de sua condição de prisioneiro, como também do ambiente e das pessoas que compunham o universo do *Lager*. Desse modo, nos parece que o olhar de Levi é mais amplo, escrutinador, enquanto que o de Vladek é mais direto. Outro ponto é que, se Levi escreveu *É isto um homem?* pouco mais de um ano após a sua libertação, na evidente necessidade de tentar contar o que viveu, Vladek acredita que ninguém quer saber dessas histórias e, segundo o próprio Spiegelman, queria deixar suas lembranças no passado.

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

Spiegelman se manifesta um profundo conhecedor de trabalhos testemunhais ou históricos da *Shoah*. Ele não cita suas pesquisas e apurações para compor a obra. Não aparenta ter interesse em produzir um “documento” sobre Auschwitz, mas apenas de contar sua história particular. Assim, o autor também manifesta em *Maus* os limites dos testemunhos dos sobreviventes.

3.2 – Singularidade e transmissão

Lembremos novamente Yates, dessa vez citando um trecho do livro *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo:

“Um estudioso que se depara com o primeiro livro impresso entre sua coleção de manuscritos. Para ele, o livro impresso tornará desnecessárias tais construções da memória, cheias de imagens. Acabará com hábitos de imemorável antiguidade, que revestiam imediatamente uma ‘coisa’ com uma imagem e armazenavam-na nos lugares de memória.” (2007 p. 164)

Improvável dizer que os livros impressos resultaram no fim desses hábitos de associar a memória a uma imagem, tampouco em livros como *Maus* que utilizam a imagem junto das palavras para tratar da memória. Vimos até aqui que as imagens em livros impressos podem ser uma maneira eficiente de registro de testemunhos como destacamos no trecho “Quadrinhos e memória”. De qualquer forma, independentemente da forma utilizada, com ou sem imagens, precisamos nos ater à singularidade da transmissão, afinal, a necessidade de elaboração explica porque a escrita literária é um veículo privilegiado de transmissão dessas experiências do qual nos fala Gagnebin (2000, p. 106).

Maus, apesar do uso de imagens e texto, não se pretende ser “mais completo” do que outros trabalhos de literatura de testemunho. A própria opção antropomórfica de Spiegelman já evidencia que não quer uma representação realista. Com todas as particularidades da obra, ela enfrenta as mesmas limitações de todos os autores que narram o que não se narra.

É importante salientar também em *Maus* a singularidade da experiência de Vladek. Como muitas obras já foram publicadas sobre os sobreviventes e por sobreviventes e são também numerosos os trabalhos de análise da *Shoah* pelos mais diferentes ângulos, é comum estabelecermos algumas generalizações para

falarmos do *Lager*. Isso, aliado à definição da *Shoah* como uma experiência coletiva, incorre na tendência de despersonalizar os prisioneiros e apresentar suas experiências como homogêneas. Cabe, então, um aprofundamento desses relatos ao observarmos a singularidade do que Vladek narrou para o filho. Evidentemente, não é possível comparar o caso de Vladek com o de outros sobreviventes para tentar estabelecer parâmetros “lógicos” de níveis de sofrimento, de sorte ou de engenhosidade. Isso, como já foi discutido, não se encaixa nas entranhas do *Lager*. Pode-se, é claro, usar os relatos de outros sobreviventes para levantar questões amplas que marcaram Auschwitz (fome, doenças, frio, violência, relações com outros prisioneiros, senso de sobrevivência etc.), mas sem tentar compará-los.

Art Spiegelman inclui essa discussão da transmissão em *Maus*. Por exemplo, as descrições do extermínio incessante de judeus e da queima dos corpos deixam Artie e Françoise atormentados. O filho não entende porque não houve resistência por parte dos prisioneiros. Hilberg (1985) trata disso quando relata que foram raras as vezes em que houve resistência de judeus quando os *Einsatzgruppen* operavam no leste europeu. As vítimas aceitavam calmamente a morte e se deitavam nas valas para serem metralhadas, não sem antes entregarem seus pertences aos algozes.

Em um livro recente, Ketész reflete sobre essa passividade diante do fim inevitável:

Na Vérmező¹⁶, ao passar pela estátua de Béla Kun¹⁷, coberta de estrelas-de-david rabiscadas, de repente entendi aquilo que na juventude julgava covardia, estupidez, cegueira e – no fundo – a forma quase inconcebivelmente tragicômica do suicídio, na realidade, era o tipo de impotência que se transforma em

¹⁶ Região de Budapeste. A tradução, Campos de Sangue, se refere ao massacre de jacobinos húngaros em 1795 naquele local

¹⁷ Líder comunista húngaro de origem judaica, depois da Primeira Guerra Mundial.

dignidade. Pois existe algo de digno em finalmente cumprir a ordem brutal do assassino e aceitar friamente ser marcado e massacrado. Existe algo de generoso na comodidade da vítima. (2007, pp. 12 e 13)

Quando estão no chalé, Artie e a esposa conversam um pouco na varanda depois que Vladek vai dormir. Françoise se assusta com os gritos do sogro e Artie explica que sempre foi assim enquanto o pai dorme e que, quando criança, achava que todos os adultos faziam esse barulho quando dormiam. Françoise comenta, ainda, que é difícil imaginar que Auschwitz tenha existido.

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

O autor parece pautar boa parte de suas perguntas para o pai em informações bastante divulgadas em livros, documentários e testemunhos de sobreviventes, apesar de, como já dissemos, não revelar quais. Dessa maneira, Artie questiona o pai sobre a chegada a Auschwitz, as tatuagens com os números, os trabalhos, as roupas, as doenças, o frio, a fome, os arranjos, os espancamentos, as execuções, as câmaras de gás e até mesmo sobre detalhes como o da orquestra que alguns prisioneiros dizem ter testemunhado tocando no *Lager*.

Se podemos notar em trabalhos como os de Primo Levi e de Jean Améry uma grande capacidade de observação do comportamento humano nas condições do campo, ou no de Charlotte Delbo a solidariedade entre suas companheiras, a história de Vladek é a marcada por um senso de sobrevivência muito mais evidente do que questionamentos sobre a (falta de) razão daquilo tudo. Toda engenhosidade de Vladek é aplicada não apenas para a sobrevivência

imediatamente, mas para garantir um espaço de relativo conforto dentro das limitadíssimas possibilidades do *Lager*.

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

Desse modo, o trabalho se diferencia das principais obras sobre a *Shoah* em que vemos apenas um narrador, seja sobrevivente, seja de gerações posteriores. Spiegelman conduz duas pessoas contando suas experiências. Para salientar como isso é incomum, vale lembrarmos o garoto Hurbinek, citado em mais de um livro por Primo Levi. “Hurbinek era um nada, um filho da morte, um filho de Auschwitz.” (LEVI, 2004b, p. 28) Esse filho do *Lager* tinha cerca de três anos e ninguém sabia nada a seu respeito; o pouco tempo que viveu foi mal nutrido, doente e mudo. Os poucos sons que emitia não se pareciam com palavras de nenhuma língua falada em Auschwitz; e não eram poucas. “Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras”, diz Levi (2004b, p. 31).

O único rastro da existência de Hurbinek no texto de Levi também mostra a impossibilidade de testemunhar pelo outro. Hurbinek jamais contou a sua história. Em *Maus*, Art Spiegelman conta a sua história pessoal e deixa o pai contar a dele.

Essas duas histórias correndo juntas se chocam quase que ininterruptamente. Em outros momentos se complementam ou entram em contradição, reforçando o caráter ambíguo da obra. Isso faz com que tenhamos mais de uma visão de uma mesma pessoa no passado e no presente, com características bastante distintas nessas oscilações do tempo. As implicações dos acontecimentos, assim como contradições nos dois discursos, abrem para o leitor um panorama mais amplo da transmissão do trauma, com todas as suas

imprecisões e dificuldades. Sobre essa ambigüidade constante de *Maus* falaremos a seguir.

3.3 – Ambigüidade

Muito do conteúdo de *Maus* é marcado pela ambigüidade, tanto do ponto de vista formal quanto do narrativo. É bastante comum encontrar elementos que colocam questões que ficam abertas e, como já dissemos, inconclusivas. São argumentos que Spiegelman coloca para o leitor interpretar.

Uma primordial questão ambígua, também destacada anteriormente, posiciona *Maus* entre a ficção e a não-ficção por dois motivos: a representação antropomórfica adotada pelo autor e a tradição dos quadrinhos em trabalhar com ficção. Apesar de já termos nos posicionado contra a idéia de uma diminuição do valor literário de *Maus* por causa da linguagem escolhida, não podemos negar que o mercado literário, críticos e leitores muitas vezes não compartilham dessa opinião.

Biografias, auto-biografias e outras histórias confessionais em quadrinhos só surgiram há poucas décadas; muitas delas são posteriores a *Maus*. Ainda que o autor conte a sua história e a do pai, a falta de familiaridade de muitos leitores com relatos desse tipo usando a linguagem visual dos quadrinhos dificulta a aceitação de uma narrativa não-ficcional. Mesmo que se aceite a obra como não-ficção, ela apresenta outro inconveniente: a de classificação como obra literária. Apesar da forma de livro e de seu conteúdo extremamente complexo e profundo, os desenhos que contém normalmente a mantêm distante das prateleiras de literatura das livrarias. Evidentemente, essa duplicidade que permeia a obra é fundamental na discussão sobre a sua essência na representação da *Shoah*. No próprio livro é possível ver Artie incomodado com a forma de quadrinhos para contar a sua história e, principalmente, para reproduzir o que Vladek lhe relata.

Ainda no aspecto formal, vale destacarmos o peso do texto e das imagens. Spiegelman afirma que usou uma estrutura novelística baseada na palavra e que as imagens habitam esse texto (SILVERBLATT, 2007, p. 133). Mas teria a obra o mesmo impacto sem as imagens? Seriam as experiências de Vladek e do autor tão singulares para os leitores se fossem apresentadas como diversos outros

relatos de sobreviventes? Ainda que Spiegelman garanta que as imagens são um suporte importante para o texto, nos fica a dúvida se as limitações do quadrinho tiram a força da história ou se, ao contrário, elas a tornam mais impactante.

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

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

A duplicidade não termina aí. O casamento de Vladek com Anja, para Weschler (2007, p.74), dá ao leitor a impressão de que o pai se uniu à mãe por dinheiro, uma vez que ela era de família rica e Vladek não demonstrou dúvidas ao trocar a antiga namorada pela mãe de Art Spiegelman. Sem entrar em uma discussão um tanto moralista sobre as intenções de Vladek, o que nos interessa nessa passagem é o fato do autor ter deixado mais de uma possibilidade em evidência para que o leitor tire suas conclusões. Afinal, não são poucas as passagens em que vemos um profundo amor de Vladek por Anja. Ele é um sujeito dedicado à esposa no período que antecede a deportação para os campos, fazendo de tudo para protegê-la; arrisca-se várias vezes em Auschwitz para entrar

em contato e ajudar a mulher quando estão em setores de prisioneiros separados no *Lager*; finalmente, manifesta várias vezes sua tristeza na viuvez.

Depois da morte de Anja, Vladek casa-se com Mala, também sobrevivente do nazismo. Spiegelman dá destaque para a personagem, presente em diversas passagens, mas não a aprofunda. Não se fala praticamente nada da relação dela com Vladek no passado, apenas de um relacionamento em colapso por suspeitas quase paranóicas do pai de Spiegelman de que ela só está interessada em seu dinheiro. Nas conversas de Mala com o autor, a madrasta revela sua insatisfação com as manias e mesquinharias de Vladek.

A segunda esposa tem o papel de mostrar as obsessões de Vladek. Não fica claro na obra se os traços de personalidade que aparecem nas relações com as pessoas mais próximas (Mala, Artie e Françoise) são decorrências do que aconteceu em Auschwitz ou se já existiam. O fato é que Vladek conduz sua vida motivado por um pragmatismo inflexível e por uma sensação de constante perseguição. Assim, para ele, não há em quem confiar a não ser em si mesmo. Isso já fica explicitado nas duas páginas iniciais da infância de Artie.



Figura 31: Diálogo entre Vladek e Artie no início do livro. p. 06. v 1.

Podemos, então, observar uma grande quantidade de duplicidades, de uma narrativa que propositalmente coloca o leitor constantemente em situação de desconforto perante relatos que, lidando freqüentemente com a irrepresentabilidade, conseguem, na melhor das hipóteses, ser ambíguos.

Essa imprecisão que perpassa a obra faz sentido quando pensamos na complexidão da memória. A ambigüidade, afinal, é parte fundamental da memória na seleção do que se lembra. Se recorrermos a Freud (1997), discutiremos que a mente tem dispositivos protetores contra a possibilidade do sofrimento para que a rotineira relação entre prazer e desprazer não penda sempre para o segundo. Assim sendo, a memória, na tentativa de preservar o indivíduo, se mostra incessantemente dividida. Nesse ponto, está a grande qualidade de *Maus*, que não é condescendente com os subterfúgios das lembranças dos dois narradores e expõe suas contradições. A força de duas narrativas potencializada pelas imagens fazem de *Maus* um trabalho que renova a transmissão não apenas dos relatos de Auschwitz, mas também da memória e do trauma.

Considerações finais

O que vimos nas páginas anteriores deste trabalho é uma discussão sobre as novas possibilidades de leitura da *Shoah* a partir das especificidades de uma obra já não tão recente, mas que ainda busca canais de diálogos dentro da literatura. Se considerarmos os 60 anos passados do final da Segunda Guerra e semelhante período de trabalhos de testemunhos, chegamos a algumas indagações. Há espaço ainda para trabalhos sobre o que aconteceu nos campos de extermínio e nas perseguições nazistas a judeus e a outros grupos étnicos, religiosos e ideológicos? Como fica a produção de testemunhos agora que seus últimos sobreviventes estão desaparecendo? De que maneira o abjeto projeto de aniquilamento dos judeus é e será explorado comercialmente? São questões que ganham destaque no difícil e inconclusivo trabalho de análise do que já foi produzido até aqui e que este texto não mais do que resvalou nesses assuntos. Contudo, uma questão foi investigada de maneira mais diligente: considerando que as páginas escritas dos livros foram até hoje a maneira menos incapaz de comunicar a experiência dos sobreviventes da *Shoah*, é possível encontrar outras formas de transmissão?

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

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

testemunhos, de biografias e de autobiografias. Vimos que alguns autores como Eisner, Crumb e Nakazawa também fizeram trabalhos autobiográficos e de memória antes de Spiegelman com bastante sucesso, mas foi *Maus* o trabalho do gênero que mais extrapolou o universo dos quadrinhos, alimentando pontos de contato com outras manifestações artísticas.

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

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta da Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

AMÉRY, Jean. *At the mind's limits*. Indiana: Indiana University Press, 1980.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BECHDEL, Alison. *Fun Home: uma tragicomédia em família*. São Paulo: Conrad, 2007.

BEGLEY, Louis. *Infância de mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BERGDOLL, Alfredo. "Art Spiegelman" In: WITEK, Joseph (ed.). *Art Spiegelman Conversations*. Jackson: University Press Of Mississippi, 2007. p. 03-19.

BLUME, Harvey. *Art Spiegelman: Lips*. The Boston Book Review. Disponível em: <www.bookwire.com/bbr/interviews/art-spiegelman.html>. Acesso em: 01 mar. 2007.

BOSMAJIAN, Hamilda. "The Orphaned Voice in Art Spiegelman's *Maus*". In GEIS, Deborah R. (ed.) *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's "Survivor's Tale" of the Holocaust*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2003.

BUDICK, Emily Miller. "Forced confessions: The Case of Art Spiegelman's *Maus*". In Indiana University Press: Prooftexts Volume 21, Number 3, 2001.

CHUTE, Hillary e DEKOVEN, Marianne "Introduction: Graphic Narrative". In *MFS Modern Fiction Studies*, Volume 52 Número 4. Purdue Research Foundation by the Johns Hopkins University Press, 2006.

CRUMB, Robert. *Minha vida*. São Paulo: Conrad, 2005.

CRUMB, Robert; POPLASKI, Peter. *The R. Crumb handbook*. Londres: MQ Publications, 2005.

DELBO, Charlote. *Auschwitz and after*. New Haven: Yale University Press, 1995.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas. In: DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ,

Alexandre Fernandez. *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 39-61.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EISNER, Will. *Um contrato com Deus: & outras histórias de cortiço*. São Paulo: Devir, 2007.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Palavras para Hurbinek". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKY, Arthur (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 99-110.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GEIS, Deborah R. "Introduction". In: GEIS, Deborah R. (ed.) *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's "Survivor's Tale" of the Holocaust*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2003.

GOLDHAGEN, Daniel Jonah. *Os carrascos voluntários de Hitler: o povo alemão e o Holocausto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONÇALVES, Aguinaldo José. A estética expressionista na pintura e na literatura. In: GUINSBURG, Jacó. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 679-720.

GOODWIN, George M.. More than a laughing matter: cartoons and jews. *Modern Judaism*, Oxford, n. 21, p.146-174, 2001.

GORDON, Andrew. "Jewish fathers and sons in Spiegelman's *Maus* and Roth's *Patrimony*". ImageText: Interdisciplinary Comics Studies. Volume 1, Número 1, 2004. http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/gordon/.

GROTH, Gary; FIORI, Robert (Ed.). *The New Comics*. Nova York: Berkley Book, 1988.

GROTH, Gary; THOMPSON, Kim; CAVALIERI, Joey. Slaughter on Greene Street: Art Spiegelman and Françoise Mouly talk about *RAW*. In: WITEK, Joseph (ed.). *Art Spiegelman Conversations*. Jackson: University Press Of Mississippi, 2007. p. 35-67.

HARTMAN, Geoffrey H. "Holocausto, testemunho, arte e trauma". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKY, Arthur (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

HILBERG, Raul. *The destruction of the European Jews*. Nova York: Holmes & Meier, 1985.

HUNGERFORD, Amy. Surviving Rego Park: Holocaust theory from Art Spiegelman to Berel Lang. In: FLANZBAUM, Hilene (Comp.). *The americanization of the Holocaust*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. p. 102-124.

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

KERTÉSZ, Imre. *Liquidação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Eu, um outro*. São Paulo: Planeta, 2007.

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória*: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto. São Paulo: 34, 2005.

LACAPRA, Dominick. *History and memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

LANGER, Lawrence L. "Two Holocaust Voices: Cynthia Ozick and Art Spiegelman". In: BLOOM, Harold (ed) *Literature of the Holocaust*. Filadélfia: Chelsea House, 2004.

_____. *Holocaust testimonies: the ruins of memory*. New Haven: Yale University Press, 1991.

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

_____. *Os afogados e os sobreviventes*: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *A trégua*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004b.

LEVINE, Michael G. Necessary Stains: Spiegelman's MAUS and the Bleeding of History. *American Imago*, Johns Hopkins University Press, v. 59, n. 3, p.317-341, 2002.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.

_____. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2006.

_____. *Desenhando quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2008.

MCGLOTHLIN, Erin. No Time Like the Present: Narrative and Time in Art Spiegelman's Maus. *Narrative*, Ohio State University, v. 11, n. 2, p.177-198, maio 2003.

NAKAZAWA, Keiji. *Gen – Pés descalços* : uma história de Hiroshima. São Paulo, Conrad, 2004.

NAZÁRIO, Luiz. O Expressionismo e os meios de comunicação. In: GUINSBURG, Jacó. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 575-605.

PAXTON, Robert. *Anatomia do fascismo*. São Paulo: Paz & Terra, 2007.

POWER, Samantha. *Genocídio: a retórica americana em questão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

SACCO, Joe. *Palestina: uma nação ocupada*. São Paulo: Conrad, 2004.

SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A história como trauma". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKY, Arthur (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. "O testemunho: entre a ficção e o 'real'". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: 34, 2005.

SICHER, Efraim. *The Holocaust novel*. Nova York: Routledge, 2005.

SILVERBLATT, Michael. "The cultural relief of Art Spiegelman: a conversation with Michael Silverblatt" In: WITEK, Joseph (ed.). *Art Spiegelman Conversations*. Jackson: University Press Of Mississippi, 2007. p. 126-135.

SMITH, Graham. From Mickey to Maus: Recalling the Genocide Through Cartoon. In: WITEK, Joseph (Comp.). *Art Spiegelman Conversations*. Jackson: University Press Of Mississippi, 2007. p. 84-94.

SONTAG, Susan. *Regarding the pain of others*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SPIEGELMAN, Art. *Maus: a survivor's tale – I – My father bleeds history*. Nova York: Pantheon, 1992.

_____. *Maus: a survivor's tale – II – And here my troubles began*. Nova York: Pantheon, 1992.

_____. *In the shadow of no towers*. Nova York: Pantheon, 2004.

_____. "Os quadrinhos depois da bomba". In: NAKAZAWA, Keiji. *Gen – Pés descalços : uma história de Hiroshima*. São Paulo, Conrad, 2004.

_____. *Maus: a história de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Breakdowns: portrait of the artist as a young %@&*!*. Nova York: Pantheon, 2008.

WESCHLER, Lawrence. Art's Father, Valdek's Son. In: WITEK, Joseph (ed.). *Art Spiegelman Conversations*. Jackson: University Press Of Mississippi, 2007. p. 68-83.

WILNER, Arlene Fish. "Happy, Happy Ever After". In: GEIS, Deborah R. (ed.) *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's "Survivor's Tale" of the Holocaust*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2003.

WITEK, Joseph. "Imagetext, or, why Art Spiegelman doesn't draw comics". In: ImageTexT: Interdisciplinary Comics Studies. Volume 1, Número 1, 2004. http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/witek/.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Campinas: Unicamp, 2007.

YOUNG, James E.. The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman Maus and the Afterimages of History. *Critical Enquiry*, University Of Chicago, v. 24, n. 3, p. 666-699, 1998.

Referências filmográficas

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO. Direção: Peter Cohen. Narração: Bruno Ganz. Brasil: Versátil Editora e Distribuidora de Filmes, 2005. 1 DVD (121 minutos).

CRUMB. Direção: Terry Zwigoff. Estados Unidos: Sony Pictures, 1995. 1 DVD (119 minutos).

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Estados Unidos: New Yorker Films Artwork, 2003. 4 DVDs (566 minutos).

O TRIUNFO DA VONTADE. Direção: Leni Riefenstahl. Brasil: Amazon Digital Editora, 2003. 1 DVD (114 minutos).

Lista de imagens

Figura 1: Guernica (1937), de Pablo Picasso	- 27 -
Figura 2: Quadro de Um contrato com Deus. (2007, p. 39)	- 50 -
Figura 3: Uma das muitas histórias autobiográficas de Robert Crumb. (2005 p. 117).....	- 52 -
Figura 4: O ataque à Hiroshima representado por Keiji Nakazawa. (2004 p. 271)	- 53 -
Figura 5: Joe Sacco em uma de suas entrevistas para Palestina: uma nação ocupada. (2004, p.131) -	55 -
Figura 6: Marjane Satrapi entre a Europa e o Irã. (2007, sem número).....	- 56 -
Figura 7: Alison Bechdel e o pai em Fun Home. (2007 p. 90)	- 58 -
Figura 8: Spiegelman reproduz o seu desastre nos atentados de 11/09 (2004, p. 10).....	- 60 -
Figura 9: A primeira versão de Maus.	- 61 -
Figura 10: Na nova versão de Breakdowns Spiegelman se coloca sob a sombra do pai e de Maus. (2008, p. 17).....	- 62 -
Figura 11: Imagem de Richieu (ao lado). v 2, p. 5. Figura 12: O autor ao lado da mãe (acima). v 1, p. 100-	66 -
Figura 13: Página com a foto de Vladek. v 2, p. 134	- 67 -
Figura 14: Capas dos dois volumes de Maus	- 68 -
Figura 15: Orelha dos volumes de Maus	- 69 -
Figura 16: O passado se mistura com o presente quando Vladek conta a história de prisioneiras que foram enforcadas. v 2, p. 79	- 73 -
Figura 17: Autor faz a transposição temporal por meio dos desenhos não apenas para alternar a história entre passado e presente, mas para mostrar a influência da experiência do pai em sua vida. v 1, p. 105....	- 73 -
Figura 18 Spiegelman analisa o sucesso do primeiro volume da obra. v 2, p. 41	- 74 -
Figura 19: A representação antropomórfica dos personagens. Artie tenta definir como Françoise aparecerá na obra v. 2, p. 11	- 77 -
Figura 20: Cartaz do filme nazista Der Ewige Jude	- 78 -
Figura 21: Máscaras de porcos para representar os pais se disfarçando de poloneses gentios. v 1, p 136- 79 -	
Figura 22 e Figura 23: As obras Estufa em Jena (1914) e Retrato de Ludwig Schames (1917), de Ernst Ludwig Kirchner.	- 81 -
Figura 24: Trecho de Prisioneiro no Planeta Inferno em Maus (acima). Figura 25: Morte perseguindo um grupo de mortais (1896), de James Ensor (ao lado). Figura 26: Quadrinho de prisioneiros sendo queimados em Maus (abaixo).	- 82 -
Figura 27: A semelhança dos personagens da história. v. 1, p. 75.....	- 83 -
Figura 28: Trecho de A father's guiding hand em Breakdowns, p. 21.....	- 86 -
Figura 29: Primeira página de Prisioneiro no Planeta Inferno. p. 100 v 1.	- 89 -
Figura 30: O único desenho desacompanhado de palavras na obra. p. 45 v 2.	- 98 -
Figura 31: Diálogo entre Vladek e Artie no início do livro. p. 06. v 1.....	- 109 -

Traduções dos quadrinhos

Figura 8 - Página 60

“O indescritível odor da morte agride a noite de setembro...”

- W.H. Auden, “1º de setembro de 1939”

Logo depois de 11/9/01, enquanto esperavam algum outro sapato terrorista cair, muitos encontravam conforto na poesia. Outros, nas velhas tiras de jornal.

Em 11/9/03 “o indescritível odor da morte” *ainda* nos agride enquanto comemoramos 2 anos de oportunidades desperdiçadas de unir a comunidade das nações.

E setembro de 2004? Botas de caubói vão cair no Ponto Zero quando NY se transformar num palco para a Convenção Republicana, e Tragédia for transformada em Paródia.

Figura 9 – Página 61

Quando eu era um pequeno rato em Rego Park, Nova York, meu pai costumava me contar histórias antes de dormir sobre a vida no valho país durante a guerra...

... e então, Mickey, *die katzen* fizeram todos os ratos se mudarem para uma parte da cidade! Era muito cheio no gueto!

Deus!

Havia cercas por todos os lados! Nenhum rato podia sair do gueto; comida e remédios não podiam entrar! Eles nos tratavam como insetos...***pior!*** Não posso nem descrever

Psst..Quer comprar uma batata?

Figura 10 – Página 62

Bah! As crianças de hoje... elas não se interessam por história.

Figura 13 – Página 67

Anja ia várias vezes por dia no organização judaica...

Mas nenhum sinal meu

Assim, ela fica em casa deprimida, até...

Anja! Adivinhe só! Acaba de chegar uma carta do seu marido!

Ele está na Alemanha... e teve tifo! Tudo como a cigana falou.

E aqui tem um **retrato**! Meu Deus... Vladek está mesmo vivo!

Uma vez eu vai a lugar de fotografia que tinha uniforme novo, limpo, para fazer fotos de recordação...

Anja sempre guardou foto. Tenho até hoje no escrivantina. Hã? Aonde você vai?

Preciso da foto no meu livro.

Figura 15 – Página 69

Art Spiegelman é co-fundador/editor de *RAW*, a aclamada revista de quadrinhos e artes gráficas de vanguarda. Seus trabalhos foram publicados no *New York Times*, na *Playboy* e na *Village Voice*, entre outras publicações, e seus desenhos e gravuras foram exibidos no Museu de Arte Moderna de Nova York e em galerias pelo mundo todo. Entre os prêmios que recebeu por *Maus*, estão um Prêmio Pulitzer especial e uma Bolsa Guggenheim. Ele mora em Nova York com sua esposa Françoise Mouly e seus filhos Nadja e Dashiell.

Figura 16 – Página 73

E as quatro meninas que contrabandeia os explosivos foram enforcadas perto de meu oficina. Boas amigas de Anja, de Sosnowiec. Fica muito, muito tempo penduradas. Suspiro.

Figura 17 – Página 73

O que aconteceu com você e Anja depois da seleção no estádio?

Bom, por um tempo tudo estar calmo. Então em 1943 veio um ordem: toda judeu que fica em Sosnowiec tem que ir morar num vilarejo que ficava lá perto: Srodula.

As polonês de Srodula, nós judeus ter que pagar para eles se mudarem para **nossas** casas em Sosnowiec. E aqui em Srodula ia ser nosso gueto para sempre.

Nossa família ganhou um cabana. Menos espaço que antes, mas ao menos tinha onde morar. Muitos vivia no rua.

Figura 18 – Página 74

O tempo voa...

Vladek morreu de ataque cardíaco em 18 de agosto de 1982...

Eu e Françoise ficamos com ele na Catskills em agosto de 1979,

Vladek começou a trabalhar na funilaria de Auschwitz na primavera de 44...

Eu comecei esta página no finzinho de fevereiro de 87.

Em maio de 87, Françoise e eu esperávamos um filho...

Entre 16 e 24 de maio de 1944, mais de 100 mil judeus húngaros morreram nas câmaras...

Em setembro de 86, depois de oito anos de trabalho, a primeira parte de MAUS foi publicada. Um sucesso de crítica e vendas.

No mínimo quinze edições estrangeiras estão para sair. Recebi quatro convites para transformar o livro em filme ou especial para a TV. (Não quero.)

Em maio de 68 minha mãe se suicidou. (Não deixou carta.)

Ultimamente ando deprimido.

OK, senhor Spiegelman... Podemos rodar!...

Figura 19 – Página 77

Férias de verão. Françoise e eu estávamos na casa de amigos, em Vermont...

O que você está fazendo?

Tentando descobrir como desenhar você...

Quer que eu pose?

Não, é para o meu livro. Que **animal** você vai ser?

Qué? Uma **rata**, lógico.

Mas você é **francesa**!

Bom... que tal coelhinha?

Nah. É dócil demais.

Hmmf.

Estou pensando nos franceses em geral. Todos aqueles séculos de anti-semitismo.

Pense no caso Dreyfus! Nos colaboradores nazistas! Nos...

OK! Mas... se você é rato, eu também deveria ser. Afinal, eu me **converti**!

Figura 21 – Página 81

A gente pode tentar ir à casa velha de papai. O caseiro conhece nossa família há anos.

Vamos. **Precisamos** sair das ruas antes do amanhecer!

Eu estava um pouco protegido. Ter casaco e botas, parecer gestapo de folga. Mas **Anja**... Dava pra ver que ela era judeu. Eu estava com medo por ela

Figura 24 – Página 82

Sentia náusea... a culpa me atormentava!

Figura 26 – Página 82

Prisioneiros que trabalhava lá jogava gasolina nos vivos e nos mortos.

Pegavam gordura dos corpos que queimava e jogavam de novo por cima para todo mundo queimar melhor.

Figura 27 – Página 83

Ah, vovó, seu cozido é ainda melhor do que eu lembrava.

Não, não é como antes da guerra Vladek. Não consigo todos os ingredientes.

Figura 28 – Página 86

A mão orientadora do pai.

Ei, Dash – olhe o que o papai tem para você!

Um presente!

Sim – Está na família há anos! Meu pai o deu para mim quando eu era um garoto...

É velho, não?

E agora eu o estou dando para você!

Quiéisso? Um monstro?

É mágico!

E-ele está crescendo!

Ele faz você se sentir tão imprestável que você nem acredita que tenha o direito de respirar.

E – veja só – algum dia você poderá dar isso para o **seu** filho!

Obrigado, pai!

Figura 29 – Página 89

Em 1968, quando eu tinha 20 anos, minha mãe se matou.

Meu pai a encontrou ao chegar do trabalho... os pulsos cortados e um vidro de comprimidos vazio...

Eu morava com meus pais. Tinha concordado com isso ao sair do hospital psiquiátrico, 3 meses antes.

Estava com minha namorada, Isabella. (Meus pais não gostavam dela.) Cheguei tarde em casa...

Acho que se tivesse chegado na hora combinada, **eu** teria achado o corpo...

Ao ver a multidão meu coração parou... imaginei o pior, mas não conseguia aceitar!

Figura 31 – Página 109

Artie! Segura isto uma minuto enquanto eu serra.

Snrk?

Por que choro, Artie? Segura melhor o madeira.

E-eu caí, e meus amigos foram embora s-sem mim.

Ele parou de serrar.

Amigos? Seus amigos?...

Se trancar elas em quarto sem comida por um semana...

... Aí ia ver o que é amigo!...

Apêndice

Maus I – Meu pai sangra

Sem qualquer apresentação, *Maus* começa com duas páginas dedicadas a uma passagem de 1958 em Rego Park, Nova York. Nelas, Artie (Art) é apenas um garoto apostando corrida de patins com os amigos. Um de seus patins quebra e ele cai no chão, os outros garotos não param e ainda fazem gozações. Artie vai para casa chorando e encontra o pai na frente da garagem consertando alguma coisa. O pai pede para o garoto ajudá-lo e pergunta se esteve chorando. Artie diz que caiu e que seus amigos continuaram sem ele. O pai fala em uma seqüência de três quadros: “Amigos? Seus amigos?... Se você trancar eles em um quarto sem comida por uma semana... Aí ia ver o que é amigo!...”

Capítulo um – O sheik

Só após esse pequeno prólogo aparecem as páginas de dedicatória à Anja, mãe do autor e sobre a qual falaremos mais adiante, e de sumário. A seguir, a abertura da história se dá com Artie, já adulto, visitando seu pai, Vladek Spiegelman. O autor diz que fazia muito tempo que não visitava o pai e que não eram muito próximos. Vladek mora com Mala, sua segunda esposa, também sobrevivente da *Shoah*, como vários amigos dos pais.

A conversa dos dois cai no interesse de Artie em fazer um livro sobre a história da vida do pai. Vladek diz que seria preciso escrever muitos livros sobre sua vida, mas que ninguém teria interesse em lê-los. Artie insiste e pede para que o pai conte como conheceu a mãe.

Vladek começa falando de sua juventude em uma pequena cidade da Polônia em que trabalhava com compra e venda de tecidos. Ele conta que era um rapaz bonito e bastante assediado pelas mulheres. Em 1935, Vladek estava envolvido com uma moça chamada Lucia quando foi visitar a família em outra cidade. Seu primo o apresentou a uma garota que estudava com ele, uma jovem

rica chamada Anja. Logo os dois se apaixonaram e Vladek, ao voltar para casa, rompeu com Lucia.

O pai do autor é muito bem recebido pela família de Anja, mas Lucia começa a enviar cartas para a nova namorada de Vladek, difamando-o. Ele consegue convencê-la de que o conteúdo das cartas não é verdadeiro. Vladek se muda para a cidade de Anja, Sosnowiec, e os dois se casam. Assim termina o primeiro relato.

Capítulo dois – A lua-de-mel

Artie começa a visitar o pai freqüentemente para ouvir as histórias de seu passado na Polônia. O autor mostra, como em toda a obra, as situações presentes durante as narrativas. Nesse momento, por exemplo, Vladek está organizando seus remédios para o coração, para diabetes e vitaminas. Novamente Artie introduz o assunto perguntando da mãe. Ele quer saber se Anja teve vários romances antes de conhecer o pai. Vladek afirma que não, mas que ela namorou um rapaz comunista que acabou envolvendo a mãe posteriormente em investigações policiais. Nesse ponto ele demonstra sua aversão pelo comunismo e conta que quase rompeu com a mãe e a fez abandonar qualquer ligação com o comunismo para que continuassem juntos.

O casamento prosperou e o sogro de Vladek, bastante rico, ofereceu ao genro dinheiro para que ele montasse uma fábrica de tecidos. Vladek e Anja têm então um filho, Richieu, que Artie jamais conheceu. Ele vai para Bielsko trabalhar na fábrica e procurar apartamento para morar enquanto Anja ficou com a família dela, mas logo ele é chamado às pressas pois ela está enfrentando uma forte depressão. O médico recomenda repouso e tratamento em um sanatório. O casal parte para um sofisticado sanatório na Tchecoslováquia. Lá se deparam pela primeira vez com ações nazistas.

Era início de 1938 e eles viram bandeiras com suásticas ao passarem de trem por uma cidade. Os judeus que estavam no vagão começaram a comentar as perseguições que vinham acontecendo nas cidades alemãs.

A temporada no sanatório ajudou Anja e depois de três meses o casal voltou para a Polônia. Vladek soube que sua fábrica havia sido roubada, mas o sogro os ajudou novamente na volta a Bielsko. Começaram, então, os primeiros tumultos anti-semitas na cidade e, em agosto de 1939, Vladek foi convocado pelo exército polonês diante da iminência da invasão alemã.

Capítulo três – Prisioneiro de guerra

O relato seguinte acontece depois de Artie jantar com o pai e com Mala, de quem Vladek passa boa parte do tempo reclamando. Em sua história, ele conta que foi capturado por alemães na frente de combate e mandado para um campo de prisioneiros próximo a Nuremberg. Ali os judeus foram separados e colocados em condições muito mais precárias do que as dos prisioneiros gentios. Vladek se arriscou como voluntário em um campo de trabalho no qual as tarefas eram bastante duras, mas as condições do alojamento, muito melhores. Depois de meses, os prisioneiros seriam mandados para casa, mas os judeus foram enviados para um campo em Lublin. Os nazistas estavam fuzilando os judeus daquele campo em uma floresta próxima, mas Vladek escapou, pois algumas autoridades judaicas dali subornaram os alemães. Dessa maneira, ele conseguiu viajar escondido em um trem para a cidade dos pais. Quando chegou ao destino, descobriu que os nazistas estavam apertando o cerco contra os judeus. Depois de passar pela casa dos pais, seguiu para a residência da família de Anja.

Antes de deixar a casa do pai, Artie descobre que Vladek jogou fora seu casaco por achá-lo muito velho e gasto. O personagem do autor ganha a rua inconformado com a interferência do pai em sua vida.

Capítulo quatro – O laço apertado

No encontro seguinte, Vladek mostra um pouco mais de sua sovinice ao reclamar que Artie chegara tarde para o encontro e que, como estava escuro, não conseguiria consertar um vazamento na calha. Artie diz que não sabe fazer esse

tipo de serviço e pergunta porque o pai não contrata alguém. Isso deixa Vladek contrariado, pois considera um desperdício de dinheiro. Quando vão conversar, Artie mostra o gravador que comprou para os relatos¹⁸, pois estava difícil escrever tudo. Vladek acha que Artie pagou muito pelo artefato, pois conhece uma loja com preços muito mais baixos.

Vladek retoma sua história contando que na volta para casa ficou sabendo que todos os negócios pertencentes aos judeus haviam sido tomados pelos arianos. A rotina nas ruas também foi mudada. Judeus andavam identificados por braçadeiras com a Estrela de Davi e o comércio entre judeus era controlado e calcado em cupons. O rigor da fiscalização era contornado por alguns negócios ilegais. A situação foi piorando, os bens móveis da casa do sogro foram tomados pelos nazistas e cada vez mais os judeus eram perseguidos e presos. Um conhecido de Vladek tinha um filho da mesma idade de Richieu e propôs que as crianças ficassem escondidas com um amigo polonês. Vladek achou a idéia boa, mas Anja não aceitou. Nesse momento, ele começa a avançar na história e diz que o conhecido e a mulher não sobreviveram à guerra, mas o filho, sim. Richieu, por sua vez, teve de ser escondido um ano mais tarde e não sobreviveu. Artie o interrompe e pede para que siga na ordem cronológica.

O cerco se fecha. A partir de 1942 os judeus são obrigados a deixar suas casas que serão ocupadas por não-judeus. Aqueles pegos comerciando sem cupons eram enforcados e expostos durante uma semana. De qualquer maneira, Vladek continua fazendo negócios para tentar ganhar algum dinheiro e sobreviver. Os judeus começam a ser mandados para campos de concentração, os idosos primeiro. É nesse período também que chegam as primeiras informações de Auschwitz, mas, segundo Vladek, os relatos eram absurdos demais para alguém acreditar. Um pouco mais tarde, a Gestapo registra todos os judeus e os doentes,

¹⁸ Na já citada exposição de *Maus* no Museu de Arte Moderna da Nova York, em 1994, era possível ouvir partes das gravações das entrevistas de Art Spiegelman com o pai e ver documentos, pesquisas e estudos, material usado para a realização da obra. Uma edição limitada com cópias do que foi apresentado na exposição ganhou uma versão comercial em CD-ROM naquele mesmo ano.

com muitos filhos ou sem permissão de trabalho também são mandados para os campos. Poucos ficam na cidade.

Quando acabam de conversar, Vladek vai descansar e Artie toma um café com Mala. Ela conta que sua mãe foi presa durante a seleção da Gestapo citada. Mala diz que as pessoas que seriam deportadas foram presas em prédios e que muitas delas morreram sufocadas ou simplesmente se atiraram pela janela para abreviar o sofrimento. A mãe de Mala escapou, mas morreu, junto do marido, em Auschwitz.

Artie se lembra de o pai ter comentado dos diários da mãe e aproveita para procurá-los, mas Mala diz que não se recorda de ter visto os cadernos. Ele procura nas coisas do pai e se espanta com a quantidade de objetos guardados. Mala se queixa que Vladek não a deixa se livrar de nada, que guarda qualquer bugiganga. Artie não encontra os diários.

Capítulo cinco – Buracos de ratos

O capítulo seguinte começa com o telefone tocando ao lado da cama onde Artie dorme com sua mulher que só será apresentada na segunda parte do livro. Artie é acordado por Mala, que está desesperada, pois Vladek insiste em subir no telhado para consertar uma calha. Vladek vai ao telefone e pede para o filho ajudá-lo. São 7h30 e Artie diz que vai tomar café e depois liga para ele. Maldiz o pai para a mulher e resolve que ligará avisando que não vai até o Queens e que é para Vladek contratar alguém para fazer o serviço. Quando liga, Vladek diz que um vizinho já se comprometeu a ajudá-lo na tarefa.

Uma semana mais tarde, Artie passa na casa do pai e o encontra na garagem concentrado na separação de pregos velhos de diferentes tamanhos. Vladek está claramente de mau-humor e não aceita a ajuda do filho. Ao entrar na casa, Artie conversa com Mala e fica sabendo que a mudança de comportamento do pai tem como causa uma história em quadrinhos feita por Art Spiegelman que chegou às mãos de Vladek por meio de um garoto, filho de uma amiga de Mala, que lê bastante quadrinhos. A história foi publicada vários anos antes, em 1972,

em uma revista *underground* e se chama *Prisioneiro do planeta inferno: história de um caso*. Nela, Spiegelman retrata o suicídio da mãe.

Artie, então, comenta com Mala que acha esquisito o pai ter visto a história, pois ele não costuma prestar atenção nos seus trabalhos. Nesse momento chega Vladek e Artie fala da história. O pai explica que ficou triste ao se lembrar de Anja, mas que o trabalho era bom para o filho extravasar seus sentimentos. Vladek o convida para ir com ele até o banco e, no caminho, retoma os seus relatos. Nesse trecho, Spiegelman coloca seu personagem junto ao do pai em uma seqüência de quadros dos dois caminhando em que o fundo com as residências do presente em Nova York vai sendo substituído por um cenário de cercas de um gueto polonês durante a guerra.

Vladek descreve como se estabelecem as relações entre os judeus do gueto enquanto as coisas vão piorando e as notícias de Auschwitz chegam. Um conhecido se oferece para ajudar enviando Richieu junto de outras crianças para Zawiercie, onde tem alguma influência subornando alemães. Entretanto, apesar de imaginar que o filho estivesse livre das atrocidades que os nazistas cometeriam, Vladek conta que soube muito depois o que acontecera com o filho. Os alemães decidem acabar com o gueto, matam o conselho judaico de Zawiercie e vão mandar todos para Auschwitz. Tosha, irmã de Anja que cuidava das crianças, não aceita ser mandada para a câmara de gás; envenena as crianças e se mata.

Os nazistas começam a mandar todos para o *Lager* e Vladek se esconde num porão, com entrada por um armário de carvão. No relato, ele desenha o esquema de seu *bunker* no caderno de Artie. Spiegelman reproduz o desenho em *Maus*. Outro desenho, dessa vez de um esconderijo no telhado de uma casa em que a entrada era por um lustre, mostra onde Vladek ficou confinado alguns dias mais tarde, só saindo para tentar conseguir comida.

Certa noite, ao deixarem o esconderijo para procurar comida, Vladek e seus companheiros encontraram um judeu dentro da casa. Ele era um informante e logo a Gestapo prendeu todos e os mandou para uma prisão dentro do próprio

gueto de onde saíam comboios semanais para Auschwitz. Ali, Vladek começou a trabalhar consertando sapatos. Ele também conheceu Haskel, o corrupto chefe da polícia judaica do gueto que conseguia uma série de concessões com nazistas também corruptos. Por meio dele, Vladek, que ainda tinha alguns bens como jóias, conseguiu alguns benefícios.

Enquanto contava a história para o filho durante a caminhada, Vladek começa a se sentir mal e pede para que Artie pegue o remédio para o coração que está em seu bolso e dê a ele. Recuperado, continua o relato.

Vladek conheceu Miloch, irmão de Haskel, que tinha um plano de fuga do gueto. Quando quase todos já tinham sido mandados para Auschwitz, Vladek, Anja e outras dez pessoas se escondem em um *bunker* organizado por Miloch. Depois de alguns dias sem comida, Pessach, outro irmão de Haskel que estava escondido em outro *bunker*, diz que conseguiu subornar os guardas e que eles deveriam se juntar aos trabalhadores poloneses. Vladek e Miloch não confiam no sucesso da fuga e não vão. Tinham razão, pois todos são fuzilados. Depois de mais algum tempo o gueto está completamente abandonado e os que ficaram no *bunker* já consideram seguro sair. Eles se misturam com trabalhadores poloneses e seguem cada um para um lado em busca de esconderijo. Vladek e Anja não têm para onde ir. O autor desenha os ratos vestindo máscaras de porcos para mostrar que os judeus se disfarçam de poloneses.

Os relatos são interrompidos quando os dois chegam ao banco e Vladek diz que quer dar a chave de seu cofre para o filho, pois não confia em Mala e acha que ela quer arrancar todo o seu dinheiro. Na caixa do cofre estão alguns objetos que ele conseguiu esconder em uma chaminé antes de ir para Auschwitz e que foram recuperados depois do final da guerra.

Capítulo seis – A ratoeira

O longo capítulo seguinte, o último do primeiro volume de *Maus*, começa com Artie chegando na casa do pai e encontrando Mala chorando. Ela reclama de como é maltratada pelo marido e de sua sovinice. Artie concorda e lembra que sua

mãe tinha de implorar para que o pai comprasse material escolar e uniforme quando ele era garoto. Durante a conversa, Artie fala da dificuldade de retratar o pai no livro, pois, segundo ele, Vladek é a “caricatura racista do judeu avaro”. Os dois continuam conversando, mas falando de assuntos diferentes; Mala praguejando contra a avareza de Vladek e Artie preocupado com o desenvolvimento do livro.

Vladek chega e Artie mostra seu material. O pai está empolgado e diz que o filho um dia será famoso como Walt Disney. Artie ri e sai para procurar um lápis, ele quer anotar a conversa. Vladek e Mala começam a discutir porque ela diz que vai ao cabeleireiro. Artie e o pai vão para o jardim e Vladek recomeça a sua história.

Ele e Anja, após escaparem do gueto, procuram ajuda com uma antiga governanta de Richieu, mas ela não quer confusão e se nega a recebê-los. Os dois continuam andando em busca de abrigo. Spiegelman segue representando os pais com máscaras de porcos, mas para indicar que era difícil esconder os traços judeus da mãe a desenha com um longo rabo de rato. Eles vão a um caseiro que conhece os pais de Anja e ele os esconde em um galpão.

Vladek sai para tentar encontrar comida e chega a um bairro onde se escondem alguns judeus e lá é possível trocar suas jóias por marcos e, com o dinheiro, conseguir comida e esconderijos. Ele passa a comprar alimentos sem cupom regularmente de uma mulher que se oferece para escondê-los em sua casa. O casal aceita e passa algum tempo com a mulher. Entretanto, a Gestapo aperta ainda mais o cerco e a mulher, com medo, pede para que saiam.

Anja e Vladek circulam sem rumo por algum tempo, mas voltam para a casa da mulher que os abrigou. Vladek diz a ela que queria fugir da Polônia e ela menciona que conhece algumas pessoas que conseguem mandar judeus para a Hungria. Quando vai conversar com esses “passadores”, Vladek encontra um conhecido com o sobrinho. Eles combinam que o sobrinho vai primeiro e que escreveria para dizer se tudo tinha dado certo. Depois de alguns dias recebem uma carta encorajadora do rapaz e topam ir. Apesar da desconfiança de Anja,

Vladek insiste para fugirem. No trem, os passageiros desaparecem e a Gestapo prende todos os fugitivos. Se tratava de uma armação e, depois de um breve período em uma prisão de Bielsko, são mandados para Auschwitz.

Aqui termina a primeira parte dos relatos de Vladek Spiegelman. A história volta para o presente, com Artie e o pai conversando. O autor menciona que os diários da mãe seriam úteis e pede para entrar na casa com o pai para tentar mais uma vez encontrá-los. Vladek diz que agora se lembra porque não achou os cadernos; diz que os destruiu pois tinham lembranças demais. Artie não se conforma, diz que o pai guarda um monte de inutilidades e pergunta se ele chegou a ler os cadernos. Vladek disse que deu uma olhada e que estava escrito que ela escrevera as memórias para quando o filho crescesse. Enfurecido, Artie chama o pai de “maldito assassino”. Depois se controla e pede desculpas quando Vladek disse que ficava deprimido com as lembranças de Anja. Entretanto, no último quadro da história, Artie deixa a casa do pai cabisbaixo repetindo a palavra “assassino”.

Maus II – E aqui meus problemas começaram

O volume começa com um extrato de um jornal alemão na década de 1930 desancando o personagem de Mickey Mouse, considerando que um ser pestilento e imundo não pode ser o ideal de animal para os jovens. Segundo o jornal, o rato de Walt Disney é propaganda dos judeus e convoca a todos para usarem a Suástica. Em seguida, há uma dedicatória ao irmão morto com uma foto do garoto. *Maus II* também é dedicado aos filhos; na primeira edição à Nadja, que nasceu no intervalo entre a publicação dos dois volumes, e nas edições posteriores também a Dashiell.

Capítulo um - Mauschwitz

Na continuação da obra, Art Spiegelman demora um pouco para voltar aos relatos do pai e se concentra, no início, em demonstrar o presente. A história

recomeça com Artie fazendo esboços com animais para representar sua esposa, Françoise, que é francesa. Ela aparece como rata e insiste que seja mostrada como tal, pois se converteu ao judaísmo para agradar Vladek. Os dois estão discutindo isso no campo, na casa de amigos. E são os amigos que surgem desesperados dizendo que o pai de Artie acabou de ligar informando que sofreu um infarto. Artie liga para o pai para descobrir que era mentira, que ele só fez isso para ter certeza de que o filho retornaria a ligação. Entretanto, Vladek conta que Mala o abandonou, pegou todo o dinheiro da conta e sumiu. Agora ele quer que o filho e a nora passem alguns dias com ele no chalé em Catskills¹⁹, e Artie não pôde recusar.

Em Catskills, em pouquíssimo tempo, o casal se depara com algumas das excentricidades de Vladek. Ele reclama que Artie desperdiça fósforos para acender o cigarro; como o gás está incluído no aluguel, deixa a chama do fogão ligada o tempo todo para não ter de gastar fósforos; reclama que Mala fugiu com o seu dinheiro e que deixou um pacote de sal aberto; quer que o filho e a nora passem o verão inteiro com ele e discute com Artie quando estão verificando a papelada do banco. Françoise intervém pedindo aos dois para caminharem um pouco enquanto ela tenta corrigir o erro de menos de um dólar na análise das contas de Vladek. Durante o passeio, Artie ainda ouve a insistência do pai para que morem com ele no Queens. Ele tangencia o assunto e pede para que Vladek conte de Auschwitz.

A história do passado do pai começa no segundo volume de *Maus* com os primeiros momentos no *Lager*, quando os prisioneiros se despem, têm seus cabelos cortados, são enviados para os chuveiros, recebem os uniformes e têm os números tatuados no antebraço. A primeira impressão de Vladek foi o cheiro, que parecia de borracha e de gordura queimadas.

Logo encontraram o sobrinho de Mandelbaum, aquele que escreveu dizendo que estava tudo bem na Hungria. Ele explicou que os poloneses que organizaram a fuga conheciam ídiche e que ele teve de escrever a carta com um

¹⁹ Reduto nas montanhas muito freqüentado por judeus de Nova York.

agente da Gestapo apontando-lhe uma arma. Vladek também encontrou os próprios poloneses que os haviam traído; não escaparam do *Lager*.

O pai de Artie conta que estava deprimido e que a situação era muito difícil para ele, mas para seu amigo Mandelbaum a coisa estava pior. A calça que usava era muito maior do que o seu número e um dos sapatos estava apertado demais, o que fazia com que tivesse de andar com um pé descalço na neve. Ter de segurar a calça limitava seus movimentos e acabava derrubando comida e perdendo os poucos pertences. Tais restrições eram fatais em Auschwitz.

Os dois se apertavam para dividir uma cama no alojamento superlotado. O kapo, um polonês responsável pelo pavilhão, era um sádico que espancava muitos dos prisioneiros. Entretanto, certa vez ele estava procurando alguém que soubesse inglês e polonês para ensinar a ele; temia que os ingleses acabassem vencendo a guerra e achava que seria útil conhecer a língua. Vladek sabia inglês bastante bem para um polonês e se apresentou para lecionar para o kapo. Isso deu uma série de privilégios para o pai de Artie. Vladek aproveitou seu prestígio com o kapo e ajudou Mandelbaum conseguindo roupas melhores para ele e evitando que o amigo fosse perseguido. Entretanto, Mandelbaum acabou selecionado pelos alemães para o grupo de trabalho e foi morto.

O grupo de prisioneiros de Vladek foi rapidamente sendo exterminado e depois de alguns meses o kapo o avisou que não poderia protegê-lo mais, que deveria entrar para um grupo de trabalho no qual os mais capacitados conseguiam tratamento melhor. Vladek disse ao kapo que sabia um pouco de funilaria e este ficou de tentar algo para o pai de Artie

Nesse momento, os relatos são interrompidos e o autor volta a narrar o presente ao lado do pai. Vladek quer despistar a segurança do hotel próximo ao seu chalé para ficar sentado no pátio com o filho. Ele conta que sempre faz isso e consegue usar as instalações reservadas para os hóspedes.

Capítulo dois – Auschwitz (o tempo voa)

No primeiro quadro, Art veste uma máscara de rato e está desenhado de close com algumas moscas voando ao seu redor. Ele diz que Vladek morreu de ataque cardíaco em agosto de 1982 e que o autor e sua esposa ficaram com ele em Catskills até agosto de 1979. No quadro seguinte a perspectiva do leitor se afasta do narrador e podemos vê-lo empunhando uma caneta sobre uma superfície. Ele conta que Vladek trabalhou como funileiro em Auschwitz na primavera de 1944 e que ele começou a desenhar aquela página no final de fevereiro de 1987. A imagem segue se afastando e podemos ver que Art Spiegelman está sentado em frente a uma mesa de desenho relatando que em maio de 1987 ele e a esposa esperavam um filho e que na semana entre 16 e 24 de maio de 1944 cerca de 100 mil judeus húngaros morreram em câmaras de gás. Segue afirmando que em setembro de 1986, depois de oito anos de trabalho, o primeiro volume de *Maus* foi publicado, sendo um sucesso de crítica e de público. Finalmente, no último e maior quadro da página, podemos ver que a mesa de desenho está sobre uma pilha de ratos representando judeus mortos. Ao fundo, na janela, há uma cerca de arame farpado e uma torre de guarda. Art Spiegelman diz, então, que o livro havia saído em 15 edições estrangeiras e que recebeu quatro convites para transformar *Maus* em filme ou especial para TV. Não os aceitou. Lembra que em maio de 1968 sua mãe cometeu suicídio sem deixar uma carta e revela que anda deprimido. No canto direito aparece um balãozinho dizendo “OK, senhor Spiegelman... Podemos rodar!...”.

Na página seguinte, Art Spiegelman está circundado por repórteres que perguntam sobre o Holocausto, sobre a culpa do povo alemão, enquanto aparece um sujeito querendo comercializar produtos com a marca *Maus*. Art vai diminuindo até se transformar em um garotinho que quer a mãe. Ele sai de casa e caminha até o consultório de Pavel, seu psicólogo e um judeu tcheco que também sobreviveu a Auschwitz. Ainda como garotinho, Art Spiegelman conta a Pavel que está passando por um período de bloqueio criativo, que as conversas com o pai perderam o sentido e que ele se sente pouco inspirado para retratar Auschwitz. O

autor deixa o consultório de Pavel e diz estar se sentindo melhor enquanto o garoto volta a crescer. Ele está pronto para recomeçar o trabalho.

Na frente de sua mesa de desenho, Art Spiegelman ouve as gravações das entrevistas com o pai e o assunto preservado na fita são as reclamações que Vladek faz de Mala. Art Spiegelman volta a encolher, a ser criança.

Vladek retoma a história de ter ido trabalhar como funileiro em Auschwitz para contar ao filho como era a rotina do *Lager*, o trabalho, a comida, as trocas de produtos e de alimentos entre os prisioneiros. Ele explica também que Anja estava em Birkenau, ao lado de Auschwitz, para onde eram mandadas as mulheres. Era um campo bem maior do complexo de Auschwitz. Lá o extermínio dos prisioneiros era mais veloz, uma vez que não se trabalhava muito naquele campo. Aqui, Art Spiegelman faz o desenho de uma perspectiva aérea para se entender a disposição das instalações de Auschwitz-Birkenau.

Por meio de uma prisioneira húngara chamada Mancie que trabalhava de vez em quando em Auschwitz, Vladek obteve algumas informações sobre Anja. Ele soube que a esposa estava fraca e que era frequentemente espancada pela kapo. Mancie continuou ajudando e, mesmo sob risco de ser executada, transportou pedaços de pão enviados de Vladek para Anja. Certa vez, ele pôde conversar com a mulher. Foi enviado com outros prisioneiros para consertar um telhado em Birkenau. Lá, enquanto trabalhava, falou o nome e a cidade de Anja para algumas prisioneiras que a conheciam e a chamaram. Ele foi para o outro campo algumas outras vezes e, na última, um guarda os viu conversando e espancou Vladek.

Certo dia, soube que um novo pavilhão seria construído em Aushwitz para onde seriam enviadas prisioneiras de Birkenau. Conseguiu um pedaço de papel com o kapo e enviou uma mensagem para Anja por meio de Mancie avisando das novas instalações. Anja tentou de alguma forma se aproximar do marido. A primeira ação foi convencer a kapo de seu pavilhão a enviar suas botas para Vladek consertar. Com botas melhores, a kapo passou a proteger Anja. Vladek, por sua vez, economizou cigarros que os trabalhadores recebiam para usá-los

como moeda de suborno para trazer Anja para perto de si. Conseguiu. Depois, Vladek também teve êxito ao jogar alguns pacotes de comida para a esposa por cima de cercas. Contudo, seu período próximo da esposa terminou quando a oficina em que trabalhava foi fechada e ele enviado para trabalhos forçados.

A entrevista do autor com o pai é brevemente interrompida pela chegada de Françoise anunciando o almoço. No chalé, Artie insiste para que Vladek continue contando de Auschwitz. Vladek dá, então, a descrição de como funcionavam as câmaras de gás e os fornos do *Lager*. Art Spiegelman lança mão de ilustrações de plantas com indicações para situar o leitor. O depoimento lembra de todo o esforço nazista no final da guerra para eliminar qualquer traço do que aconteceu no campo diante da iminente chegada do Exército Vermelho.

Capítulo três – ... E aqui meus problemas começaram...

A continuação da história se dá no chalé onde Artie e Françoise tomam café da manhã com Vladek. Este os convida para irem ao supermercado fazer as compras da semana. Françoise avisa que não precisa se preocupar pois vão embora no dia seguinte. Vladek se surpreende; disse que achava que os dois passariam o verão inteiro com ele. Artie se enfeza e lembra que havia avisado que só passariam alguns dias em Catskills. Vladek, então, quer que levem algumas comidas, mas Artie se recusa. Vladek insiste para que levem um resto de uma caixa de cereal que contém sal e açúcar, alimentos proibidos em sua dieta. Artie novamente declina e Vladek fala que, desde Hitler, não consegue jogar nada fora. Artie se irrita mais uma vez e depois se arrepende. Os três acabam indo ao supermercado.

De volta aos relatos, um companheiro de Vladek lhe diz que os alemães pretendem voltar para a Alemanha levando os prisioneiros com eles. Esse prisioneiro convida o protagonista para se esconder com alguns outros em um sótão num dos blocos onde guardaram documentos, roupas e até pão. Entretanto, quando os prisioneiros começam a marchar para fora do *Lager*, ficam sabendo

que os soldados alemães vão incendiar e explodir todo o campo. Desesperados, largam tudo e se unem à marcha. Os prédios, contudo, não foram destruídos.

Caminhando na neve, aqueles que se cansavam eram mortos a tiros. Os que sobreviveram chegaram a Gross-Rosen, já na Alemanha. Passaram a noite em um pequeno *Lager* e foram amontoados em um trem com vagões para transportar vacas e cavalos. Vladek viu que seu vagão tinha alguns ganchos no teto nos quais conseguiu pendurar o fino cobertor que carregava. Assim, ficou sentado acima dos demais e pôde descansar e respirar melhor. Depois de viajar um pouco, o trem ficou parado por dias com os prisioneiros sem água nem comida. De onde estava, Vladek conseguia esticar o braço pela janela e pegar um pouco de neve que servia para aliviar a sede. Dos cerca de duzentos que entraram no vagão, não mais do que 25 saíram de lá com vida quando os soldados abriram as portas ordenando que jogassem fora os mortos e limpassem o vagão.

Os sobreviventes se deram conta de que haviam muitos trens naquele lugar, todos na mesma situação: parados e abarrotados de mortos em seu vagões. Vladek continuou com alguns outros poucos prisioneiros em seu vagão, agora com espaço de sobra. Diariamente os soldados abriam as portas para que os mortos fossem jogados para fora até que os poucos sobreviventes foram atendidos por enfermeiras da Cruz Vermelha, que lhes deram um pouco de comida antes de continuarem a viagem em direção, agora de conhecimento de todos, a Dachau.

O relato do passado é interrompido quando os personagens chegam no supermercado. Artie se recusa a acompanhar o pai para devolver a caixa aberta de cereal. Ele e a esposa ficam no carro, olhando Vladek conversar com o gerente. Françoise comenta que preferiria se matar a passar pela experiência do *Lager* e que foi um milagre o sogro ter sobrevivido. Artie pondera que, de certo modo, ele não sobreviveu. Vladek volta ao carro com a caixa de cereal trocada e ainda com um crédito em compras; ele contou ao gerente que estava com a saúde debilitada, que a mulher o deixara e que havia sido prisioneiro em um *Lager*.

No carro, Vladek retoma a sua história explicando que em Dachau eles ficaram presos em pavilhões esperando a morte. Os prisioneiros sentavam na palha que estava cheia de piolhos que transmitiam tifo. Quem tinha a roupa com piolhos não recebia comida. Para tentar minimizar a situação de penúria, o narrador fez de tudo para agravar uma infecção que pegara na mão e ir com os doentes para a enfermaria onde tinha três refeições diárias. Quando melhorou, foi mandado para um pavilhão em que ficava ao ar livre sem nada para comer. Lá ele conheceu um prisioneiro francês que estava desesperado por não encontrar ninguém que soubesse a sua língua. Como falava um pouco de inglês, não desgrudou mais de Vladek. Como o francês não era judeu, podia receber pacotes com comida de sua família pela Cruz Vermelha e fazia questão de dividir tudo com Vladek. O pai de Artie teve então a idéia de trocar barras de chocolate por camisas de outros prisioneiros. Essas camisas ele lavou muito bem e as embrulhou em papel de onde só tirava na hora da inspeção da refeição. Com estavam limpas e sem piolhos, Vladek e o francês sempre conseguiam sopa.

Entretanto, Vladek acabou sucumbindo ao tifo. Muitos no *Lager* já haviam morrido da doença e ele foi ficando cada vez pior, com muita febre. Passava a noite toda indo ao banheiro, onde ficavam empilhados os mortos. Acabou indo novamente para a enfermaria, mas estava fraco demais para comer ou para ir ao banheiro. De qualquer modo, guardava sua ração para “comprar” ajuda para chegar no banheiro. A febre, no entanto, baixou e Vladek ficou um pouco melhor. Foi quando soube que aqueles que estivessem fortes o bastante para viajar seriam trocados como prisioneiros de guerra na Suíça. Ele conseguiu que outros dois prisioneiros o ajudassem a chegar no trem em troca de pão e, apesar da desconfiança, foi enviado de fato para a Suíça.

Capítulo quatro – Salvo

Essa parte começa com Vladek se lamentando para o filho sobre os seus problemas de saúde. Artie pede ao pai que fale um pouco mais de Anja. Este diz que para todo lado que olha vê a falecida esposa. O entrevistador é mais

específico e pergunta onde ela estava quando o pai foi para Dachau. Vladek diz que não se lembra bem, que ela passou por vários campos. Ele conta que ela foi libertada primeiro, pelos russos, enquanto ele ainda teve problemas mesmo depois do final da guerra.

No caminho para a Suíça, recebeu alimentos da Cruz Vermelha, mas o trem parou antes de chegar na fronteira, para onde os prisioneiros deveriam caminhar a pé. Quando estavam parados ficaram sabendo com grande emoção do final da guerra. As ordens eram confusas, até que um soldado alemão os mandou para outro trem que seguiria até a próxima cidade e lá poderiam encontrar os americanos.

Contudo, pouco depois o trem parou e na cidade não havia nenhum soldado americano e os prisioneiros acabaram interceptados por uma patrulha da Wehrmacht. Eram uns 150 ou 200 judeus que ficaram cercados próximos a um lago. Logo chegou a informação de que eles seriam todos metralhados e Vladek e os outros passaram a noite inteira na expectativa de serem mortos nos momentos finais da guerra. Na manhã seguinte, os alemães haviam partido. Os prisioneiros seguiram para lados diferentes e o grupo de Vladek acabou trombando com outra patrulha e, desta vez, foram trancados num estábulo. Mais uma noite se passou e na manhã seguinte os alemães desapareceram. Os habitantes alemães da região também estavam fugindo e Vladek e um amigo acabaram encontrando uma fazenda abandonada. Se esconderam no estábulo e finalmente puderam comer galinhas e tomar leite, o que os deu uma tremenda diarreia por causa do estado de inanição em que se encontravam. Enfim, no dia seguinte, foram encontrados por soldados americanos que faziam da casa da fazenda uma base. Vladek e o amigo continuaram lá, trabalhando para os americanos.

Vladek encerra os relatos de seu passado na Europa e a sua experiência como prisioneiro dos nazistas. Ele convida Artie para ver algumas fotos dos familiares que tem guardadas. São imagens de gente que sobreviveu ao *Lager* e de outros que morreram na *Shoah*. Art Spiegelman desenha as imagens e distribui

os quadros da história com se fossem fotografias enquanto o pai lhe conta quem são aquelas pessoas.

Capítulo cinco – A segunda lua-de-mel

Ainda falta uma parte da história: o reencontro de Vladek com Anja. Isso é reproduzido no último capítulo de *Maus*. Ele começa com uma conversa entre Françoise e Artie; na verdade, pode-se dizer que se trata de uma discussão sobre o que fazer com Vladek, que voltou a morar com Mala, mas na Flórida. A preocupação é que a relação entre os dois acabe novamente em separação e da impossibilidade de Vladek viver sozinho por causa de seus problemas de saúde.

Artie volta a se concentrar no trabalho de *Maus* no momento em que ouve as gravações de seu pai lembrando o episódio da morte de Richeu, mas o telefone toca; é Mala, desesperada, contando que o Vladek está no hospital, com água nos pulmões, mas não quer alarmar o filho. Artie liga para o hospital e fica sabendo que o pai não está registrado lá. Ele telefona novamente para Mala e ela lhe conta que Vladek fugiu do hospital e está em casa, ele quer ficar num hospital em Nova York.

Artie vai para a Flórida para levar o pai de volta para Nova York. Vladek está fraco, mas continua atazanando Mala. Os três arrumam a bagagem e, enquanto esperam a hora de ir para o aeroporto, pai e filho saem para tomar um pouco de ar e conversar. Vladek retoma seus relatos sobre o final da guerra. Com a Polônia destruída, ele vai com outros refugiados para a Suécia. Lá ele tem algumas dificuldades para conseguir emprego por não falar sueco, mas mesmo assim consegue uma chance para tentar vender algumas meias femininas fora de moda. Ele arranjou com o irmão de Anja que tinha uma fábrica de meias de nylon nos Estados Unidos vários pares que vendia casados com as meias que não interessavam a ninguém. Levantou um bom dinheiro até o momento em que chegam os vistos para os Estados Unidos.

Naquela noite, eles voltam para Nova York, onde uma ambulância os esperava para levar Vladek para o hospital. Depois de uma série de exames, ele parece ter se recuperado um pouco e é liberado para voltar para casa.

Um mês depois, Artie vai ver o pai e fica sabendo por Mala que Vladek resolveu vender a casa em Nova York e os dois vão voltar a morar na Flórida. Ele encontra o pai descansando na cama e pede para ele continuar a história, mas retomando o período logo após a guerra, antes de ir para a Suécia.

Os americanos haviam criado um campo onde receberiam documentos e teriam um lugar para ficar, uma vez que refugiados apareciam de todas as partes. Nesse lugar, Vladek fica bastante doente, com tifo e, posteriormente fica sabendo, diabetes. Seu amigo, Shivek, tem um irmão casado com uma gentia que mora em Hannover e eles partem para lá vendo o cenário de uma Alemanha destruída.

Vladek vai, então, para outro campo de refugiados próximo da Polônia buscar notícias de sua mulher. Lá ele encontra conhecidos que dizem ter visto Anja, mas recomendam não voltar para a Polônia, pois, dizem, os poloneses continuam matando judeus e ocupando suas casas. Em Sosnowiec, Anja procurava informações do marido no escritório da organização judaica, até com uma cigana ela se consultou, mas não conseguiu nada. Finalmente, uma carta de Vladek chega até ela por meio da organização. Nela, além das informações, a mãe de Artie encontra um retrato do marido. Art Spiegelman reproduz essa foto em *Maus* com Vladek jovem e vestido com o uniforme listrado do prisioneiros.

Vladek vai para a Polônia encontrar a esposa e, por meio da organização judaica, finalmente chega até Anja. Ele descreve o momento como de extrema felicidade e de emoção. Então, Vladek pede ao filho para parar de gravar seus relatos, pois está muito cansado. Eles se vira na cama, confunde-se e chama Artie de Richieu e diz que chega de histórias por hoje. É o último quadro de *Maus*, encerrado por uma ilustração da lápide dos Spiegelman onde estão enterrados Anja e Vladek. Abaixo, a assinatura de Art Spiegelman e a referência aos anos que passou trabalhando no livro: 1978-1991.