



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE
LICENCIATURA EM LETRAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA INGLESA

HEITOR DE SOUZA TEIXEIRA

MAUS: O JOGO DAS REPRESENTAÇÕES NA VERSÃO QUADRINÍSTICA
DO HOLOCAUSTO DE ART SPIEGELMAN

João Pessoa

2022

Heitor de Souza Teixeira

Maus: O Jogo Das Representações Na Versão Quadrinística do
holocausto de Art Spiegelman

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Letras - Língua Inglesa,
da Universidade Federal da Paraíba, como requisito
para obtenção do título de graduação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Teixeira Batista

JOÃO PESSOA - PB

JUNHO/2021

Catálogo na publicação
Seção de Catálogo e Classificação

T266m Teixeira, Heitor de Souza.

Maus : o jogo das representações na versão quadrinística do holocausto de Art Spiegelman. / Heitor de Souza Teixeira. - João Pessoa, 2022.
87 f. : il.

Orientadora : Maria Luiza Teixeira Batista.
TCC (Graduação) - Universidade Federal da Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2022.

1. Maus. 2. Representação. 3. História em quadrinhos. 4. Relação de poder. 5. Estereotipagem. I. Batista, Maria Luiza Teixeira. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82-93 (=411.16)

HEITOR DE SOUZA TEIXEIRA

Maus: o jogo das representações na versão quadrinística do holocausto de Art Spiegelman

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Letras - Língua Inglesa,
da Universidade Federal da Paraíba, como requisito
para obtenção do título de graduação.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Teixeira Batista

Trabalho de Conclusão de curso apresentado e aprovado em 10 de junho de 2022, pela
seguinte Banca Examinadora.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Teixeira Batista - Orientadora
Universidade Federal da Paraíba

Prof^ª. Dr^ª. Renata Gonçalves Gomes - Examinadora
Universidade Federal da Paraíba

Prof^ª. Dr^ª. Danielle de Luna e Silva - Examinadora
Universidade Federal da Paraíba

Prof^ª. Dr^ª. Karina Chianca Venâncio - Examinadora-Suplente
Universidade Federal da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Quando primeiro pensei nos meus agradecimentos, questionei-me sobre a sua necessidade. Mera formalidade ou, de fato, há significado nesta seção? O que ele *representa*? Perguntei-me, também, a quem, genuinamente, eu era grato por esse trabalho, e alguns nomes, sem muito efeito, vieram à minha mente. Clichês, na verdade.

Porém, lembrando de um excerto presente no segundo volume de *Maus*, o objeto de minha análise, onde Mandelbaum, um amigo de Vladek, emociona-se fortemente ao receber uma colher, um cinto e um par de sapatos, objetos de extrema simplicidade, lembrei-me que a gratidão funciona de maneiras diferentes do que eu tinha imaginado para esta seção de meu trabalho. Diante daquele cenário, um pesadelo real, no qual só aqueles que o viveram conhecem a magnitude de suas proporções desumanas, dois amigos encontraram espaço para “felicidade”... Pessoas reais, a todo momento, compreendem o valor de serem gratas no que há de mais singelo pelo simples ato de reconhecerem o que as sensibiliza; sem que, para isso, precisem pisar os pés em Auschwitz.

Não faço do sentimento de Mandelbaum uma metáfora à romantização do sofrimento como veiculador da gratidão, mas o trago por ter me feito lembrar de que devo buscar, aqui, agradecer não somente aos que facilitaram a produção desta minha análise, mas aos que trazem sentido à minha existência. Na verdade, é provável que ambos se misturem, já que aqueles que me ajudaram são, sem muitas coincidências, as pessoas que amo.

Intento, portanto, nesta parte de meu trabalho, e como em grande parte de minha graduação, fugir das formalidades acadêmicas e fazer do momento uma oportunidade para verbalizar o que sinto por quem amo, com grande honestidade, carinho e afeto.

Agradeço, primeiramente, àqueles que, um dia, me presentearam com livros. O pouco que sei escrever e o muito que penso da vida vêm de cada uma de minhas leituras, e, sem vocês, elas não existiriam. Em especial, agradeço a *painho* e a *mainha* pelos gibis e livros fantásticos da minha infância.

Aos meus amigos, mesmo que com muito humor, obrigado por terem ouvido (e rido com) os áudios que enviei logo após eu ter finalizado a leitura de *Maus*. Chorei demais, e foram vocês que me encontraram naquela situação ridiculamente vulnerável. Sempre recorro a vocês!

Aos que me escutaram em cada dessas madrugadas, em cada áudio de dois minutos no Whatsapp, vocês foram de grande alívio ao meu cansaço. Em contrapartida, também sou grato aos que entenderam a minha ausência, pois, por mais complexo que tenha sido o meu

objeto de estudo, o tempo foi o meu maior desafio. Não vejo a hora de voltar a ser assíduo em suas rotinas...

A quem facilitou a minha vida nestas últimas semanas: você me garantiu algumas horas de sono, e essa gentileza jamais será esquecida! Portanto, professores que compreenderam minhas faltas, amigos que tiraram minhas dúvidas quanto à elaboração deste trabalho, e aqueles que tomaram para si algumas de minhas responsabilidades, muito, muito obrigado!

Sou grato, em particular, à minha tia Lu, que me deu o prazer de ser, também, seu orientando. Você ter aceito meu trabalho, a mudança repentina em meu tema, a poucos meses da entrega, e ainda ter doado tanto de seu tempo a mim e a este extenso (porém, não cansativo?) trabalho, mostra que a falta de juízo está no sangue. Amo a senhora!

Por fim, aos que dizem e demonstram que me amam, esse trabalho singelo é para vocês. Sem o amor que alimentam em mim, eu não veria tanto *significado* na vida. *Amor* é o único conceito que abarca o tanto do que sinto por vocês!

A todos: perdão por minha constante ingratidão... Às vezes, me custa entender que sou o resultado de todos vocês, e de alguns mais... E tenho gostado, progressivamente, de quem eu sou.

Dedico este trabalho àqueles que amo. Tê-los em minha vida me inspira a ser um alguém melhor. É no processo de amá-los que penso e repenso a minha existência, sentimento muito semelhante ao que senti lendo Maus... Vocês também são arte, e, belamente, modificam o meu ser a cada leitura que faço das nossas trocas. Vocês sabem quem são.

RESUMO

O referido trabalho analisa o sistema representacional desenvolvido pelo cartunista sueco-estadunidense Art Spiegelman em sua obra *Maus: a história de um sobrevivente* (2009), tendo como enfoque analítico a metáfora simbólica da representação de judeus como camundongos. Narrando pictoricamente os relatos de seu pai, Vladek Spiegelman, um judeu polonês sobrevivente aos campos de concentração e extermínio de Auschwitz, o autor constrói uma narrativa antropomorficamente representada, na qual as figuras reais evocadas nos relatos de seu pai se tornam, dessa maneira, personagens meio humano e meio animal, a fim de retratarem as significações que suas respectivas culturas carregavam aos olhos da sociedade vigente. Ironizando a concepção nazista na qual os judeus eram tidos por pragas, comumente representados pela figura de ratos, Spiegelman desenha o holocausto através das relações existentes no reino animal. Transfigurando, assim, nazistas como gatos, poloneses como porcos e estadunidenses como cachorros, as figuras antropozoomórficas de *Maus* encarnam significados específicos, ilustrando não somente a participação de tais grupos sociais na Segunda Guerra Mundial como retrata os relacionamentos que tais grupos estabelecem entre si. Baseada no método de pesquisa bibliográfica, esta análise busca, primeiramente, contextualizar o leitor à complexa estruturação dos gêneros literários que compõem a obra. Centrando-me nas concepções teóricas de Will Eisner, em seu livro *Quadrinho e Arte Sequencial* (2010), e do próprio Art Spiegelman, em sua obra *MetaMaus* (2011), a qual destrincha o processo criativo de *Maus*, a história em quadrinho (HQ) abarca características biográficas, autobiográficas, etnográficas, ficcionais, orais etc. Este trabalho examina, portanto, a representação do judeu na HQ de Spiegelman à luz das concepções de Stuart Hall quanto ao conceito de representação desenvolvido em seu livro *Cultura e representação* (2016) e suas considerações quanto às noções de relação de poder e estereotipagem.

PALAVRAS-CHAVE: *Maus*; Representação; História em quadrinhos; Relação de poder; Estereotipagem.

ABSTRACT

This work analyzes the representational system developed by the Swedish-American cartoonist Art Spiegelman in his work *Maus: a história de um sobrevivente* (2009), focusing on the symbolic metaphor of the representation of Jews as mice. Pictorially narrating his father's reports, Vladek Spiegelman, a Polish Jew who survived Auschwitz's concentration and extermination camps, the author builds an anthropomorphically represented narrative in which the real figures evoked in his father's reports become half human and half animal characters, to portray the meanings their respective cultures carried in the eyes of the current society. Ironizing the Nazi conception in which Jews were considered plagues, commonly represented by the figure of rats, Spiegelman draws the holocaust through the relationships existing in the animal kingdom. Thus transfiguring Nazis as cats, Poles as pigs, and Americans as dogs, *Maus's* anthropozoomorphic figures embody specific meanings, illustrating not only the participation of such social groups in World War II but also the relationships that such groups establish among themselves. Based on the bibliographic research method, this analysis seeks, firstly, to contextualize the reader to the complex structuring of the literary genres that compose the work. Focusing on the theoretical conceptions of Will Eisner, in his book *Quadrinho e Arte Sequential* (2010), and of Art Spiegelman himself, in his work *MetaMaus* (2011), which unravels the creative process of *Maus*, the comic book embraces biographical, autobiographical, ethnographic, fictional, oral, and other technical features. This work examines, therefore, the representation of the Jew in Spiegelman's comics in the light of Stuart Hall's conceptions about the concept of representation developed in his book *Cultura e Representação* (2016) and his considerations regarding the notions of power relations and stereotyping.

KEY-WORDS: *Maus*; Representation; Comic books; Power relations; Stereotyping.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Podemos rodar!.....	13
Figura 2 - A mensagem do livro.....	14
Figura 3 - O VERDADEIRO sobrevivente.....	18
Figura 4 - O enquadramento.....	27
Figura 5 - Auschwitz e Birkenau.....	28
Figura 6 - Parece remorso.....	28
Figura 7 - Ele nunca aprendeu a relaxar.....	30
Figura 8 - Eu prometo.....	31
Figura 9 - Mandelbaum.....	37
Figura 10 - <i>Time Flies</i>	40
Figura 11 - O trem.....	43
Figura 12 - E o caminhão.....	43
Figura 13 - Viver significa vitória, e morrer.....	45
Figura 14 - Eu me converti!.....	50
Figura 15 - Pro Vladek ficar feliz.....	51
Figura 16 - <i>Marinière</i> à Chanel.....	52
Figura 17 - Vou abrir o portão.....	55
Figura 18 - Capa da <i>Collier's</i> , por Arthur Szyk.....	58
Figura 19 - Cruzamento.....	61
Figura 20 - Tem ratos aqui embaixo.....	62
Figura 21 - Inseticida.....	63
Figura 22 - Porcos e gatos.....	69
Figura 23 - Do mesmo lado?.....	69
Figura 24 - Kapo e rato.....	70
Figura 25 - Comunitário.....	71
Figura 26 - Os americanos vão chegar!.....	72
Figura 27 - O Irã era o mal.....	73
Figura 28 - Vladek, uma caricatura.....	76
Figura 29 - Só queria fazer um relato fiel.....	77
Figura 30 - Por que comprar se pode achar?.....	78
Figura 31 - Pode deixar comigo.....	78
Figura 32 - A caixa da Cruz Vermelha.....	79

Figura 33 - Pé na tábua!	80
Figura 34 - De fato, ele falou	81
Figura 35 - Chega de histórias por hoje	83

SUMÁRIO

1. Introdução:.....	14
2. Enquadrando a história de um sobrevivente: o gênero e a estética de <i>Maus</i>	18
2.1 Delineando <i>Maus</i> : apresentando a obra de Spiegelman.....	18
2.2 Relatos emoldurados: contextualizando o gênero da obra.....	21
2.3 Sequenciando a arte: um olhar na estética de <i>Maus</i>	36
3. Presos à ratoeira: analisando a representação da cultura judaica em <i>Maus</i>	45
3.1 Uma máscara de rato: a concepção de representação e a sua presença em <i>Maus</i> ..	45
3.2 Discursos predatórios: uma breve consideração acerca das relações de poder presentes em <i>Maus</i>	64
3.3 Vladek e o rótulo da mesquinhez: analisando o estereótipo da avareza na obra de Spiegelman.....	73
4. Conclusão:.....	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	84

Figura 1 - Podemos rodar!



SPIEGELMAN, 2009, p. 201.

1. Introdução:

Figura 2 - A mensagem do livro



SPIEGELMAN, 2009, p. 202

Quando criança, lia os meus livros e assistia às minhas aulas de história com certo fascínio. O passado era, para mim - e, talvez, ainda seja -, a melhor interseção entre fantasia e realidade que posso encontrar. Escutar o relato dos que vieram antes de nós sempre me despertou enorme interesse por transportar realidades difíceis de serem suportadas a cenários suficientemente distantes, a fim de que atingissem o seu objetivo primeiro: educar-me.

Histórias reais vestiam fantasias que me distanciavam da seriedade do nosso passado, tornando tudo mais aceitável e menos real. De maneira racional, conseguia ouvir os alertas ecoados do passado através das páginas dos meus livros de história. Porém, poucos foram os momentos em que pude, com efeito, conectar-me aos fatos que construíram os cenários em que vivo hoje.

Demorei a perceber que minha consciência emocional não se ligava àquelas descrições. O fascínio, talvez, viesse, propriamente, por essa apatia. Transportar o entendimento que tinha do real ao ficcional tirava o peso da responsabilidade de compreender o meu espaço em sociedade e de entender as consequências que trago ao meu mundo.

Difícil é, e imagino que para todos nós, dissociar a narração de acontecimentos do (nosso) passado de meras contações de história. Trata-se, na verdade, de uma delicada experiência empática; algo que, brilhantemente, a arte consegue evocar em sua tarefa de colocar os pés de quem a encara, em um forte exercício de apreciação, nos sapatos de outrem.

Início, assim, esta seção, partindo de minha memória como estudante e leitor à narrativa que, de fato, importa à minha análise. A união entre relatos de memória e

transcrição artística, através de imagens simbolicamente representadas na obra de Art Spiegelman, *Maus: a história de um sobrevivente* (2009), convergem história e estética em uma experiência *pictoricamente* narrada.

Ao ler a obra de Spiegelman, senti-me inteiramente nessa intersecção entre o vivido e o imaginado. Todavia, desta vez, puramente conectado às narrações quanto ao passado de seu pai, Vladek Spiegelman, um judeu polonês sobrevivente aos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial.

A história em quadrinhos (HQ) de Spiegelman traz a memória de seu pai por meio de representações imageticamente metaforizadas das culturas que cruzaram os caminhos de Vladek em seus dias como sobrevivente ao nazismo. De maneira sensível, Art Spiegelman contrasta a história do holocausto ao comparar, imagética e simbolicamente, as culturas da época às relações do reino animal, evocando os significados que nós, humanos, usualmente tiramos de tais figuras. Gatos e ratos, por exemplo, eternos inimigos em nosso senso comum, tornam-se, respectivamente, nessa metáfora quadrinística do holocausto, alemães nazistas e judeus.

Comparando os jogos sociais existentes na Europa nazista às relações amensalísticas, Spiegelman metaforiza o relacionamento entre culturas da época, principalmente entre judeus e não judeus, ao que certos animais simbolizam ao ocidente, onde figuras animais substituem a imagem humana nas memórias de seu pai. O autor evoca, dessa maneira, significados por meio de linguagens discursivas e estéticas ao delinear, em quadrados, a experiência de Vladek. Art Spiegelman animaliza o humano em seus instintos mais bestiais na sua luta por sobrevivência em uma nítida relação de poder ao passo em que humaniza a narrativa de um animal.

Dessa forma, *Maus* se torna, por meio da arte, uma pedagógica experiência que harmoniza realidade e ficção ao despertar a consciência empática do leitor, trazendo alertas de como representações de uma cultura podem gerar consequências catastróficas para nós e para o outro.

Portanto, faz-se urgente a ânsia de relembrar à minha sociedade das nossas conexões com o holocausto, principalmente diante dos fortes ares conservadores que, ciclicamente, lembram-nos de sua presença. E, também, ao fato de que, como nação, fingimos que essa se trata de uma história alheia aos nossos passado e presente.

Assim como um dia, ingenuamente, afastei-me da minha responsabilidade cidadã em me conectar à nossa história, nós, como sociedade, fazemos o mesmo ao encararmos

narrativas como a de Vladek Spiegelman como geográfica, cronológica e socialmente distantes demais para serem a *nossa realidade*.

Somando-se a tal motivação, aos meus colegas de profissão, este trabalho pode provocá-los ao uso do texto literário em aula, em especial ao gênero das HQs - pela sua afinidade com os estudantes, visto a sua combinação de palavras e imagens e o seu auxílio na construção do hábito da leitura (CARVALHO, 2009, *apud* NEVES, 2012, p. 16) -, a fim de incitar as novas gerações às reverberações do passado enquanto ajuda no desenvolvimento de sua prática leitora.

Obras como a de Art Spiegelman, no âmbito pedagógico, têm fortes propósitos interdisciplinares. Enxergo, nitidamente, *Maus* em aulas de literatura, línguas, história, sociologia ou mesmo filosofia. Perpassando pelas necessidades mais óbvias de cada disciplina, obras como essa, em conteúdo e gênero literário, também conseguem atingir os nossos incômodos mais adormecidos, atuando, assim, em nossas necessidades sociais, culturais e humanas.

Todavia, por mais que existam interesses docentes somados às motivações sociais, o que busco em meu trabalho é analisar a representação da minoria social majoritariamente caracterizada na HQ de Spiegelman, em outras palavras, do povo judeu. Irei fazê-lo às luzes do estudo de Stuart Hall sobre representação, buscando entender como as instituições da época, através da propaganda e dos discursos anti-semitas, provocaram significações distintas para a sociedade quanto à população judia.

Tais conceitualização e análise se aproximam das ideias de discurso e relações de poder também trazidas por Hall em seu livro *Cultura e representação* (2016), no qual procuro ilustrar suas concepções teóricas com os discursos e o jogo de autoridades presentes em *Maus*.

Assim, após a sua introdução, este trabalho segue para a apresentação mais detalhada do meu objeto de estudo, a HQ: *Maus: a história de um sobrevivente*, do sueco-estadunidense Art Spiegelman. Busco fazer tal exposição enquanto contextualizo o gênero literário da obra ao percorrer, também, as suas características biográficas e autobiográficas. Dessa maneira, discorro não somente sobre o enredo construído por Spiegelman como reflito sobre suas características estético-literárias.

Endosso minha discussão sobre o gênero das HQs e as percepções estéticas da obra com os princípios trazidos por Will Eisner, em sua busca por examinar a arte sequencial como transmissor de expressão criativa, e, também, pelas concepções que o próprio Art Spiegelman

expressou sobre *Maus* em seu livro *MetaMaus*, uma revisitação detalhada à obra que trouxe Spiegelman aos holofotes.

Somando-se à arte dos quadrinhos, Hervot e Gusdorf aparecem para auxiliar a análise do caráter biográfico e autobiográfico da narrativa de Spiegelman no que se refere às constantes marcas dos relatos de memória presentes no texto, o que, além de alimentar os aspectos ambivalentes da obra, poderá nos ajudar a entender melhor as possíveis pretensões de Vladek ao narrar o seu passado. Em consonância, saliento que, fugindo das construções comuns de um trabalho deste modelo, no qual há, geralmente, uma distinção evidente entre seções que apresentam o referencial teórico e outras que centralizam o processo analítico do trabalho, em minha pesquisa, uno teoria e análise desde o seu início, a fim de dialogar com as características duais que estruturam o enredo de *Maus*.

Em seguida, logo no terceiro capítulo, introduzo, mais precisamente, Stuart Hall ao considerar e examinar os seus conceitos de representação, estereotipagem e relações de poder. Assim, passando pelo simbolismo das figuras evocadas pelo autor da HQ logo no início deste capítulo, chego aos consequentes estereótipos aos quais a população judia da europa nazista foi acometida. Ilustro, portanto, em toda a minha análise, tais fundamentos com a própria obra, tendo como finalidade elucidar os relatos de Vladek.

Finalizo meu trabalho, através da reinvenção estético-literária que Art Spiegelman fez do holocausto judeu, recapitulando não só toda a minha análise, mas a importância de tal estudo. Lembro, aqui, que este não funciona unicamente como o exame do passado, mas como a denúncia de um povo, esperando renovar a necessidade de nos mantermos críticos diante das centenas de milhares de representações que batem à nossa porta a cada minuto.

2. Enquadrando a história de um sobrevivente: o gênero e a estética de *Maus*.

Figura 3 - O VERDADEIRO sobrevivente



SPIEGELMAN, 2009, p. 204

Neste capítulo, subdividido em três seções, busco introduzir ao leitor, de maneira mais aprofundada, meu objeto de estudo: a obra *Maus: a história de um sobrevivente* (2009). Ao apresentar o enredo do quadrinho, nesta primeira seção, discorro, brevemente, sobre o seu contexto de criação, falando sobre suas narrativas, a inspiração de Art Spiegelman, autor da obra, sua repercussão e alguns de seus aspectos simbólicos. Logo após, na segunda seção, eu exponho a complexidade dos gêneros literários que constroem *Maus*, dando maior enfoque ao gênero das histórias em quadrinhos (HQs) e aos seus aspectos biográficos e autobiográficos. Trago, por fim, na última seção deste capítulo, considerações pontuais quanto à estética da obra, na qual se torna relevante aos processos representacionais e interpretativos de sua narrativa.

2.1 Delineando *Maus*: apresentando a obra de Spiegelman.

“Quatro pernas bom, duas pernas ruim.”
- *A Revolução dos Bichos*, George Orwell (2007).

Após a publicação do primeiro volume de *Maus*, alguns anos depois da morte de seu pai, a voz por detrás das páginas de sua obra, Art Spiegelman ficou conhecido no mundo da literatura gráfica ao desenhar as narrativas que Vladek lhe contava sobre seus dias como um judeu na Europa nazista.

Iniciando sua carreira de desenhista aos dezesseis anos, Art Spiegelman, cofundador e editor da revista *Raw* nascido em 1948, em Estocolmo, na Suécia, mas naturalizado nos Estados Unidos, teve seu caminho como artista instaurado no mundo *underground* dos quadrinhos. Tendo seus desenhos exibidos por vários museus e galerias ao redor do mundo, foi em *Maus* que Spiegelman desenvolveu novas representações às imagens dos relatos de sobrevivência. Reimaginando o passado e traduzindo as suas percepções quanto às dinâmicas sócio-culturais da época de Vladek, o cartunista reconstruiu tal narração por meio de uma ótica antropomórfica ao reinventar personagens de uma história real através de figuras animais. Trazendo o simbolismo que certos animais carregam ao senso comum, o autor une realidade e ficção dando novas significações, numa perspectiva ocidental, a um das maiores tragédias do século XX.

Dividido em dois volumes, publicados entre os anos de 1986 e 1991, *Maus: a história de um sobrevivente* (2009), traça a chegada e a partida da Segunda Guerra Mundial à luz da memória de Vladek Spiegelman, um judeu polonês sobrevivente aos campos de concentração e de extermínio nazistas. Dessa forma, ao passo em que traduz imagetivamente tais relatos, Art Spiegelman também se coloca em tal narrativa, fazendo parte dessa cronologia ficcionalizada não somente por seu papel de autor, mas também como um integrante da história de seu pai, em uma construção de personagem-criador. Spiegelman faz tal inserção de si como uma continuação dessas memórias, trazendo ao excerto da história de Vladek fragmentos de seu próprio processo criativo, em uma ação, possivelmente, catártica.

Maus, a primeira história em quadrinho (HQ) ganhadora do prêmio Pulitzer, em 1992, reparte o protagonismo do enredo entre pai e filho numa justaposição entre passado e presente. Subdividindo em duas linhas temporais, Art Spiegelman traz dois planos narrativos numa oposição da sua busca por identidade e pertencimento à história de seu povo, enquanto reaproxima-se da sua figura paterna. Em suas visitas à casa em que cresceu em Rego Park, em Nova York, Spiegelman entrevista o seu pai, o qual vivia com sua atual esposa e também sobrevivente ao holocausto, Mala, a fim de conhecer o passado que desenhou o seu próprio presente, compreendendo, assim, através dos intensos relatos de como Vladek e Anja, sua mãe, sobreviveram a Auschwitz, os traumas que, resultados de tal vivência, afetaram os comportamentos e pensamentos de seus pais e o seu relacionamento em família.

Ao desfigurar a estética humana com bustos animais, judeus transfiguram-se em ratos enquanto nazistas tornam-se gatos nesta antropomorfização do holocausto. Vistos como pragas e figuras contimadoras, a obra, alegoricamente, ironiza e denuncia, ao trazer a dinâmica da simbologia animal, a marginalização do povo judeu no período nazista. Poloneses não judeus (porcos), estadunidenses (cachorros), franceses (sapos) e suecos (renas), por exemplo, complementam o cenário ao representar as distintas concepções que tais culturas tinham na sociedade europeia da época e, também, possíveis significações quanto às interações que tais povos tiveram com o nazismo.

Lançado em 1986, o primeiro volume da obra, *Meu pai sangra história*, narra a tensão causada pela chegada do nazismo na Europa à concretização do holocausto. Do instante em que conhece Anja e da primeira vez que vê uma suástica aos seus momentos iniciais em Auschwitz, o primeiro volume desta narração pictórica, introduz o leitor, ou espectador, ao nascimento da Shoá, isto é, do holocausto. Assim, dialogando o íntimo ao externo da vida de Vladek, vamos acompanhando a história pessoal da personagem ao passo em que ele mesmo vai percebendo as mudanças em seu redor. Da perturbação social da sua presença à criminalidade da sua existência, vemos como os judeus vão perdendo, paulatinamente, seus direitos até o momento de sua extrema marginalização.

Entretanto, é em *E aqui meus problemas começaram*, segundo volume de *Maus*, publicado em 1991, que nos deparamos com o cenário mais intenso da obra de Spiegelman. Tomando proporções catastróficas, esse volume narra os momentos mais difíceis do cárcere de Vladek e da repressão do povo judeu, enquanto no plano temporal e narrativo da personagem Artie, assim como na primeira parte da obra, pincela momentos de humor, causados pelo irônico comportamento despretensioso de Vladek.

Pontes (2007, p. 28) afirma que “Essa dissonância presente na obra poderia ser considerada como uma ambivalência do autor em relação ao tema ou às memórias do pai”. Evocada pela tragédia social e pelo humor pontual da obra, tal dualidade é uma característica inerente a *Maus*: em forma, se considerarmos os aspectos do gênero HQ em sua disposição imagem-palavra; em cronologia, no seu diálogo entre passado e presente; em narrativa, ao percebermos que a história não se limita aos relatos de Vladek, mas também aos questionamentos e às impressões de Artie, principalmente em seus momentos de crise identitária, na sua posição de autor e participante de uma história que não viveu; e em memória, nas suas características biográficas e autobiográficas. *Maus*, em estrutura e ideia, traduz bem os sentimentos ambíguos que o próprio autor tem, tanto no que se diz respeito à sua relação com seus pais, como no lugar e na sua participação na história deles.

Em um aspecto menos amplo de sua publicação, a preservação do título da obra, em sua tradução para o português, também sugere certo dualismo em nossa interpretação no jogo das significações pretendido por Art Spiegelman. Por mais que não se possa encontrar informações precisas quanto à intenção do tradutor oficial da *graphic novel*, Antonio de Macedo Soares, há certa excepcionalidade na preservação da palavra “Maus” se pensarmos na proposta inicial de Spiegelman. “Maus”, rato em alemão, simboliza, no título da HQ, um ser contagioso e perigoso à nossa saúde (social). Em semelhança, no português, “mau” é aquilo que é moralmente condenável.

Sendo esta ou não uma escolha proposital, essa notável coincidência partilha do caráter simbólico que alude o trabalho de Spiegelman. O título provocativo, em sua versão traduzida, comunga com seu intento original, isto é, compartilha na irônica tarefa de denunciar a perseguição sofrida pelos judeus, denotando o simbolismo intrínseco da obra.

Desse modo, Spiegelman narra, em *Maus*, a construção e o desmoronamento da grande tragédia ocidental que foi o holocausto, ao mesmo tempo em que questiona a si mesmo como porta-voz dessa narrativa. Nesse processo, o relacionamento abalado entre ele e seu pai se sobressai no enredo, constituindo, possivelmente, uma terceira via narrativa. Como disse Spiegelman, em sua entrevista concedida a Marcia Alvar, pela UWTV, em 1991, “Ele [...] era um ótimo contador de histórias. De várias maneiras, *Maus* é uma colaboração entre nós, e foi assim que encontramos um terreno comum” (SPIEGELMAN, 1991, tradução nossa¹).

2.2 Relatos emoldurados: contextualizando o gênero da obra.

“Um relato intensamente pessoal da sobrevivência de uma família, de fugas quase impossíveis e encarceramentos, que lida de forma artística com experiências e emoções que muitos fariam de tudo para esquecer.”

- *Time Out* (SPIEGELMAN, 2009)

Enquadrar *Maus: a história de um sobrevivente* (2009), de Art Spiegelman, em um único gênero artístico-literário é uma tarefa complexa. Em um breve folhear de páginas,

¹ He [...] was very a good storyteller. In many ways, *Maus* is a collaboration between us, and that's the way we found a common ground.

percebemos, sem muito esforço, tratar-se, de fato, de uma história em quadrinhos (HQ)². Porém, poderia *Maus* ser limitado, tão prontamente, à definição de *graphic novel*?

Desenhando as palavras de seu pai, Vladek Spiegelman, em sua história real como sobrevivente a Auschwitz, o cartunista faz uso do gênero literário HQ como veículo dos relatos de Vladek. Justapondo, em sua estrutura, imagem e palavra, *Maus* narra momentos do presente e do passado por meio de traços ficcionalizados, através de uma verossimilhança simbólica. Assim, neste processo de reedição da realidade, Spiegelman faz uso de vários outros gêneros que, restritos a um primeiro olhar, tornam-se secundarizados.

Lacpra (1998. p. 143-5, *apud* PONTES, 2007, p. 29) evidencia tal indefinição ao considerar que:

Essas referências deram somente uma idéia parcial de Spiegelman como artista, escritor, cartunista, romancista, historiador, biógrafo, autobiógrafo, etnógrafo, testemunha secundária, *memory-worker*, modernista, pós-modernista, entrevistador e entrevistado, e de *Maus* como arte documental, literatura pictórica, quadrinhos ou cartoon romanceado, *graphic novel*, história oral, biografia, autobiografia, etnografia, veículo de testemunho e modo de recordação.

Deste modo, por mais que figuras antropomorfizadas tomem o protagonismo desta história, seu caráter factual não pode ser mascarado diante dos artifícios estético-simbólicos da construção artística de Spiegelman. A cada uma das personagens, rostos animais substituem a face humana na intenção de aproveitar os recursos imagéticos do gênero HQ a fim de trazer distintas representações à narrativa. Assim, neste jogo de comparações, ao se tornarem ratos, Spiegelman, seus pais, e todo judeu que perpassa o enredo de *Maus*, fazem alusão à imagem que a população judia tinha na europa nazista: de contaminadores (morais).

Por tais escolhas representacionais, torna-se compreensível considerar a obra de Spiegelman como ficcional. Todavia, ao ter em conta, principalmente, as suas marcas biográfica e autobiográfica, percebe-se que o antropomorfismo de *Maus* é, na verdade, uma (provocativa) ironização imagética da percepção social estereotipada de uma cultura.

Convenientemente, diante tal controvérsia, em uma entrevista com Stanley Crouch, em 1996, Spiegelman fala sobre sua reação ao ver *Maus* na lista de *best-sellers* ficcionais do The New York Times. À vista de tal designação de sua obra, o artista escreve uma carta ao

² O termo “história em quadrinhos” usado neste trabalho carrega em si o entendimento que temos por arte sequencial, “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 2010, p. IX). Dessa maneira, o termo “HQ” atrai aqueles desfamiliarizados com a “arte sequencial”, trazendo-os a um novo conceito quanto à sua concepção da leitura quadrinística. Aqui, a “HQ” não se aproxima do ideal infantilizado que o termo comumente abarca, mas serve também de sinônimo para que haja uma leitura mais fluida e menos repetitiva.

Times em resposta à escolha feita pelos editores do jornal: “Eu entendo que meus ratos apresentem um problema taxonômico para vocês, mas David Duke iria ficar muito contente em saber que o que meu pai passou é considerado como ficção. Talvez, vocês poderiam reconsiderar.” (SPIEGELMAN, 1996, tradução nossa³).

Apesar de *Maus* ter sido redefinido como não-ficcional pelo Times, nesta mesma entrevista, Spiegelman revela, com humor, que um editor da revista, inconformado com tal redesignação, teria dito, por detrás das cortinas, “Bom, vamos até a casa de Spiegelman, e se um rato gigante nos receber à porta, nós o colocamos como não-ficção.” (SPIEGELMAN, 1996, tradução nossa⁴).

Segundo Will Eisner (2010, p. 93), em sua essência, “as histórias em quadrinhos são uma forma de arte voltada para a emulação da experiência real”. Assim, os elementos que compõem a produção da arte sequencial favorecem a criação de um retrato da realidade por meio de um emparelhamento imagético, em um arranjo de imagens e palavras. A leitura resultante desta junção se refere a uma partilha de experiências entre autor e leitor, onde o primeiro, buscando evocar imagens acumuladas na mente de ambos os lados, estrema o leitor, ou mesmo espectador, à tarefa de reconhecer “o significado e o impacto emocional da imagem” (EISNER, 2010, p. 7).

Em sintonia, assim como lemos figuras, partituras, circuitos, etc, Tom Wolf (1977, *apud* EISNER, 2010, p. 1) considera a leitura, na sua concepção genérica de decodificação de palavras, como uma atividade de percepção. Compreender a decodificação verbal como conceito único de leitura se trataria, assim, de uma ação redutora, não considerando ser, na verdade, “um subconjunto de uma atividade humana mais ampla, que inclui a decodificação de símbolos, a integração e a organização de informações” (WOLF, 1977, *apud* EISNER, 2010, p. 1-2). Neste sentido, o leitor exprime significados distintos dessa amálgama verbo-visual, evocando representações que conversam com o imaginário da sua mente e, também, com a do autor.

Eisner (2010, p. 2), ainda em sua concepção da arte sequencial, traz elementos gramáticos ao explicar a dinâmica das HQs, esquematizando quadros como uma sentença. Lendo as personagens como sujeito e objeto direto, os gestos, expressões e posturas como adjetivos, e a organização do padrão gráfico como delineadora dos predicados, o autor busca exprimir, das HQs, a concepção de linguagem. Spiegelman faz o mesmo ao expressar, em

³ I understand that my mice present a problem in taxonomy for you, but David Duke would be very glad to know that what my father lived through is considered fiction. Perhaps you could reconsider.

⁴ Well, let's go down to Spiegelman's house and if a giant mouse answers the door, we put it on non-fiction.

MetaMaus (2011), que também havia trabalhado “com a metáfora de que cada quadrinho equivalia a uma palavra, cada fila de quadrinhos a uma frase e cada página a um parágrafo. É uma metáfora imperfeita, mas OK, assim como *Maus*” (SPIEGELMAN, 2011, p. 175, tradução nossa⁵).

Somando-se a isso, e trazendo o foco a *Maus*, tal interpretação da combinação palavra-imagem, das HQs, dialoga com o reconhecimento da hibridização criada por Spiegelman na sua representação humano-animal. Preenchendo a lacuna das memórias de seu pai com artificios da ficção, o cartunista leva o espectador a interpretar as figuras humanas da história de Vladek por meio de filtros sociais metaforizados. O antropomorfismo de Spiegelman não alimenta *fabulismos* na obra, mas transfigura o crivo da sociedade em um formato antropozoomórfico.

O caráter factual de *Maus* é, inclusive, evidenciado pelas induções do gênero das HQs. As sensações vivenciadas pelo leitor, intencionadas nas proposições do cartunista, numa provável busca de enfatizar as palavras de seu pai, são favorecidas pelos elementos deste gênero artístico se pensarmos que:

Ao escrever apenas com palavras, o autor dirige a imaginação do leitor. Nas histórias em quadrinhos, ele imagina pelo leitor. Uma vez desenhada, a imagem torna-se em enunciado preciso que permite pouca ou nenhuma interpretação adicional. Quando palavra e imagem se “misturam”, as palavras formam uma amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação. (EISNER, 2010, p. 127).

Portanto, o gênero das HQs se mostra, por seu formato e suas disposições leitoras, como uma proposta ideal para se construir uma narrativa como a de *Maus*. Unindo o imagético ao verbal, o gênero consegue trazer sensações estéticas de ambos os planos linguísticos (imagem e palavra). Sendo assim, a sua leitura é “um ato de percepção estética e de esforço intelectual” (EISNER, 2010, p. 2).

Quanto à diferenciação das concepções de uma HQ e de uma *graphic novel*, Andreas Platthaus (2011) confessa percebê-la como uma “distinção puramente técnica”, cernindo ao seu formato, extensão, etc - característico aos romances -, já que “Com o *graphic novel*, nada mudou em termos de conteúdo” (PLATTHAUS, 2011). Segundo o especialista em HQs, o termo nasce com *Um contrato com Deus (A contract with God and other tenement stories)*, de Will Eisner, no qual o autor busca aplicar na história em quadrinho características comuns ao texto literário.

⁵ with the metaphor that each panel was analogous to a word, and each row of panels was a sentence, and each page was a paragraph. It’s an imperfect metaphor, but OK, so is *Maus*.

Platthaus (2011) ainda afirma que Eisner não fez nada de novo, e que outras produções em quadrinhos já tinham características literárias, só não podiam usufruir do termo em específico. É justamente com *Maus*, de Spiegelman, que o especialista traz um ponto de mudança à história da *graphic novel*, já que esta se trata de uma obra intermediária entre os primeiros e escassos usos do termo, a partir da década de 1970, e a sua consumação nas últimas décadas, após um esforço coletivo das editoras europeias de HQs. O valor de *Maus* para a concepção da *graphic novel* surge, precisamente, na sua entrada para as listas de *best-sellers*, unindo-a, lado a lado, às ficções, algo nunca visto antes. Porém, segundo Platthaus, e como vimos anteriormente, Spiegelman afirmou que seu livro não se tratava de um romance, mas de uma narrativa de fatos.

Tal estruturação dos elementos factuais de *Maus* tem um forte aliado em sua construção como um produto narrativo visual: a disposição do tempo. Segundo Eisner (2010, p. 24), “Uma história em quadrinhos torna-se ‘real’ quando o tempo e o *timing* passam a ser componentes ativos da criação”, e completa afirmando que “Nas artes gráficas, essa sensação é expressa por meio do uso de ilusões e símbolos e do seu ordenamento.” Dessa forma, tal processo cronológico se enquadra não somente no enredo da obra, mas, principalmente, no uso inteligente dos elementos estruturais das HQs. Assim, na disposição adequada, a sequência dos quadrinhos “torna-se o critério por meio do qual se julga a ilusão do tempo.” (EISNER, 2010, p. 26).

O autor, ao trazer, como comparação, o potencial perceptível que têm o som e o espaço, coloca o tempo como uma dimensão ilusória onde “nós o medimos e o sentimos através da lembrança da experiência” (EISNER, 2010, p. 23). Tal citação dialoga bem com a construção de *Maus* por, justamente, se basear nas memórias e experiências do artista e de seu pai. O autor ainda afirma que:

Quando a arte narrativa procura ir além da simples decoração, quando ela ousa imitar a realidade numa cadeia significativa de eventos e consequências, e com isso, evocar empatia, a dimensão do tempo é um ingrediente indispensável. (EISNER, 2010, p. 30)

Situar o leitor neste costurar de linhas temporais não é uma atividade simples. Para que isso ocorra de maneira bem sucedida, compreender o funcionamento do quadrinho é de extrema importância, pois ele “tenta lidar com os elementos mais amplos do diálogo: a capacidade decodificadora cognitiva e perceptiva, assim como a visual.” (EISNER, 2010, p. 39). É no processo de enquadramento que o artista considera a capacidade de compreensão de

sua obra ao avaliar “o que é comum à experiência do leitor” (2010, p. 39). É “vendo” pelos olhos de quem lê, que o cartunista leva em conta “o compartilhamento da experiência humana e o fenômeno da percepção que temos dela” (2010, p.39). Sua tarefa é, portanto, segundo o autor, sequenciar os eventos (ou figuras) de uma maneira que as suas lacunas da ação sejam preenchidas. Assim:

A representação dos elementos dentro do quadrinho, a disposição das imagens dentro deles e a sua relação e associação com as outras imagens da sequência são a “gramática” básica a partir da qual se constrói a narrativa.

Na narração visual, a tarefa do escritor/artista é registrar um fluxo contínuo de experiências e mostrá-lo tal como pode ser visto pelos olhos do leitor. Isso é feito arbitrariamente, dividindo-se o fluxo ininterrupto em segmentos de cenas “congeladas”, encerrados num quadrinho. (EISNER, 2010, p. 40)

Todavia, apesar de tais proveitos técnicos, ainda se faz necessário um acordo implícito entre artista e leitor quanto às capacidades cognitivas de ambos, não somente ao que se refere ao cumprimento das convenções de leitura, mas, também, à sua quebra. Cronologicamente, *Maus* se guia por, pelo menos, duas linhas temporais centrais: a do passado de Vladek e o seu presente com Artie. O vai e vem narrativo construído por Spiegelman em nada confunde o espectador/leitor, seja na compreensão da mensagem verbal-imagética como na imersão perceptiva e empática do leitor.

Spiegelman, em sua conversa com Hillary Chute, especialista em narrativas gráficas e íntima aos estudos sociais da arte e da mídia, presente na obra *MetaMaus* (2011), expressa como impôs ritmos e estratégias narrativas diferentes para cada linha temporal. Apresentados em momentos contínuos, passado e presente recebem uma abordagem dual:

[...] para o presente, na maioria das vezes, usei quadrinhos simples de mesmo formato e tamanho. Os quadros tornaram-se invisíveis, de modo que alguém poderia entrar nelas e ver, por exemplo, Vladek e Art andando por uma rua em Rego Park. As sequências do passado requereram estratégias visuais muito diferentes, e frequentemente teriam que ter uma noção gráfica. Quanto mais eu me esforçava para criar o mesmo tipo de verossimilitude para o passado, mais vazia e inventada parecia a história. Eu não a tinha vivido e precisava manter a voz de Vladek ao fundo. [...] então, eu tinha que encontrar representações que pudessem permitir interações mais curtas entre os personagens da história passada. Eu construí, sempre que pude, sequências de pessoas conversando, mas sabia que elas não poderiam se estender por muito tempo, e eu não poderia, enquanto falavam, movê-las de um espaço a outro tão facilmente, porque eu começaria a me movimentar por um espaço externo, por um vasto espaço inventado. (SPIEGELMAN, 2011, p. 180-181, tradução nossa⁶).

⁶ [...] for the present, I mostly used simple, same-sized boxes. The boxes become invisible, so one can enter into them and see, for example, Vladek and Art walking around a Rego Park street. The sequences in the past required very different visual strategies, and often had to have a graphic notion. The more I strived to create the same kind of verisimilitude for the past, the more hollow and made-up the story

No exemplo abaixo (FIGURA 4), temos uma nítida ilustração do movimento dessas linhas temporais. Distinguindo o passado do presente, este perde o seu enquadramento ao transitar o leitor nos dois esquemas, em um processo de diferenciação gráfica. É interessante pontuar também a escolha do autor em particularizar um esquema temporal do outro se considerarmos como Spiegelman enquadra a finalização do passado e liberta a incompletude do presente.

Figura 4 - O enquadramento



SPIEGELMAN, 2009, p. 209

Em acordo com a escolha visual de Spiegelman, Will Eisner explica que:

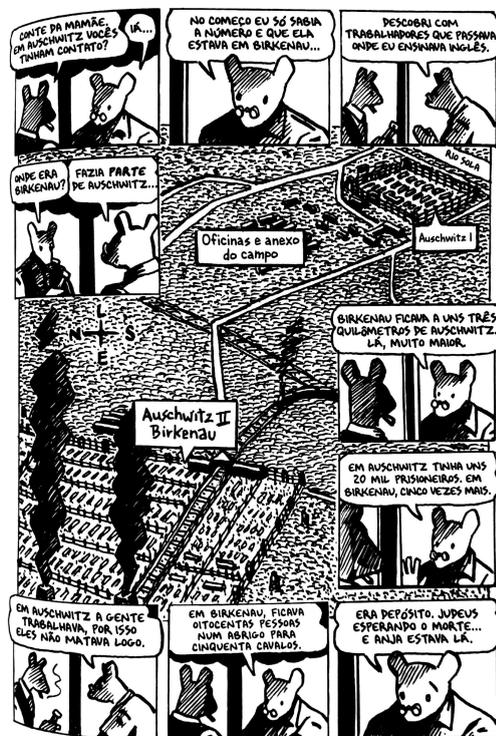
[...] o formato do requadro e até mesmo a sua execução (por exemplo, um contorno pesado em oposição a um contorno leve) procuram trabalhar com a distância [...] de ações que estão ocorrendo em duas linhas de tempos paralelas. (EISNER, 2010, p. 48).

Em *MetaMaus*, assim como Spiegelman o fez, trago (FIGURA 5) a página em que Vladek, a pedido de Artie, fala sobre Anja e Birkenau como um exemplo dessa sobreposição de sistemas (passado-presente). Uma grade de quinze quadros, de mesma dimensão e tamanho, cede alguns de seus quadrinhos em favor do evidenciamento de um mapa, que surge por detrás do diálogo entre pai e filho. Em uma disposição menos ordenada dos quadros que representam o momento presente, o leitor, à medida em que acompanha a conversa, passeia o seu olhar sob o mapa, que ilustra, de acordo com a narração de Vladek, a localização e o distanciamento dos pais de Artie na então rede de campos de concentração que foi Auschwitz.

would feel. I hadn't inhabited it and I needed to keep Vladek's voice in the foreground. [...] so I had to find representations that would allow much shorter bursts of interaction between characters in the past story. I built, whenever I could, sequences of people talking, but knew that they couldn't go on that long, and I couldn't move them easily as they talked from space to space because I'd start moving through outer space, through a vast invented space.

Em vista disso, faz-se necessário compreender os artifícios técnicos usados por Spiegelman na construção cronológica de sua narrativa, por meio dos exemplos e da breve análise anterior, a fim de elucidar como essa HQ incorporou outros gêneros literários. Ainda que os meios quadrinísticos favoreçam a produção de uma obra como esta, *Maus*, por sua natureza, não se limita ao gênero das HQs. A sua incorporação à literatura íntima, por meio dos relatos de memória, da biografia e da autobiografia, em uma construção de fatos baseados na narração de um passado, distanciam a obra de qualquer designação estritamente ficcional. O verbo, presente em *Maus*, torna a realidade factível, por mais que a sua imagem esteja ficcionalizada em um processo de materialização da realidade.

Figura 5 - Auschwitz e Birkenau



SPIEGELMAN, 2009, p. 211

Sem buscar heroísmos ou mesmo alimentar tendências maniqueístas quanto aos dias de seu pai em Auschwitz, Spiegelman faz de Vladek uma testemunha do cenário de uma época. Através de seus relatos orais, seu filho ilustra biograficamente a sua vivência como um judeu sobrevivente à Europa nazista. É, desse modo, na percepção subjetiva e individual de alguém como Vladek Spiegelman que novas compreensões do passado são valorizadas. (ALBERTI, 2000, p. 2).

Figura 6 - Parece remorso...



SPIEGELMAN, 2009, p. 204

Após idas e vindas nas concepções do construir biográfico, em seus embates com gêneros ficcionais e científicos, segundo Mary Del Priore (2009, p. 9):

A biografia não era mais a de um indivíduo isolado, mas, a história de uma época vista através de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. Ele ou eles não eram mais apresentados como heróis, na encruzilhada de fatos, mas como uma espécie de receptáculo de correntes de pensamento e de movimentos que a narrativa de suas vidas torna mais palpáveis, deixando mais tangível a significação histórica geral de uma vida individual.

É nesta intenção que Jacques Le Goff busca, através da observação de um fenômeno, compreender o processo evolutivo da história. Assim, ele supera “a oposição entre história narrativa e história estruturalista” (DEL PRIORE, 2009, p. 10), indo de encontro a tais estruturas por meio de novos recortes. Em paralelo, a narração de um passado delimitado da história de vida de Vladek nos é suficiente para compreender a chegada, a concretização e fim do holocausto.

Segundo Verena Alberti, quanto à identificação de características de um grupo a partir da biografia de um indivíduo:

Acredita-se que as biografias ilustram formas típicas de comportamento e concentram todas as características do grupo; mesmo as desviantes mostram o que é estrutural e estatisticamente próprio ao grupo - elas permitem identificar as possibilidades latentes da cultura e deduzir “em negativo” o que seria mais freqüente (ALBERTI, 2000, p. 3).

A biografia, atentando-se à relevância que figuras desconhecidas carregam da vida comum em sociedade, percebe o valor que têm a sua memória para a compreensão do imaginário de grupos, culturas ou gerações. É à luz da reiteração de Nathan Watchel que del

Priore expressa o fato dos destinos individuais fazerem parte de redes que se cruzam, sendo essas redes “a casa e a família, o espaço regional, o universo espiritual, a utensilagem mental de uma época” (2009, p. 10). Por meio da narração de Vladek, transcrita por seu filho em um espaço imageticamente reinventado, vemos, principalmente no primeiro volume de *Maus*, *Meu pai sangra história*, como, gradativamente, certos grupos vão sendo socialmente marginalizados em detrimento à propagação de ideais moralmente discriminatórios. A autora ainda discorre:

Assim, o indivíduo é, ao mesmo tempo, ator crítico e produto de sua época, seu percurso iluminando a história por dois ângulos distintos. Um explícito, pela iniciativa voluntária do observador que propõe uma análise da sociedade na qual o personagem está inscrito. O outro, implícito, avaliado no percurso do personagem que ilustra, por sua vez, as tensões, conflitos e contradições de um tempo, todos essenciais para a compreensão do período. Neste caso, o indivíduo encarna, ele mesmo, tais tensões. (DEL PRIORE, 2009, p. 11)

Vladek é a perfeita ilustração da fala de del Priore por, propriamente, carregar a realidade e a metáfora das tensões por toda a sua vida pós-guerra. Sendo agente e resultado da catástrofe de sua época, ele, em um plano literal, elucida a consumação do holocausto. Porém, em um aspecto metaforizado, ao incorporar os traumas desenvolvidos em seus dias em Auschwitz até os últimos momentos de sua vida, o sobrevivente se mostra, na narrativa de Spiegelman, uma figura constantemente ansiosa, trazendo ao enredo uma combinação de humor e tensão.

Figura 7 - Ele nunca aprendeu a relaxar



SPIEGELMAN, 2009, p. 182

Quanto à construção do gênero em si, del Priore chama atenção para a tenuidade do processo escrito que a biografia partilha com a ficção. Por mais que a biografia trate do real, o autor, comumente distante das experiências do ator do passado, “tenta imaginá-las como se as

tivesse visto” (2009, p. 11). Há, assim, uma construção factual tecida por meio da imaginação literária. Entretanto, por mais ficcionalizada que pareça, a biografia não perde a sua construção verídica dos relatos. Dessa maneira, *Maus* ilustra bem essa sutil divisão entre a não-ficção e o fictício pela escolha ilustrativa que Spiegelman fez ao representar os agentes evocados do passado de Vladek.

É justamente essa similitude com os romances que mostram o sucesso comunicativo de uma biografia, pois “Embora tudo faça para parecer um romance, o livro em questão não é um romance histórico – gênero no qual o essencial se subordina ao acessório. E, por fim, é graças a este como que o leitor ganha nas duas frentes: a da história e a da literatura.” (DEL PRIORE, 2000, p. 12).

Questionado por Hillary Chute se, no processo editorial dos relatos de Vladek, havia alterado o sentido de algo dito por seu pai, Spiegelman faz menção à cena em que, em Auschwitz, Vladek veste um novo uniforme graças aos seus serviços prestados a um capataz:

Ele estava orgulhoso de como estava em seu novíssimo uniforme, e estou certo que o que ele disse foi “With this uniform, I looked like a million dollars.”. E ao cortar a palavra “dollars” da frase, ganhou um significado adicional: I looked like a million. I looked like six million. (SPIEGELMAN, 2011, p. 180, tradução nossa⁷).

Optei por manter os trechos originais da fala de Vladek, em inglês, por sua tradução ao português não fazer jus ao simbolismo que carrega. O ótimo caimento do novo uniforme, representado pela expressão “million dollars”, tem sua significação acrescida se considerarmos a frase seguinte: “six million” não se refere mais à ideia de riqueza, “dollars”, mas traz a Vladek o símbolo dos seis milhões de judeus assassinados durante o holocausto; quantidade esta universalizada diante da dificuldade de se documentar detalhadamente o número total de judeus mortos durante o período.

Ao pensar na veracidade dos relatos de Vladek, o mesmo pode questionar o leitor: até que ponto condizem suas narrativas com a realidade? Logo no primeiro volume, quando ele fala como conheceu Anja, traça um pouco de seu passado com Lucia, uma antiga namorada. Ao finalizar sua narrativa, Vladek nega a seu filho o direito de colocar o trecho de Lucia na obra final. Contra argumentando às justificações de Artie deste relato servir como “um ótimo material” (SPIEGELMAN, 2009, p. 25), ele reage:

⁷ He was proud of how he looked in his brand-new uniform, and I’m pretty sure that what he said was, “With this uniform, I looked like a million dollars.” By cutting the word “dollars” off the phrase, it took on an added meaning: I looked like a million. I looked like six million.

Figura 8 - Eu prometo



SPIEGELMAN, 2009, p. 25

Ao saber os propósitos da obra de seu filho, há visíveis ponderações em como falar de sua experiência. Ter os seus relatos publicados traz expectativas que fogem ao âmbito do confidencialismo. O excerto acima não é o único exemplo de sua seletividade quanto à publicação dos seus relatos, porém, o escolhi para ilustrar tal ponto por melhor verbalizar as intenções ou desconfortos de Vladek em sua narrativa.

Ele diz, na página referente ao quadrinho anterior (FIGURA 8), não achar correta e honesta tal atitude. Se tem vergonha de seu comportamento ou se se preocupa em preservar o nome dos envolvidos, não sabemos. O que fica nítido é a antítese do comportamento de Artie, ao, obviamente, romper com a promessa de seu pai, e a sua escolha moral, na tentativa de, talvez, estabelecer confiança e retirar mais de seu narrador.

Le Goff (*apud* DEL PRIORE, 2009, p. 10) ainda traz o caráter fragmentável da biografia, onde, pela sobreposição de imagens na narrativa de um mesmo indivíduo, torna-se perceptível a possibilidade de, em uma mesma biografia, conter outras tantas. Sua consideração dialoga bem com a disposição biográfica criada por Spiegelman, pois, são nos relatos do Vladek que, além das memórias daqueles que cruzaram o seu caminho no passado, como sua família, conhecidos, amigos e inimigos, percebemos também a história daquele que, atentamente, o ouvia: seu filho, o próprio criador dessa narrativa pictórica.

Os diálogos menos evidentes em *Maus* - do passado e do presente, do relato e da ilustração, da palavra e da imagem, representados pela dinâmica de Vladek e Artie -, trazem uma terceira via à obra: a do próprio autor. Caminhando ao lado dos aspectos biográficos da narrativa de seu pai, torna-se impossível desconsiderar a presença do autobiografismo de Art Spiegelman, ao passo em que, compreendendo o passado de Vladek, ele percebe a construção de sua própria identidade. Resultado de uma história que nunca viveu, o artista se reconhece

diante das experiências de seus pais como um indivíduo, ao mesmo tempo, pertencente e à parte desse passado.

Todavia, contrapondo-se à ideia de que a identidade se trata de “uma entidade representativa de um coletivo do qual o eu é apenas um porta-voz” (HERVOT, 2013, p. 102), Georges Gusdorf (1991a, *apud* HERVOT, 2013, p. 102), em oposição a esta concepção de identidade, defende a existência do eu ao perceber a singularidade do sujeito.

Interseccionado, então, entre as concepções da identidade como resultado representativo de um coletivo e a identidade na centralização da própria existência, Spiegelman alimenta o caráter multifacetado da obra ao ficar entre o externo e o pessoal no reconhecimento de si. Esse embate filosófico, ilustrado por Gusdorf, conversa com o conflito vivido por Art Spiegelman, que se vê, nos traumas comportamentais de seu pai e no suicídio de sua mãe, como um sintoma social indireto das consequências da Shoá, enquanto tenta encontrar a sua individualidade neste processo marcado pelo externo.

Em *E aqui meus problemas começaram*, segundo volume de *Maus*, percebe-se, no segundo capítulo, numa consulta com Pavel, seu terapeuta judeu tcheco sobrevivente de Terezin e Auschwitz, como essa convergência conflituosa aflige Spiegelman entre sentimentos de culpa, admiração, insuficiência e confusão. Como seria possível narrar tragédias que nunca vivera? De fato, o passado de Vladek não é seu. Porém, crescer ao lado de pessoas traumatizadas pelos campos de concentração não faria de si, também, um sobrevivente às consequências do holocausto?

Gusdorf (1951, p. 212, *apud* HERVOT, 2013, p. 106), exemplificando através do processo autobiográfico de Santo Agostinho, analisa a ação humana de contemplar as nossas memórias com as roupagens do presente. Agostinho, já adulto e consagrado como bispo de Hipona, revisita o seu passado por meio da ótica condenatória do seu presente como representante da Igreja. Assim, as memórias armazenadas em nossa mente não confluem exatamente com o passado tal qual ele tenha ocorrido, mas com as deformações interpretativas do presente. Dessa maneira, percebemos que Spiegelman compreende as suas frustrações e culpas sendo filho de seus pais visto o passado deles, trazendo uma nova ótica quanto às suas próprias questões, frutos do seu relacionamento com Anja e Vladek. O mérito e a responsabilidade de *Maus* provocam uma crise identitária em Spiegelman pelo peso de se tornar o encarregado da história de outrem.

Desse modo, o produto escrito resultante de um processo identitário, um “escrito do eu” para Gusdorf, trata-se de “epifanias do ser individual que não se excluem, mas que podem se complementar, e assim possibilitar a um autor - que escreve a história de sua vida - o uso

de mais de uma delas” (HERVOT, 2013 p. 101). Desse jeito, “A vida relatada é marcada por um embate constante entre o consciente e o inconsciente, embate que sempre resulta em negociações” (HERVOT, 2013, p. 102). Assim, a individualidade e os ecos representantes do coletivo não divergem em *Maus*, mas se complementam em uma relação de “epifanias” identitárias de Spiegelman. Estejam tais epifanias nas reverberações do outro em si mesmo ou no ato de se questionar como meio integrante dessa (con)fusão identitária, o cartunista evoca, dessa forma, o caráter autobiográfico de *Maus*. A autora expressa, portanto, que:

[...] a autobiografia entra no campo da arte literária e, assim como o romance, procura desvendar o ser humano. Dessa forma, é a partir de então que o eu assume uma posição de destaque, pois expressa a verdade do sujeito, acionando os recônditos da memória para recuperar aquilo que adormece no passado (HERVOT, 2013, p. 100).

É no afastar-se do reconto unicamente factual dos relatos de seu pai que Spiegelman aproxima-se dessa procura pelo desvendar do ser humano. É justamente neste distanciamento que se localiza a diferença entre os aspectos biográficos e autobiográficos de *Maus*, “pois como [Gusdorf] diz reiteradamente, o que importa nessas obras não é tanto seu valor sócio-histórico nem literário, mas sim seu valor humano” (HERVOT, 2013, p. 103). Hervot em sua articulação à respeito do texto autobiográfico, afirma que:

As considerações propriamente literárias, de ordem subalterna, perdem sua relevância diante da complexidade do ser íntimo que procura, através da escrita, encontrar a sua verdade, seja com ele mesmo, com os outros ou com Deus. (HERVOT, 2013, p. 103)

Assim, nesta busca pela sua verdade, presumimos, ao autobiografismo, o pacto que o gênero tem com a expressão da veracidade, ou melhor, com a intenção da verdade, já “que a verdade reside não nos fatos, mas sim na vida interior do homem” (HERVOT, 2013, p. 102).

Sincronicamente, essa verdade dialoga com a questão da memória, a qual não é capaz de fixar tudo. Tal poder destina-se à leitura e aos meios que encapsulam o momento, como gravações, filmagens, fotografias, etc. resguardando, assim, “o estado da consciência, transfigurando desse modo, a consciência em conhecimento” (HERVOT, 2013, p. 105).

Percebemos essa transfiguração, colocada por Brigitte Hervot, na escolha de Spiegelman em integrar à sua obra fotografias, mapas e desenhos que ajudam o leitor a se situar na narrativa, como as imagens que ilustram esconderijos e *bunkers*. O autor expressa em *MetaMaus*, quanto ao uso de uma foto sua com Anja, no quadrinho *Prisioneiro do Planeta Inferno* (1972) presente na narrativa de *Maus*, o fato de que tal recurso trouxe

a verossimilitude e autoridade que identificava o quadrinho como uma história real. Em um tempo no qual quadrinhos autobiográficos não eram tão comuns, parecia importante encontrar uma maneira de mostrar que “isso havia realmente acontecido”. (SPIEGELMAN, 2011, p. 218, tradução nossa⁸)

Entretanto, e se afastando consideravelmente da propriedade trazida pelas memórias encapsuladas, Hervot ainda pontua que:

Perpassa por meio da lembrança não só uma imagem daquilo que o sujeito foi, mas também daquilo que poderia ter sido se os fatos tivessem sido outros. Mesmo que a memória seja incompleta, isso não impede o sujeito de reviver certas situações do passado na totalidade do momento original, quando a lembrança ressurgue de modo involuntário (HERVOT, 2013, p. 104).

Dessa maneira, compreendemos a imprecisão do gênero ao se dispor de uma verdade consideravelmente abstrata, mesmo que sincera. Portanto, ao perceber a inexistência dessa precisão do uso da verdade, o autor recorre à imaginação para preencher os espaços vazios deixados pela memória, indo além dos limites concedidos pela realidade. É dessa forma que Art Spiegelman, em *Maus*, faz de si e de seu pai ratos, o qual, aproveitando o recurso da imaginação, ele não desvia “do sentido verdadeiro de uma vida, mas apenas o complementa e o eleva a um grau de plenitude.” Assim, essa verdade antropomorfizada “representa para seu autor uma espécie de revanche sobre as insuficiências que são próprias da realidade” (HERVOT, 2013, p. 103).

Vale ressaltar que, mesmo passando pelo processo narrativo, a identidade individual, característica deste gênero, não se torna uma ficção, até mesmo quando nos permitimos fugir ao imaginário para preencher as suas lacunas. Assim:

Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de ‘identidade narrativa’, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los (LEJEUNE, 2008, p. 104).

Apesar de deprendermos algumas morais na obra, ratos, gatos, porcos, cachorros, etc., não fazem dela uma grande fábula. O caráter imaginativo da narrativa de Spiegelman, dentre os diferentes gêneros literários aos quais se encaixa, não retira a realidade de seus fatos narrados, mas a veste numa alegoria crítica das concepções de uma sociedade.

⁸ the verisimilitude and authority that identified the strip as a true story. At a time when autobiographical comics weren't quite as common, it seemed important to find a way to show “this really happened,”

Maus: a história de um sobrevivente se apresenta, em toda sua complexa definição, como um produto plurifacetado em seus gêneros literários, suas estruturas, propostas e sua identidade. “Definir significa excluir, quando as distinções estão ligadas a um ato de escolha que, mesmo que afirmemos o contrário, implica uma hierarquia de valores” (LEJEUNE, 2008, p. 108). Assim, entender *Maus* significa abraçar toda a diversidade de sua estrutura, sem, necessariamente, retirar o poder factual de seus relatos.

2.3 Sequenciando a arte: um olhar na estética de *Maus*.

[...] se a expressão dos animais fossem mais flexíveis, mais individuais, mais capazes de refletir emoções, talvez os seres humanos não os matassem com tanta facilidade.

- *Quadrinhos e Arte Sequencial*, Will Eisner (2010)

A citação acima, retirada do livro *Quadrinhos e Arte Sequencial* (2010), de Will Eisner, chamou-me atenção pela coincidência provocativa que tem com os aspectos estético-simbólicos da obra de Art Spiegelman. *Maus: a história de um sobrevivente* (2009) tem a difícil tarefa de relatar a experiência trágica de um homem em seus dias como cativo nos campos de concentração e extermínio da europa nazista. Por meio de representações ficcionalizadas, animais personificam as figuras humanas na história real de Vladek Spiegelman, judeu sobrevivente e voz dos relatos de *Maus*.

É no contraste da tentativa de Eisner de humanizar o animal em comparação à animalização do humano de Spiegelman, que, contraditoriamente, converge a ironia da aceitabilidade do assassinio. Em *Maus*, figuras antropozoomórficas evocam, dentre vários significados, a desvalorização que nós mesmos damos à vida animal. Se um considera dar expressões humanas aos animais na tentativa de poupar suas vidas, o outro mostra, através desta homocromia simbolista, que nem mesmo humanos poupam os seus.

Início esta seção contrapondo a reflexão de Eisner sob a ótica estético-simbólica de Spiegelman na tentativa de mostrar a complexidade do visual de *Maus*. Ilustrar a experiência traumática de seu pai, durante a Segunda Guerra Mundial, poderia perder o seu efeito diante da possibilidade lúdica que seres antropomórficos comumente abarcam em nossas narrações fantásticas. Todavia, o animal em *Maus* não infantiliza a memória de Vladek, mas denuncia condições e significações humanas em um processo representativo das relações sociais da Europa na primeira metade do século XX.

Em sua entrevista para a UWTW, em 1991, o cartunista explica a Marcia Alvar a sua busca por universalizar a dinamização da experiência do leitor ao optar por bustos animalescos na caracterização das figuras da obra, provocando maior intimidade em suas interpretações. Comparando a estética de *Maus* à expressividade visual dos rostos dos quadrinhos da *Little Orphan Annie*, enfatizando a estética do olhar das personagens, marcada por círculos vazios, Spiegelman justifica que quando “você olha para estes olhos brancos, você chega, muito rapidamente, a uma folha de papel, e nessa folha você projeta uma expressão.” (SPIEGELMAN, 1991, tradução nossa⁹). Ele continua ao afirmar que:

[...] existe expressividade ali por conta de sua participação. E as cabeças de animais são relativamente neutras, relativamente inexpressivas, e elas pedem que você projete Anja, Vladek, eu e qualquer um neste trabalho e, assim, atraí-lo mais profundamente na realidade do que aconteceu, onde, de alguma forma, os animais oferecem uma desfamiliarização da experiência. (SPIEGELMAN, 1991, tradução nossa¹⁰).

Figura 9 - Mandelbaum



SPIEGELMAN, 2009, p. 189

Por sua familiaridade à nossa interpretação, através da “memória comum da experiência” (EISNER, 2010, p. 103), o rosto tem por objetivo comunicar o registro de

⁹ you look into these blank eyes, and you get to a sheet of paper very quickly, and on that sheet of paper you project an expression.”

¹⁰ [...] the expressiveness is there because of your participation. And the animal heads are relatively neutral, relatively blank, and they ask for you to project Anja, Vladek, me, and whatever, into that work and thereby draw you deeper into the actuality of what happened, that somehow the animals offer a defamiliarization of the experience.

emoções, o qual tem “Seus gestos mais sutis do que os do corpo, porém mais prontamente compreendidos” (EISNER, 2010, p. 114). Neste sentido, Spiegelman defende, portanto, que o distanciamento das expectativas, diante da desfamiliarização das feições animais, “permite você sentir algo que pode ser difícil de experimentar, [...], e lhe convida a adentrar por meio da favorável superfície dos animais engraçados dos quadrinhos da sua infância” (SPIEGELMAN, 1991, tradução nossa¹¹).

Considerando que “o escritor e o artista são dois indivíduos cuja reputação profissional e rendimentos dependem do reconhecimento do público, a pressão para que o artista exiba maestria artística, mesmo em detrimento da história, é praticamente irresistível” (EISNER, 2010, p. 93). O artista, assim, é comumente colocado em um lugar de subordinação, no qual “Muitas vezes, isso resulta na produção de uma história com um virtuosismo artístico independente dela - ou até mesmo sem relação com a história.” (EISNER, 2010, p. 93).

Entretanto, em frente ao questionamento de Hillary Chute quanto à consideração do próprio Spiegelman sobre quadrinhos não se resumirem ao bom desenho, o cartunista responde que

[...] os quadrinhos que eu mais tenho dificuldade em olhar são aqueles mais ilustrativos, porque eles são os que quebram o feitiço no lugar de criá-los. [...] Eu amo desenhar em rabiscos e prefiro sinais feitos com verve que expressam a personalidade do criador. (SPIEGELMAN, 2011, p. 168, tradução nossa¹²).

Contudo, diante do traço descomplicado de Spiegelman, não podemos conter a sua estética à uma concepção rigorosamente minimalista, pois se trata muito mais de ilustrar o imprescindível: “Eu gosto de me comunicar claramente. É um prazer.” (SPIEGELMAN, 2011, p. 170, tradução nossa¹³). O autor explica que:

Se algo pudesse ser apresentado em uma página no lugar de três, eu iria nessa direção. Continuei tentando encontrar o que poderia não ser dito, mas ainda ser claro. Um corolário de Beckett, “toda palavra é como uma mácula desnecessária no silêncio e no nada”, eu acho (SPIEGELMAN, 2011, p. 170, tradução nossa¹⁴).

¹¹ allows you to feel something that might be difficult to experience, [...], and it invites you in through the benign surface of the funny animal comic books of your childhood.

¹² [...] the comics that I have the most difficulty looking at are the ones that are more illustrative, because they're the ones that break the spell rather than create it. [...] I love doodle-writing and prefer signs made with verve that express the personality of the sign-maker.

¹³ I do like to communicate clearly. It's a pleasure.

¹⁴ If something could be presented in one page rather than three, I would aim for that. I kept trying to figure out what could be left unsaid but still be clear. A corollary of Beckett's “every word is a stain on silence and nothingness,” I guess.

Spiegelman, retido numa contrariedade de pontos positivos e negativos na construção de uma HQ, ilustra a sua comunicação direta em favor da sua identidade estética. Will Eisner (2010, p. 20) explica que, diferentemente da sétima arte, a qual apresenta inúmeras imagens dentro de uma sequência fluida por meio de uma velocidade capaz de emular um movimento real, em uma única página de uma HQ podemos, ao mesmo tempo, ler várias imagens a partir de pontos de vista diferentes, apesar da sua quantidade de imagens ser limitada. É neste processo que, novamente, encontramos *Maus* dialogando, não somente em seu enredo, mas em forma, com o entrelaçar de narrativas no passado e no presente.

Spiegelman, em resposta ao questionamento de Alvar durante a sua entrevista para a UWTV, explica que a distribuição de quadros por toda a página promove a construção de vários momentos simultâneos. Cada um desses quadros, trata de unidades de tempo que se fazem presente; "*Maus* é sobre isso: é sobre o presente e o passado entrelaçando-se irrevogável e permanentemente." (SPIEGELMAN, 1991, tradução nossa¹⁵).

A partir de um aspecto técnico, o ler a página inteira por meio de momentos simultâneos também é perceptível na obra de Spiegelman em seu papel criador. Ao explicar que a maioria dos quadros são desenhados em um grande formato e impressos em pequenos tamanhos, havendo, assim, uma redução de falhas, o cartunista relata, ainda em sua entrevista concedida a Marcia Alvar, a sua preferência em desenhar as páginas de sua obra 1:1, no intento de preservar todos os seus erros: "há algo que é um pouco como a caligrafia. Então, é quase como se você pegasse um diário bastante elaborado ou algo do gênero" (SPIEGELMAN, 1991, tradução nossa¹⁶).

Em sintonia com sua mesma fala, o artista revisita a ideia em seu livro *MetaMaus* ao dizer que "Usando materiais de papelaria, papel para impressão, líquido corretivo e uma caneta-tinteiro, pareceu mais como escrever, como oferecer um manuscrito, algo feito à mão." (SPIEGELMAN, 2011, p. 174, tradução nossa¹⁷). Quanto ao caráter manual mencionado por Art Spiegelman, Eisner comenta:

O letreiramento manual sempre será o modo mais idiossincrático e expressivo de inserir palavras nos balões e nas caixas de texto. A caligrafia pessoal é uma garantia de que jamais as letras sairão exatamente iguais, o que de certa forma "humaniza" a narrativa gráfica. (EISNER, 2010, p. 26).

¹⁵ [...] that's what *Maus* is about: is about the present and the past intertwining irrevocably and permanently.

¹⁶ there is something that is a little bit like handwriting. So it is almost as if you picked up a very elaborate diary or something.

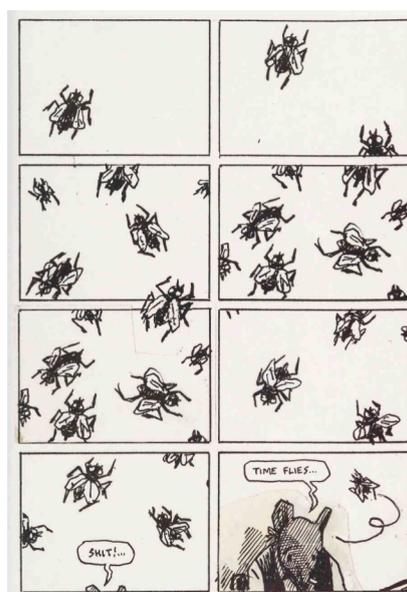
¹⁷ Using stationery store supplies, bond paper, typewriter correction fluid and a fountain pen made it more like writing, like offering up a manuscript, something made by hand.

Assim, por mais que Eisner restrinja sua fala ao letreiramento manual, isto é, à caligrafia, algo que Spiegelman de fato o faz em *Maus*, podemos construir um paralelo com a estética imagética da obra. O visual rabiscado, característico da escrita à mão, transpassa a linguagem verbal e vai em direção às ilustrações criadas pelo cartunista. Há aí o traslado das falas de Vladek ao papel, como se o judeu sobrevivente, junto de seu filho, escrevesse um diário.

Entretanto, por mais direta que seja a comunicação de Spiegelman, há também, em *Maus*, construções abstratas em sua linguagem. Logo na primeira página do segundo capítulo de *E aqui meus problemas começaram* (1991), há duas representações mais subjetivas nas imagens desenhadas pelo autor. Ele mesmo chama atenção, na sua entrevista em *MetaMaus* (2011, p. 165), aos conceitos imagéticos do trecho ao explicar a presença das moscas e a suástica camuflada por toda a página.

Em primeira análise, e também em um plano mais aparente ao leitor, Spiegelman fala sobre o seu processo criativo ao desenvolver esse trecho do capítulo *Auschwitz (O Tempo Voa)*, no qual insere algumas moscas voando pelos quadrinhos da página. Inicialmente, em um esforço mais experimental (FIGURA 10), as moscas tomavam o protagonismo desta introdução ao capítulo. Porém, no resultado final publicado, vemos que elas se resumiram a coadjuvantes diante da presença do próprio Art Spiegelman; se não vistas por um olhar atento e crítico, podem muito bem passar como simples adereços à pilha de corpos que estão no último, e maior, quadrinho da página.

Figura 10 - Time Flies...



SPIEGELMAN, 2011, p. 161

Spiegelman expõe que “Certamente [o quadrinho] está focado em como o tempo se move através de painéis, apenas nesta página que poderia ser ou moscas no espaço ou voa no tempo” (SPIEGELMAN, 2011, p. 165, tradução nossa¹⁸). Assim, ao fazer um jogo de sentidos com a palavra “flies”, na língua inglesa, “mosca” e “voa”, simultaneamente, ele estabelece uma relação espaço-temporal simbólica em sua narrativa. Tal abstração conversa com a fala dita pelo cartunista, que tenta construir, em toda a página, uma ordem temporal dos acontecimentos que envolvem a história de sua família e a publicação de *Maus*. O inseto simboliza o tempo passado na vida de seus pais até o sucesso de sua obra em detrimento às milhares de mortes no holocausto. Quanto à tradução para o português, “O tempo voa”, esta se compromete melhor com a ação natural das moscas, o ato de voar. Tanto o inseto quanto o tempo voam nestas páginas de *Maus*...

Todavia, o próprio autor apresenta uma certa preocupação no uso de tais abstrações ao relatar que:

Mas isso teria inclinado as coisas de forma demasiado evidente para o meu interesse na estrutura dos quadrinhos e toda a seção já arriscava desequilibrar o livro. No geral, eu mantive meus interesses estruturais sublimados e abaixo da consciência da maioria dos leitores, como a suástica escondida na primeira página de "O Tempo voa" (SPIEGELMAN, 2011, p. 165, tradução nossa¹⁹).

Escondida por meio das sombras anguladas que se movem pela página, a suástica representa uma figura possivelmente onipresente na vida de Spiegelman. O símbolo nazista é sublimado na estética do autor como um fantasma que não se revela, mas se faz sentido em sua presença constante. A construção da imagem é feita pela grandeza do símbolo, aludindo ao peso de sua existência, ao ser subdividida nos quadrinhos que compõem a página inteira. Para cada fato cronológico citado pelo cartunista, encapsulados em diferentes unidades de tempo, isto é, em diferentes quadrinhos, a suástica, a cicatriz do nazismo, faz-se presente.

A convergência dessas escolhas visuais, por mais abstratas que sejam, resultam numa simbolização estética da angústia de Spiegelman, externalizada no último painel da página. São as consequências do passado que sobrevoam, como moscas, o peso moribundo da responsabilidade e da culpa carregadas pelo autor. Tal sentimento é veiculado através de seu

¹⁸ It certainly focused one on how time moves through panels by just having this page that could either be flies in space or flies in time.

¹⁹ But it would have tipped things way too overtly toward my interest in comics structure and the whole section already risked unbalancing the book. Mostly I kept my structural interests sublimated and below most readers' consciousness, like the hidden swastika on the first "Time Flies" page.

traço pragmático, que enreda suas histórias sem sentimentalismo, mas que atinge o leitor pela humanização de sua estética.

Entretanto, *Maus* também carrega aspectos poéticos em sua elaboração imagética. A existência de uma “rima visual” (SPIEGELMAN, 2011, p. 176, tradução nossa²⁰) no primeiro volume da obra, *Meu pai sangra história*, denuncia a elaborada intenção do cartunista no desenvolvimento artístico de sua obra. As proporções simétricas e espelhadas das páginas 34 (FIGURA 11) e 159 (FIGURA 12) dialogam com o sentimento narrativo dos respectivos trechos de *Maus*. A primeira retrata, por meio da imagem de um trem, conforto e segurança, enquanto na segunda, a figura de um caminhão traz precariedade e angústia. Refletidas numa ambivalência de sentidos, tanto a partir de sua ideia sensorial de direita e esquerda, quanto nas sensações evocadas ao leitor, uma imagem representa a chegada da tragédia da Shoá ao passo em que a segunda expressa a sua consumação.

O uso sensível da proporção das cenas também alimenta essa consonância imagética. Spiegelman, quanto ao tamanho do enquadramento destas páginas em questão, relata que

Os tamanhos dos quadros foram muito conscientemente pensados, de modo que, no primeiro volume, a maior imagem de *Maus*, até o final, é quando meus pais veem uma suástica pela primeira vez, na página 34. É uma imagem de meia página. O único quadro que é maior nesse volume está bem no final quando chegam aos portões de Auschwitz, e a imagem sangra, literalmente – essa é a frase que os editores usam – nas bordas da página; e esse é o maior quadro (SPIEGELMAN, 2011, p. 176, tradução nossa²¹).

A proeminência das figuras de cada uma das grandes imagens, nas páginas 34 e 159, elucidam a relação de poder desenvolvida entre ambos os acontecimentos. A primeira grande imagem do volume um de *Maus*, expressa a influência e, possivelmente, a comodidade social da família de Anja e Vladek. Já a segunda, mostra o resultado de toda subversão moral dos nazistas, onde são eles os que ocupam a maior parte da página. A suástica, centralizada no primeiro enquadramento, espalha-se pela página na última analepse do volume, denotando, possivelmente, as proporções agora atingidas pelo nazismo.

Concomitantemente, a perspectiva da colocação de Vladek e Anja em ambas as páginas ajudam a compreender a ideia dessa rima visual desenhada por Spiegelman. Will Eisner afirma que “a perspectiva precisa é muito útil quando o sentido da história exige que o

²⁰ visual rhyme

²¹ Panel sizes were very consciously thought-through, so that in the first volume the largest image in *Maus*, up until the end, is when my parents first see a swastika, on page 34. It’s a half-page-sized picture. The only panel that’s bigger in that volume is at the very end when they come to the gates of Auschwitz, and the image bleeds, literally—this is the phrase that printers use—off the edges of the page; and that’s the largest panel.

leitor saiba exatamente onde se encontram os elementos de uma ação dramática, uns em relação aos outros” (EISNER, 2010, p. 92). Assim, ao vermos, pela primeira vez, a suástica, junto de Vladek, Anja e alguns outros judeus, que estão numa posição de destaque, colocamo-nos próximos a eles. Sentimos o seu conforto e compreendemos de que lugar eles veem o símbolo nazista. Porém, na última grande ilustração do volume, percebemos o casal distante, alheio à nossa presença, fazendo parte da multidão, como qualquer um naquele caminhão. Nesse momento, compreendemos que eles não detêm mais a influência que tinham desde a primeira vez que viram uma suástica. O seu destino, em Auschwitz, será tão inesperado quanto os de seus colegas de viagem.

Figura 11 - O trem...



SPIEGELMAN, 2009, p. 34

Figura 12 - E o caminhão



SPIEGELMAN, 2009, p. 159

Considerando tal aspecto estético, torna-se possível compreender, também, o caráter realista de *Maus*. Por meio das aproximações e distanciamentos da perspectiva no delinear de

Spiegelman, ultrapassamos o *status* de leitor e nos estreitamos à categoria de participante, mantendo certa distância, mas sempre testemunhas dessa narrativa.

O realismo de Spiegelman, vale salientar, não se restringe às suas ilustrações, mas também ao seu esforço de enquadrar a realidade. Não se limitando aos relatos de seu pai, o autor se deparava com cenários que precisavam de um conhecimento maior do que a sua imaginação poderia fornecer. Trazendo, como exemplo, o momento em que Vladek marcha em retirada de Auschwitz, a fim de elucidar a sua busca por outras fontes, ele se vê diante de pequenos detalhes que faltavam para compor a imagem em sua totalidade. Chovia neste momento? Como marchavam? Onde estavam, exatamente, os guardas nessa marcha? Como eram os portões? Vladek usava meias? Assim, Art Spiegelman relata que:

Há um milhão de pequenos fragmentos de informação que precisam ser encontrados para visualizar corretamente uma tal coisa. Então, para mim, isso significou voltar à Polônia duas vezes. Também fui à Alemanha algumas vezes, tentando refazer as áreas em que meus pais estiveram. Fiz o máximo de leitura que pude. É uma vasta literatura neste ponto da enormidade. E também encontrei desenhos de sobreviventes, ou pelo menos desenhos que sobreviveram, dos campos. E esses são um recurso incrível, e desenhos incríveis, porque não são desenhos por ambição como eu quero fazer uma bela imagem e ter uma boa linha. É um desenho que nasce de uma urgência real, tipo, eu vi isso e tenho que testemunhar o que eu vi (SPIEGELMAN, 1991, tradução nossa²²).

Diante de tantos aspectos visuais, atrevo-me a dizer que o estilo de Spiegelman, com fortes características pós-modernas, não se prende à estética de uma geração. O seu traço ilusoriamente inacabado traduz o peso de sua narrativa, peso este que reflete sentimentos humanos comuns a qualquer época ou grupo, como angústia, empatia, tristeza e o estarrecimento que sentimos diante de tragédias como as narradas em *Maus*.

²² There is a million bits of tiny components of information that have to be found to correctly visualize such a thing. So for me that meant I went back to Poland twice. I went to Germany a couple of times as well, trying to retrace the areas my parents have been in. Did as much reading as I could. It is a vast literature at this point of the enormity. And I also I found drawings by survivors, or drawings that survived at least, from the camps. And those are an amazing resource, and amazing drawings, because it is drawing not out of ambition like I want to make a nice picture and have a nice line. It is drawing that is borne out of real urgency, like, I saw this and I have to bear witness to what I saw.

3. Presos à ratoeira: analisando a representação da cultura judaica em *Maus*.

Figura 13 - Viver significa vitória, e morrer...



SPIEGELMAN, 2009, p. 205

Este capítulo, dentro de três seções, concentra o objetivo deste trabalho através da análise do conceito central de representação. Partindo de suas concepções clássicas à definição desenvolvida pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall, responsável por aplicar tal conceito em seus estudos culturais no século XX, a primeira seção do capítulo constrói uma noção do que é representação enquanto desenvolve paralelos com a obra de Art Spiegelman: *Maus: a história de um sobrevivente* (2009).

A segunda seção do capítulo é dedicada ao exame das relações de poder presentes no trabalho de Spiegelman, a fim de desenhar a dinâmica social da Europa nazista, tendo como foco o povo judeu. Faço tal análise através da ótica de Hall, presente em seu livro *Cultura e Representação* (2016).

Por fim, e tentando provocar uma ação consequencial nas análises consideradas neste capítulo, a terceira seção examina o conceito de estereótipo, levantado também por Stuart Hall. Assim, concomitantemente com a obra de Spiegelman, analiso tal conceito tendo como foco o estereótipo da avareza, fortemente ligado à cultura judaica.

Desta forma, o capítulo abarca os conceitos de representação, relações de poder e estereótipo, tendo o primeiro como conceito central, ao passo em que examina a representação de uma cultura por meio da obra quadrinística de Spiegelman.

3.1 Uma máscara de rato: a concepção de representação e a sua presença em *Maus*.

A verdade tem que ser exatamente no que não poderei jamais compreender. E, mais tarde, seria capaz de posteriormente me entender? Não sei. O homem do futuro nos entenderá como somos hoje? Ele distraidamente, com alguma ternura distraída, afagará nossa cabeça como nós fazemos com o cão que se aproxima de nós e nos olha de dentro de sua escuridão, com olhos mudos e aflitos. Ele, o homem futuro, nos afagaria, remotamente nos compreendendo, como eu remotamente ia depois me entender, sob a memória da memória da memória já perdida de um tempo de dor, mas sabendo que nosso tempo de dor ia passar assim como a criança não é uma criança estática, é um ser crescente.
- *A Paixão Segundo G.H., Clarice Lispector (2009)*

Este excerto, retirado de *A Paixão Segundo G.H.* (2009), romance intimista e renomado de um dos maiores nomes da literatura brasileira, Clarice Lispector, trouxe-me à mente uma situação interessantemente particular da narrativa de *Maus: a história de um sobrevivente* (2009); situação esta que, além de estar presente na abertura dos capítulos deste trabalho, encabeça o título desta seção. Nas primeiras páginas de *Auschwitz (O tempo voa)*, segundo capítulo do volume dois de *Maus*, e quebrando levemente o padrão representacional desenvolvido no restante da obra, as personagens aparecem usando máscaras animais no lugar de, de fato, incorporarem as figuras antropozoomórficas construídas até então.

Tal escolha feita por Art Spiegelman, autor do quadrinho, dialoga com esse trecho de Lispector em sua busca pela construção de uma verdade. A personagem, em sua constante reflexão sobre identidade, contempla a concepção de verdade ao olhar para si e para o outro, dentro de seu tempo e aos olhos de um alguém futuro, distante de seu presente. Já Spiegelman, ao colocar a sua máscara de rato, expõe a sua crise identitária diante de um passado jamais vivido, mas continuamente presente nas consequências que gerou à sua vida.

Resultado indireto dos traumas de Auschwitz, e, principalmente, após o sucesso de sua publicação, o autor se percebe, possivelmente, como incumbido de uma história “encerrada” antes mesmo de seu nascimento e recompensado por esta narrativa, vivida somente em seu imaginário. Assim, dividindo-se entre reconhecimento e culpa, vitória e derrota, ele procura se entender no meio, como um ser interseccional dos conjuntos de sua identidade.

Contrapondo, deste modo, os dois cenários, o de Spiegelman e o de Lispector, visualizo uma conversa, entre alguém que se põe no antes e alguém que se enxerga no depois, onde ambos tentam se entender em seus respectivos presentes. Não seria Art Spiegelman o homem do futuro que, evocado por Clarice, “sob a memória da memória da memória já perdida de um tempo de dor” (LISPECTOR, 2009, p. 110), constrói a sua verdade de um tempo não seu? Não seria ele o homem futuro que observa o passado pela ótica de um animal que, aos pés de seu dono, remotamente entende a verdade de sua realidade?

Imageticamente, os olhos mudos e aflitos animalizados por Lispector sustentam a máscara da representação que Spiegelman veste. É a partir de sua escuridão, iluminada pela consciência de que tal passado acabou, que o cartunista encontra os significados que tem de uma outra época, e assim os traduz visualmente por meio do relato de um sobrevivente às atrocidades dos campos de concentração e extermínio da Europa nazista.

Introduzo, portanto, esta seção de tal maneira, por ver na narrativa introspectiva de Clarice Lispector e na angústia identitária de Spiegelman um diálogo capaz de elucidar a imprecisão da verdade na construção de sentidos por meio da representação. Ambos os autores, cada um à sua maneira, verbalizam suas inquietudes fazendo uso de figuras representativas comuns ao leitor, para, nesse processo comparativo entre objeto e representação, fazerem-se melhor compreender a quem os lê. Seja no cão alheio ao seu redor ou nas máscaras animais, Lispector e Spiegelman ilustram o conceito de representação a partir da maneira que o mundo se significa a eles, isto é, do modo que imprimem sentidos às suas realidades.

Tal conceito, até chegar em suas concepções atuais, como os exemplos retirados de *Maus* e *A Paixão Segundo G.H.*, transitou em diferentes períodos da história humana, carregando nomes e compreensões distintas. A primeira noção de representação que surge, formalmente, em nossa história, vem nas discussões críticas da Academia de Atenas, no período clássico grego. Platão e Aristóteles foram os grandes nomes desse cenário, onde, em oposição um ao outro, desenvolveram entendimentos dissonantes da concepção de *mimese*, termo o qual, de acordo com Freire, se equipara à noção que temos hoje de representação. Segundo a autora, “A mimese é a concepção tradicional da representação e remete à ideia de verossimilhança.” (FREIRE, 2010, p. 19).

Sendo a *mimesis* colocada por Medeiros (2000, p. 37, *apud* GUERREIRO, 2010, p. 4) como um “processo impulsivo de imitar”, conseguimos compreender as raízes do que abarca o conceito de representação que temos hoje, como se iniciou o seu processo de retratação da realidade. O autor afirma que:

A imitação consiste, pois, em apreender elementos da realidade, construindo uma imagem simbólica. Não consiste em duplicar, dado não existirem duas imagens iguais - só há imitação quando falta ou existe algo mais do que no modelo. A actividade imitativa é, assim, um processo produtivo e construtivo que implica uma relação e uma partilha, para que haja conformidade entre a imitação e o objecto imitado, que permita o reconhecimento e a equivalência. (GUERREIRO, 2010, p. 2).

Todavia, o ato imitativo, em sua origem na concepção clássica, não se deu por meio de total concordância entre os grandes pensadores da época. Platão, considerando que o real se encontra no mundo das ideias, condenava o ato por ver o mundo material como o arquétipo imitativo da verdade. Assim, imitações do material se tornavam cópias da cópia, fazendo do ato imitativo um deturpador da verdade, assemelhando-se, ludicamente, a um telefone sem fio metafísico. Em contrapartida, Aristóteles enxergava a imitação como uma competência inerente ao ser humano. Desse modo, já que, para ele, a realidade se encontrava no mundo material, o ato imitativo configurou-se como uma maneira outra de reconhecer a verdade/realidade. Dado isso, Guerreiro explica que:

Segundo Aristóteles, a arte seria imitação por imitar a natureza, suprimindo as suas deficiências, entendendo-se a <<*mimesis*>> como uma ação técnica recriadora da realidade, não repetição, mas analogia, semelhança - que o produto artístico seja não verdadeiro ou falso, mas possível, provável, verossímil, visando o universal e não o particular. (GUERREIRO, 2010, p. 2).

Stuart Hall, em seu livro *Cultura e Representação* (2016), ao construir a ideia por trás do conceito de representação, e dando certo enfoque às representações visuais, explica que “há certa verdade óbvia nas teorias miméticas de representação e linguagem” (HALL, 2016, p. 47). Entretanto, ele afirma que, por mais que os signos estabeleçam relações com o que representam, “uma imagem visual bidimensional de uma *rosa* é um signo - ele não deve ser confundido com a planta real com espinhos e flores que cresce no jardim” (2016, p. 47). Norteando o conceito por meio de três enfoques, ou melhor, por meio de três teorias da representação, Hall acrescenta que a mimética é tida comumente por abordagem reflexiva.

Todavia, até chegarmos na noção contemporânea que temos da ideia de representação, a imitação e a mimese deram lugar a outras nomenclaturas, como vimos acima, que se rejeitavam e se complementavam de acordo com as perspectivas de cada época. No romantismo, por exemplo, mimese e representação sofrem um afastamento em prol da ideia de expressão, termo que “traduz o íntimo do autor, que significa *confissão, desabafo*” (FREIRE, 2010, p. 19), sobrepondo a estética da autenticidade em detrimento do caráter “secundário [da representação] para o artista enquanto criador” (FREIRE, 2010, p. 19).

Entretanto, Hall analisa a concepção de representação ao associá-la ao conceito de cultura, pois, segundo ele, o primeiro conceito é uma das práticas centrais que produz o segundo, já que “cultura diz respeito a ‘significados compartilhados’” (HALL, 2016, p. 17). Parafraseando o sociólogo, representar, ao fazer uso da linguagem, torna-se assim fundamental ao processo pelo qual produzimos e compartilhamos significados entre

indivíduos de uma mesma cultura. Deste modo, “a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura” (HALL, 2016, p. 31).

Quanto à relação estabelecida entre linguagem e representação, Hall afirma que, ao nos referirmos a um objeto, por exemplo, não pensamos e tampouco falamos com o objeto real, mas pensamos com o seu conceito e falamos com a palavra, um signo linguístico de uma determinada língua, que designa o objeto em questão (HALL, 2016, p. 34).

Tal processo ocorre por meio de dois sistemas de representação: no primeiro, “toda ordem de objetos, sujeitos e acontecimentos é correlacionada a um conjunto de conceitos ou *representações mentais* que nós carregamos”, ou seja, refere-se às imagens e concepções formadas em nossos pensamentos que podem “‘se colocar como’ o mundo” (HALL, 2016, p. 34), tornando possível fazermos referências a coisas de dentro e de fora da nossa mente. Já no segundo, pela necessidade de um meio comum para haver a troca desses sentidos, é a linguagem que se apresenta como o outro sistema, no qual ela traduz nossos mapas conceituais “em uma linguagem comum, para que assim correlacionemos nossos conceitos e ideias com certas palavras escritas, sons pronunciados ou imagens visuais” (HALL, 2016, p. 36-37), ou seja, para que possamos relacionar nossos conceitos e pensamentos aos signos. Segundo Hall, é aqui que “a *representação* aparece: ela é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem” (HALL, 2016, p. 34).

O primeiro sistema de representação não consiste, porém, em conceituações individuais, mas em distintas maneiras de ordenar, classificar e agrupar tais conceitos, como também em estabelecer conexões complexas entre cada um deles. O autor traz os princípios da similaridade e da diferença como exemplos para elucidar o funcionamento de tais relações complexas em nossos sistemas conceituais: “em alguns aspectos, pássaros são como aviões no céu, baseado no fato de que eles são semelhantes porque ambos podem voar”, mas “são diferentes, já que as aves são parte da natureza enquanto as aeronaves são feitas pelo homem” (HALL, 2016, p. 35). Tal construção de pensamentos complexos é possível por meio de combinações entre conceitos ordenados em distintos sistemas classificatórios, seja por meio destes ou de outros princípios de organização.

Ilustrando os princípios apresentados por Hall, trago, como associação, a relação que estabelecemos entre judeus e ratos na obra de Spiegelman. Ratos e camundongos, em nossas sociedades ocidentais, são vistos como ameaças biológicas à nossa saúde, enquanto judeus se configuravam como um grupo que ameaçava a cultura “pura” da população nazista do início do século XX. Assim, por meio de representações feitas a partir dos conceitos isolados de “rato” e “judeu”, estabelece-se uma relação complexa entre elas, conectadas pela semelhança

que têm na atemorização sentida pela sociedade da época quanto a tais figuras. Hall chama atenção ao fato de que “O ponto aqui não é uma coleção aleatória de conceitos, mas sim organizados, dispostos e classificados em relações complexas com os outros. É assim que o nosso sistema conceitual se apresenta” (HALL, 2016, p. 36).

Contudo, tais representações mentais não se limitam à nossa individualidade, fazendo do mapa conceitual de uma pessoa diferente do da outra, mas dialogam com as representações conceituais de outros. Dessa forma, somos capazes de estabelecer comunicação pelo fato de compartilharmos mapas mentais semelhantes, e assim significamos o mundo de maneiras parecidas, fazendo-nos pertencer a um mesmo grupo cultural. O autor explica que:

Uma vez que nós julgamos o mundo de maneira relativamente similar, podemos construir uma cultura de sentidos compartilhada e, então, criar um mundo social que habitamos juntos. Não é por acaso que “cultura” é, por vezes, definida em termos de “sentidos compartilhados ou mapas conceituais compartilhados” (ver Du Gay et al. 1997) (HALL, 2016, p. 36).

De tal maneira, em *Maus*, ainda que diferentes em comportamento, vivência e concepções sociais e morais, personagens se encontram numa mesma categorização antropomórfica ao terem uma semelhança cultural em comum: no caso dos judeus, a religião.

Figura 14 - Eu me converti!



SPIEGELMAN, 2009, p. 171

É através do argumento de Hall que, por meio do compartilhamento de uma interpretação particular do mundo, os indivíduos da obra se veem como pertencentes a um grupo em comum, mas que, ao mesmo tempo, pelo olhar do outro, são simplificados e reduzidos a uma só noção. Assim, diferentes vertentes do judaísmo, por exemplo, resumem-se a uma única cultura, “imoral” à ótica ariana.

Na imagem anterior (FIGURA 14), primeira página do capítulo um de *E aqui meus problemas começaram*, segundo volume de *Maus*, vemos Artie, por meio de um processo metalinguístico, tentando desenhar Françoise, sua esposa. Questionando-se sobre qual animal ele deveria ilustrá-la, já que, diferentemente dele e de seu pai, ela era francesa, Françoise argumenta que, assim como ele, ela deveria ser uma rata, “Afinal, eu me converti!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 171).

Figura 15 - Pro Vladek ficar feliz



SPIEGELMAN, 2009, p. 172

Neste exemplo, vemos que uma única semelhança é capaz de tornar irrelevante as particularidades de um indivíduo e uni-lo a uma outra categoria. Françoise se torna judia para poder se casar com Artie, como ela explica no quadrinho acima (FIGURA 15). Nada afirma que ela, de fato, partilhe das mesmas concepções espirituais e religiosas que seu sogro. Porém, decidir se converter foi suficiente para, em *Maus*, ser designada como uma rata, isto é, como uma mulher judia, assim como Vladek.

Diante uma questão de Sartre, trazida por Hilary Chute, de que um judeu é alguém a quem os outros chamam de judeu, o próprio Spiegelman, em *MetaMaus* (2011), comenta com certa comicidade que:

Minha própria identificação com o meu judaísmo tinha pouquíssimo a ver com religião desde que eu tinha treze anos e saí para comer uma fatia de pizza de linguiça durante a celebração do Yom Kippur e não fui atingido por um raio. Ainda assim, eu soube que sempre seria visto como um judeu pelos outros, não importando quais fossem as minhas crenças. (SPIEGELMAN, 2011, p. 132, tradução nossa²³).

Interessantemente, seja nos rascunhos feitos no caderno de notas ou no resultado final, ilustrados na mesma página (FIGURA 14), a *marinière* usada por Françoise é uma forma, encontrada por Spiegelman, de diferenciar a personagem dos outros judeus ao representar a sua nacionalidade. Inspirada pelos uniformes dos marinheiros, Coco Chanel, icônica estilista do século XX, em sua criatividade andrógina, recria a vestimenta para o público feminino do início do século passado. E, por mais que, inicialmente, a peça não tenha feito tanto sucesso, Brigitte Bardot e Audrey Hepburn, mais à frente, ajudaram a popularizar o figurino, tornando-se hoje um símbolo do mundo *fashion* francês. Abaixo, vemos a estilista usando a sua peça em 1928:

Figura 16 - Marinière à Chanel



FAVA, 2021

A título de informação, o professor de História da Arte na Faculdade Santa Marcelina e autor do livro *História da Moda: Uma Narrativa*, João Braga, afirma que “na Antiguidade,

²³ My own identification with my Jewishness had very little to do with religion ever since I was thirteen and went out for a slice of sausage pizza in the middle of a Yom Kippur service and wasn't struck down by lightning. Still, I knew I would always be seen as Jewish by others, no matter what my beliefs.

conhecia-se um hebreu através do tecido listrado, ainda hoje existe um listrado chamado listrado hebreu. Há pinturas egípcias que mostram pessoas com tecido listrado e é possível reconhecer que seja um hebreu por suas roupas" (BRAGA *apud* FAVA, 2021). Coincidentemente, não sei até que ponto o próprio Art Spiegelman tinha tal noção, ao ter optado por essa escolha visual, de que a peça de Chanel e o uso das listras para distinguir os antepassados dos judeus convergem em Françoise como uma perfeita ilustração para os princípios da similaridade e diferença trazidos por Hall.

Quanto ao segundo sistema do processo global de construção de sentido, o sistema da linguagem, devemos lhe dar atenção especial pelo seu caráter de tradutor. Parafraseando Hall, é graças à existência de linguagens comuns que podemos traduzir os nossos conceitos em palavras, imagens ou sons, e usá-las, enquanto linguagem, para expressar tais pensamentos a outras pessoas (HALL, 2016, p. 37). Ele atenta à concepção ampla de linguagem, isto é, não se limitando à ideia comum de que esta se restringe aos signos verbais (indexicais), mas abarca todo e qualquer tipo de linguagem:

O sistema escrito ou sistema falado de uma língua em particular são ambos, obviamente, considerados “linguagens”. Mas igualmente o são as imagens visuais, sejam elas produzidas pela via manual, mecânica, eletrônica, digital ou por outros meios, quando usadas para expressar sentido. E assim também ocorre com outras coisas não “linguísticas” em nenhum sentido usual: as expressões faciais ou dos gestos, por exemplo, ou a “linguagem” da moda, do vestuário, ou das luzes do tráfego. [...] Enfim, qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que sejam capazes de carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema, são, sob esta ótica, “uma linguagem” (HALL, 2016, p. 37).

Porém, por mais que os signos visuais (icônicos) tragam enormes semelhanças com o que fazem referência, eles continuam sendo signos e precisam, portanto, ser interpretados. Fazemos isso, dentro dos sistemas de linguagem compartilhada, graças aos códigos que “fixam as relações entre conceitos e signos” (HALL, 2016, p. 42). Estabelecidos arbitrariamente, por meio de um acordo velado dentro de distintas culturas, os códigos constituem uma tradutibilidade entre os conceitos dentro de uma determinada língua. Assim, “Estabilizam o sentido dentro de diferentes linguagens e culturas” e “nos dizem qual linguagem devemos usar para exprimir determinada ideia” (HALL, 2016, p. 42). Além disso, dado seu caráter arbitrário, percebe-se que os códigos não são fixos na natureza, mas resultam de convenções sociais, culturais e linguísticas, não podendo ser, assim, jamais fixados ou reduzidos a um único significado. Ele explica que “O principal ponto é que o sentido não é inerente às coisas, ao mundo. Ele é construído, produzido. É o resultado de uma prática

significante - uma prática que *produz* sentido, que *faz os objetos significarem*” (HALL, 2016, p. 46).

Em concordância com o ponto de Hall, trago um exemplo específico de *Maus*, no qual, ao fazer o uso concomitante de signos icônicos e indexicais, Spiegelman ilustra a fala do sociólogo quanto ao uso de códigos que traduzem significados distintos ao leitor. A sua escolha por antropomorfizar as figuras evocadas nos relatos de Vladek Spiegelman, seu pai, ilustra bem tal transferência representacional, como foi elucidado anteriormente com o exemplo de Françoise. Todavia, trago novamente tal ponto a fim de levantar uma nova percepção quanto ao antropozoomorfismo de Spiegelman: o significado dos porcos poloneses.

Quebrando a cadeia alimentar estabelecida pelos gatos e ratos - nazistas e judeus, respectivamente -, os poloneses, representados imagetivamente por porcos, aparecem como uma das primeiras figuras que fogem a tal hierarquia animal no enredo de Spiegelman. A metáfora icônica de tal cultura associada à figura de porcos causou desafeto e protestos dentre os poloneses pós *Maus*, pelo caráter negativo que alguns dos suínos da narrativa têm e pela representação que o porco evoca em nosso imaginário social: o de uma figura suja e impura. Tal representação desenvolve, portanto, uma transferência ao caráter dos poloneses em um processo mais complexo de significação. Entretanto, Spiegelman (2011p. 121) afirma que não tinha, necessariamente, a intenção de referenciá-los de forma pejorativa, mas que tentou, de fato, encontrar algum animal que fugisse à dinâmica gato-rato ao passo em que elucidasse o envolvimento dos poloneses como vítimas e contribuintes do holocausto.

Desta maneira, os porcos se mostraram como a figura ideal para representar a participação do polonês no genocídio nazista. Os suínos, afinal, mantêm-se distantes do relacionamento predatório entre felino e roedor, ao passo em que continuam na fazenda, tendo uma participação remota mas existente dentro de tal relacionamento. Os porcos, ou melhor, os poloneses, não iriam ser exterminados como os judeus, como pragas, mas iriam trabalhar até a morte, servindo, no holocausto, aos gatos/nazistas como força escrava. Spiegelman explica que:

Em meu bestiário, porcos em uma fazenda são usados para carne. Você os cria, você os mata, você os come. Se você tiver camundongos ou ratos em uma fazenda, há somente uma única coisa a se fazer, que é matá-los antes que eles comam todos os seus grãos. (SPIEGELMAN, 2011, p. 122, tradução nossa²⁴).

²⁴ In my bestiary, pigs on a farm are used for meat. You raise them, you kill them, you eat them. If you have mice or rats on the farm, there's only one thing to do which is kill them before they eat all your grain.

Trazendo outros exemplos literários para endossar o caráter dual (vítima-vitimizador) do simbolismo dos porcos de *Maus* - com Wilbur, da *teia de Charlotte*, e, segundo o próprio Spiegelman, as estrelas de *A revolução dos bichos*, Napoleão e Bola-de-neve -, o cartunista argumenta que “Estas dualidades porquinho/suíno e ratinho/roedor somente enriquecem a simplicidade da minha básica presunção em *Maus*” (SPIEGELMAN, 2011, p. 121, tradução nossa²⁵).

Figura 17 - Vou abrir o portão



SPIEGELMAN, 2009, p. 138

A página anterior (FIGURA 17), retirada de *A ratoeira*, sexto capítulo do primeiro volume de *Maus*, traz como exemplo a figura polarizada que o porco representa no enredo do quadrinho. Nesta mesma página, temos as figuras de Janina, a governanta de Richeu, e do caseiro Sr. Lukowski, ambos poloneses, e, portanto, imagetivamente representados por porcos. Procurando por abrigo, Vladek e Anja vão em busca de ajuda, chegando, primeiramente, à casa de Janina, íntima à família Spiegelman. Esperando uma reação

²⁵ Those dualities of piggy/swine and mousie/ rodent only enrich the simplemindedness of my basic conceit in *Maus*.

positiva, eles recebem, contudo, um bater de portas às suas caras. Mais à frente da narrativa, vemos que esta mesma governanta roubou muitos dos bens da família, devolvendo somente algumas fotos sem valor monetário. Porém, lembrando de um antigo conhecido da família de Anja, eles chegam à antiga casa de seu pai, onde recebem abrigo do Sr. Lukowski, que, mesmo correndo certo risco, esconde-os no celeiro. Esta página, de maneira breve, traz as duas faces simbólicas que carregam os porcos no enredo de *Maus*. (SPIEGELMAN, 2011, p. 122).

Encontrando certa dificuldade para ir à Polônia no final dos anos 1980, Spiegelman, numa conversa com um embaixador de Washington, D.C., quanto ao grande insulto que era à cultura polonesa associá-los a porcos, já que o próprio Hitler os havia chamado assim (*schwein*), retruca que

“Eu só estou fazendo um livro que usa as atitudes pejorativas de Hitler contra eles mesmos.” E com ele assentindo, continuo, “E considerando as más relações entre poloneses e judeus nos últimos cem anos na Polônia, parecia certo usar um animal que não fosse Kosher. (SPIEGELMAN, 2011, p. 125, tradução nossa²⁶).

Porém, distanciando-se dos porcos e adentrando à dinâmica gato-rato, o cartunista traz um terceiro elemento para essa relação antagônica. Os cachorros, como exemplo, representantes ficcionalizados dos estadunidenses, mostraram-se ideais para a representação estabelecida pelos EUA durante a Segunda Guerra Mundial. Tomando o posto de intercessores nessa disputa, “Os cães foram os heroicos conquistadores dos gatos” (SPIEGELMAN, 2011, p. 129, tradução nossa²⁷), representando a conhecida cadeia alimentar onde cães caçam gatos, que, por sua vez, caçam os ratos.

O autor assume que, diante da dificuldade de encontrar caracterizações animais para cada grupo cultural, ele já não se importava mais, ao fim da obra, com a metáfora a qual virou refém. Ingleses, por exemplo, tornam-se peixes em *Maus*, e isso não acontece por considerações subjetivas e sociais no que cerne ao seu envolvimento com a Shoá, mas por representações mais diretas, ou mesmo palpáveis quanto à cultura inglesa. “Eu pensei em peixe com batatas fritas, numa cultura insular, no peixe fora d’água. Todas essas coisas pareciam me levar a desenhar peixes sem bicicletas, mas com jipes” (SPIEGELMAN, 2011, p. 130, tradução nossa²⁸).

²⁶ “I’m just making a book that uses Hitler’s pejorative attitudes against themselves.” And he’s nodding, and I continue, “And considering the bad relations between Poles and Jews for the last few hundred years in Poland, it seemed right to use a non-Kosher animal.”

²⁷ The dogs were the heroic vanquisher of cats

²⁸ I thought about fish and chips, an island culture, fish out of water. All those things just seemed to lead me toward drawing fish without bicycles but with jeeps.

Há ainda na página 138 da HQ (FIGURA 17), excerto que usei anteriormente para ilustrar a dualidade do significado do polonês na obra, uma representação evocada por meio das máscaras usadas pelo casal judeu, o que nos leva às principais figuras antropozoomórficas da HQ *underground* de Spiegelman: os camundongos de *Maus*. Disfarçados de poloneses com máscaras de porcos, vemos que, no quadrinho inferior esquerdo da página 138 (FIGURA 17), diferentemente de Vladek, Anja é representada com uma longa cauda de rato escapando de suas vestes. Tal signo visual denota a dificuldade que a mãe de Spiegelman tinha por se passar como uma polonesa não judia, graças às suas fortes feições semíticas, características essas exaustivamente caricaturizadas pelo ideal nazista da época.

Com suas faces antropomorfizadas, apreender as características *étnicas* das feições das personagens da obra de Spiegelman, de fato, torna-se difícil ao leitor. Desse modo, ele apela a diferentes elementos, a exemplo da longa cauda de rato, a fim de implicar as inerentes características das personagens. Porém, a escolha do artista se mostra evidentemente consciente em sua tentativa por criar uma resposta empática no leitor “ao retirar das faces a sua especificidade - permitindo que se identifique, e, assim, se veja obrigado a abraçar a sua própria humanidade corrupta e defeituosa.” (SPIEGELMAN, 2011, p. 132, tradução nossa²⁹). Ao mesmo tempo em que faz isso, eleger os ratos como representantes imagéticos em sua obra implica em outras considerações quanto à imagem estética e social que terceiros tinham da cultura judaica no início do século passado.

Quando questionado por Chute quanto às suas motivações ao escolher representar os judeus como camundongos, ele explica que, e em semelhança com o grupo social analisado por Hall em seus estudos culturais, tudo começou na tentativa de produzir uma narrativa visual para um livro em quadrinhos, *Funny Animals*, que falasse sobre a população preta estadunidense:

Eu poderia fazer uma tirinha sobre a experiência negra na América, usando o estilo de um desenho animado. Eu poderia desenhar Ku Klux Kats e uma ferrovia subterrânea e alguma história sobre o racismo na América. (SPIEGELMAN, 2011, p. 112, tradução nossa³⁰).

Todavia, após alguns dias de excitação, Spiegelman percebeu que a sua produção, por melhor intencionada que fosse, poderia ser recebida como mais um exemplo de uma caricatura racista. Entretanto, após repensar sua ideia inicial, ele percebeu que a metáfora

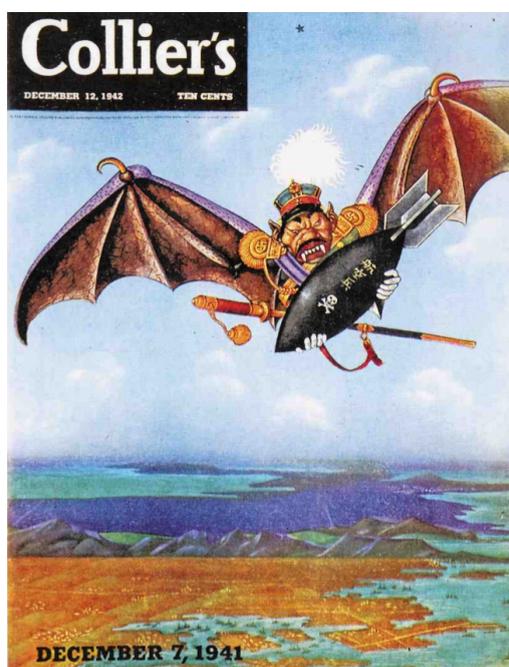
²⁹ “[...] by despecifying the faces—it allows one to identify, and then get stuck with having to embrace one’s own corrupt and flawed humanity.

³⁰ I could do a strip about the black experience in America, using an animated cartoon style. I could draw Ku Klux Kats and an underground railroad and some story about racism in America.

gato-rato depreendida do Ku Klux Kats seria melhor aplicada a uma experiência mais próxima à sua realidade, encaixando-se no contexto de nazistas caçando judeus, como os pesadelos que assombraram a sua infância:

Este desenvolvimento me pegou por surpresa - minha própria infância não era uma questão para mim. Eu não estava pensando mesmo sobre isso, e meu conhecimento sobre o que tinha acontecido na Alemanha de Hitler era, na verdade, muito modesto - e isso não estava claro para mim na época, que havia ecos e precursores para este tipo de imagem de judeus como vermes, construídos no próprio projeto nazista. (SPIEGELMAN, 2011, p. 113, tradução nossa³¹).

Figura 18 - Capa da *Collier's*, por Arthur Szyk



SPIEGELMAN, 2011, p. 116

Desumanizar um grupo cultural se trata, na verdade, de um intento básico para projetos genocidas. Os Estados Unidos, por exemplo, durante a Segunda Guerra Mundial, demonizou a figura dos japoneses, servindo tal representação, assim, aos estadunidenses, como uma preparação para lançar a bomba de Hiroshima (FIGURA 18), como bem lembra o cartunista em sua entrevista a Hilary Chute. “A ideia dos judeus como tóxicos, como

³¹ This development took me by surprise—my own childhood was not a subject for me. I hadn't been thinking about that at all, and my knowledge of what had happened in Hitler's Germany was actually very modest—and it wasn't clear to me then that there were echoes and precursors for this kind of imagery of Jews as vermin built into the Nazi project itself.

portadores de doenças, como perigosas criaturas sub humanas, foi um pré-requisito necessário para matarem a minha família” (SPIEGELMAN, 2011, p. 115, tradução nossa³²).

A produção cinematográfica anti-semita *Der ewige Jude* (1940), é um forte exemplo da construção de um ideal desumanizador da cultura judaica na Europa nazista. Hall explica, ao reconhecer o caráter público e social da linguagem, característico à abordagem construtivista das teorias da representação, que “As coisas não *significam*: nós *construímos* sentido, usando sistemas representacionais - conceitos e signos” (HALL, 2016, p. 48). Desse modo, com o desenvolvimento de táticas financiadas pelo governo alemão de degradação e segregação do povo judeu, *O judeu eterno*, “documentário” que traz cenas de judeus nos guetos da Varsóvia e Lodz, aparece como um grande emblema midiático do empenho nazista em deteriorar a imagem semita.

Uma das sequências mais famosas do “documentário” compara o judeu, no transicionar de cenas, a ratos, intercalando-as com um trecho que dizia “Assim como judeus entre a humanidade, ratos representam a própria essência da malícia e destruição subterrânea” (SPIEGELMAN, 2011, p. 114, tradução nossa³³). Dessa maneira, os cartazes e as propagandas que mostravam vermes sendo mortos ou os fazendo fugir representavam uma metáfora pertinente ao objetivo de exterminar a população judaica (SPIEGELMAN, 2011, p. 116).

Em um outro momento, no mesmo “documentário”, torna-se perceptível a intenção de homogeneizar o povo judeu como uma única ameaça, retirando-os a sua diversidade cultural. Neste ponto, a figura dos judeus poloneses, estereotipada pelo uso da barba, é retratada como se tivessem sido barbeados, assemelhando-se à aparência do judeu ocidental:

Essas cenas de “desmascaramento” visavam mostrar ao público alemão que não havia diferença entre os judeus que viviam nos guetos do Leste Europeu e os que habitavam os bairros alemães. (Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos, Washington, DC.)

Tal unificação imagética dialoga com a construção estético-visual de Spiegelman, em *Maus*, ao levarmos em conta as feições planas das personagens. Atendendo à sua função estrutural, como explica Will Eisner (2010, p. 114), o rosto em uma HQ tem o papel de comunicar e registrar emoções, além de, também, dar sentido à palavra escrita. Desconsiderando, assim, as particularidades nas vestimentas das personagens ou as

³² The idea of Jews as toxic, as disease carriers, as dangerous subhuman creatures, was a necessary prerequisite for killing my family.

³³ Just like Jews among mankind, rats represent the very essence of malice and subterranean destruction.

expressões faciais que, esporadicamente, recebem maior evidência, no intuito de elevar a tensão da narrativa, todos parecem iguais. Não há individualidade em uma guerra cultural, há imagens que totalizam e representam cada grupo como um só indivíduo. Portanto, no quadrinho de Spiegelman, todo polonês será um porco, todo nazista será um gato e todo judeu um rato. O grupo representa o indivíduo ao passo em que o indivíduo totaliza o seu grupo.

Entretanto, os roedores de *Maus* conseguem idealmente ilustrar tal unitarismo visual, além de melhor carregarem o peso da generalização discriminatória desse período, por terem “a representação mais abstrata e menos fisiologicamente humana: o nariz está na parte inferior, os olhos ocupam um ponto central, e não há espaço para a boca.” (SPIEGELMAN, 2011, p. 128, tradução nossa³⁴). Qualquer camundongo, por exemplo, se não especificado pela narração, pode se tratar de Vladek ou de um outro judeu não identificado sobrevivendo a Auschwitz, reduzindo, assim, a pluralidade da comunidade ao estereótipo. Spiegelman acrescenta que:

Embora as personagens não tenham as suas cabeças raspadas, o efeito das quase idênticas cabeças de camundongo é análogo a desumanizar prisioneiros ao raspar suas cabeças e tornando-os anônimos, mais difícil de reconhecê-los como indivíduos. (SPIEGELMAN, 2011, p. 145, tradução nossa³⁵).

Neste contínuo processo de bestialização do judeu pelos nazistas, um fato se sobressai na hecatombe que foi o holocausto judeu: o uso do Zyklon B. Tratando-se de um fortíssimo inseticida usado para matar insetos e *ratos*, quando inalado, o Zyklon B provoca uma morte agonizante através do sufocamento. O produto químico, letal em contato com o ar, por ter ação rápida, foi escolhido como um meio de extermínio em massa, onde, “no auge das deportações, até 6.000 judeus eram mortos diariamente por este gás.” (Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos, Washington, DC).

Antagônica à figura dos ratos, e continuamente examinada neste trabalho, a representação dos nazistas surge na criação de Art Spiegelman por meio de figuras gatunas, alimentadas pelo imaginário social de rivalidade entre as espécies. Além disso, percebe-se uma interessante curiosidade na simbologia evocada pelo gato. O *Dicionário de Símbolos* (1991) traz aos gatos uma significação conectada à tradição hebraica, na qual, na Cabala “o gato é associado à serpente: indica *o pecado, o abuso dos bens deste mundo*” (CHEVALIER,

³⁴ the most abstracted and the least physiologically human representation: the nose is at the bottom, the eyes are at the midway point, and there’s no room for that mouth.

³⁵ Although the characters don’t have their heads shaved, the effect of the almost identical mouse heads is analogous to dehumanizing prisoners by shaving their heads and rendering them anonymous, harder to recognize as individuals.

1991, p. 462). Conscientemente ou não, Spiegelman traz à sua obra, uma significação chave à tentativa expurgatória do holocausto, pondo os gatos como conturbadores das relações do mundo de *Maus* ao colocá-los entre os camundongos judeus e o seu direito de vida.

Apesar de, assim, vermos gatos e ratos alimentando uma relação de rivalidade durante praticamente toda a obra, em uma oposição caça e caçador, vemos, no último capítulo de *Maus*, uma interessante escolha visual feita por Spiegelman. Contrariado pelo pressuposto de que espécies diferentes não reproduzem, conceito que dialoga bem com um dos discursos anti-semitas propagados na época, o qual tinha o judeu “como o perverso sedutor da virgindade alemã, profonando a raça ariana.” (SPIEGELMAN, 2011, p. 131, tradução nossa³⁶), o cartunista desenha um pequeno ratinho com pelagem de gato. Tal distinção representa o filho de um judeu (rato) com uma mulher não judia (gata).

Figura 19 - Cruzamento



SPIEGELMAN, 2009, p. 291

Encontrando o logo nos momentos finais do livro, quando Vladek está próximo de encontrar Anja, o excerto citado no parágrafo anterior representa, possivelmente, uma prospecção futura. A criança, meio rato e meio gato, funde o antagonismo cultural da Segunda Guerra a fim de significar os novos tempos. Muito provavelmente, e de maneira sutil, ela evoca perspectivas positivas para o futuro, seja o futuro de Vladek, ao reencontrar sua esposa, ou o futuro da nova Europa, livre de Hitler.

Há, porém, ao menos três situações em que animais reais ganham certo destaque no quadrinho. Vladek, ao falar sobre a sua saída de Auschwitz, numa longa marcha controlada pela Gestapo, junto de seus colegas prisioneiros, conta que, após ouvir um tiro, ele viu alguém “pulando, virando, rolando 25 ou 35 vezes. E para” (SPIEGELMAN, 2009, p. 242).

³⁶ as the wicked seducer of German maidenhood, defiling the Aryan race.

Lembrando-se de uma cena que vivenciou, quando criança, na qual seu vizinho atirava em um cachorro, ele encontra uma relação entre as duas mortes: “E eu pensar: ‘impressionante um ser humano reagir no mesmo jeito que cão da vizinho’” (2009, p. 242). Essa anedota, chave para a metáfora de Spiegelman, mostra como o antropomorfismo de *Maus* representa o que há de mais bestial na sobrevivência do homem. Condenados a contextos sub humanos nos campos de concentração e extermínio, o afligir do homem morto, quando comparado ao agonizar do cachorro, ilustra o quão semelhantes somos a um animal quando se trata de lutar por nossas vidas.

Semelhantemente, há, nas páginas 149 (FIGURA 20) e 234 (FIGURA 21), dois outros exemplos onde o humano, representado nas figuras de Spiegelman, é sentenciado ao *status* de animal. Na primeira página, vemos Vladek e Anja se escondendo em um depósito em que havia um rato real, desenhado por traços mais grosseiros a fim de bestificar a criatura.

Figura 20 - Tem ratos aqui embaixo



SPIEGELMAN, 2009, p. 149

Destinar o casal judeu àquele lugar os nivela à condição de um rato, na qual, mais uma vez, falamos de sobrevivência e precariedade humana. Nessa cena, Spiegelman, sem desfazer o seu sistema representacional, evidencia a humanidade de Anja e Vladek sem retirá-los das suas “máscaras” de rato.

Entretanto, fugindo um pouco do aspecto de subsistência, na última página de *Auschwitz (O tempo voa)*, capítulo dois do segundo volume da obra, vemos Artie usando um

inseticida para matar as moscas que rondam a ele e a sua esposa. Como mencionamos no início desta seção, as moscas, neste capítulo, não se limitam à figura de um simples inseto, mas representam as vidas perdidas em Auschwitz e os fantasmas que assombram Spiegelman. A maneira que ele escolhe para ilustrar tal ato, com o inseticida, articula-se ao uso do Zyklon B pelos nazistas, também discutido anteriormente. Existe, então, assim como nos primeiros dois exemplos, uma representação que conversa com a desumanização do judeu, equiparando-o a um animal ou a um inseto, a algo não humano, retirando dele o seu caráter civilizatório e de humanidade.

Figura 21 - Inseticida



SPIEGELMAN, 2009, p. 234

Frente a Marcia Alvar, em sua entrevista para a UWTV, Spiegelman pontua, quanto à escolha que fez por representar com animais as figuras evocadas no relatos de Vladek, que:

Este zoológico particular, eu tendo a considerá-lo como humanos com cabeças de animais. E estes são animais que se levantam e insistem em sua própria humanidade apesar do fato de construírem algo em torno dessa noção altamente falha. Neste sentido, isso foi ideia de Hitler, não minha. [...] Ele condenou os judeus ao extermínio, algo que não é feito às pessoas, é feito às pestes, aos vermes. (SPIEGELMAN, 1991, tradução nossa³⁷).

Destarte, vemos que a desumanização das vítimas do holocausto não se tratava somente de um processo representativo que fundamentasse o afastamento social desses grupos, limitando-se à propaganda nazista ou às políticas segregacionais, mas se estendia à

³⁷ This particular menagerie, I tend to think of it as humans with animal heads. And these are animals that stand up and insist on their own humanity in spite of the fact that building something around this highly flawed notion. In that sense, this is Hitler's idea, not mine. [...] He slated Jews for extermination, which is not something that is done to people, it is done to pests, to vermin.

tentativa do extermínio real de uma cultura. Afinal, como nos lembra Spiegelman, ao abrir a narrativa de *Maus*, Hitler não escondia seu projeto ao expressar que “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos” (SPIEGELMAN, 2009, p. 10).

3.2 Discursos predatórios: uma breve consideração acerca das relações de poder presentes em *Maus*.

“Mickey Mouse é o ideal mais lamentável de que se tem notícia. [...] As emoções sadias mostram a todo rapaz independente, todo jovem honrado, que um ser imundo e pestilento, o maior portador de bactérias do reino animal, não pode ser o tipo ideal de animal [...]. Abaixo a brutalização do povo propagada pelos judeus! Abaixo Mickey Mouse! Usem a Suástica!”
- artigo de jornal, Pomerânia, Alemanha, meados da década de 1930
(Spiegelman, 2009)

A citação acima, usada por Art Spiegelman para abrir o segundo volume de *Maus: a história de um sobrevivente* (2009), traz uma particular consideração quanto aos discursos estabelecidos por instituições de autoridade. Porto (2004), tomando como exemplo dados e listagens referentes aos campos de concentração nazistas, em sua análise quanto às relações de poder presentes nos livros didáticos de história, argumenta que tal gênero textual é formado “por um conjunto de enunciados com proposições elaboradas de modo muito objetivo [...] indiferentes ao drama vivido por prisioneiros e perseguidos no regime autoritário nazista” (2004, p. 56). Tal estruturação provoca considerável distanciamento entre estes textos e os fatos que relatam numa tentativa de se mostrarem fiéis às suas informações, conferindo aos seus discursos “legitimidade e um[a] autoridade (in)contestáveis” (PORTO, 2004, p. 55).

Em semelhança aos seus propósitos informacionais e expositivos, jornais também desfrutam, em sua composição, de certo caráter imparcial, a fim de preservarem o seu valor de “verdade”. Assim, a epígrafe anterior, diante da autoridade conferida às instituições jornalísticas, usa o poder de seu discurso, no sentido foucaultiano da palavra, para alimentar o imaginário estereotipado de uma cultura diferente à sua. Sua autoridade “inquestionável” provoca a proliferação de um saber, um discurso considerado como “cientificamente verdadeiro”.

Não é difícil percebermos, porém, que este artigo alemão não esconde a imparcialidade de suas convicções ao associar, por meio dos princípios organizacionais da similaridade e da diferença, Mickey Mouse à cultura judaica. Conectados pela significação ocidental de impureza evocada pela figura do rato, ambos acabam se tornando, desse modo, símbolos imorais à óptica nazista. Todavia, mesmo que tendencioso, tal excerto detém a autoridade de

seu veículo, no qual cria um discurso mascarado por “verdade”. A opinião deste autor, ou melhor, a opinião desta cultura, alimentada e regulamentada pelos discursos da época, adquire o poder de tornar algo verdadeiro, corroborando, assim, com o regime da “verdade” ariana.

Stuart Hall, em seu livro *Cultura e representação* (2016), para elucidar as suas concepções entre representação e relações de poder, traz as contribuições que o francês Michel Foucault dispôs em sua teoria à abordagem construtivista. Diferenciando-se da abordagem semiótica de Saussure, Foucault desviou-se da linguagem em prol da análise de discursos. O primeiro, também pertencente à abordagem construtivista da representação, centrava seus estudos na linguagem, na qual palavras, sons, imagens etc. se tornam signos, que, dentro de um sistema de convenções, comunicam ideias.

O suíço analisou, então, os signos quanto à sua forma, isto é, a palavra/imagem em si, elemento o qual nomeou de significante, e quanto ao seu conceito, a ideia mental que temos da forma, chamando-o de significado. Segundo a concepção saussuriana, “Os dois são necessários para produzir sentido, mas é a relação entre eles, fixada pelo nosso código cultural e linguístico, que sustenta a representação” (HALL, 2016, p. 57), representação esta que, inclusive, não é permanentemente fixa. Entretanto, diante de suas contribuições, Saussure aponta a demarcação da diferença na linguagem, através da oposição binária, como fundamental para a produção de sentidos. Portanto, só entenderemos o conceito de “noite” se tivermos o “dia” para se contrapor a ele, desprezando, assim, a “madrugada”, o “crepúsculo”, o “amanhecer” etc (HALL, 2016, p. 58).

Possivelmente, Ferdinand de Saussure, se defrontasse a estrutura narrativa de *Maus*, compreenderia as significações evocadas por judeus e nazistas ao colocar ratos de um lado, e gatos do outro, desconsiderando, dessa maneira, a participação que cachorros (estadunidenses), porcos (poloneses), peixes (ingleses) e qualquer outro animal que ilustra os relatos de Vladek. O próprio Art Spiegelman, movido por suas intenções de representar judeus como roedores, teria elegido as figuras felinas como representantes dos nazistas ao ser alimentado pela ideia de que gatos e ratos são inimigos mortais, figuras necessariamente opostas uma à outra: “Os gatos e camundongos vieram como um conjunto, parte de todos os quadrinhos e desenhos animados de Tom e Jerry com os quais eu cresci” (SPIEGELMAN, 2011, p. 118, tradução nossa³⁸).

Porém, posteriormente, alguns críticos apontaram que o caráter binário preterido por Saussure se tratava de uma maneira reducionista de diferenciação. Tendo seu modelo de

³⁸ The cats and mice just came as a set, part of all Tom and Jerry comics and cartoons that I grew up with.

linguagem considerado estruturalista, já que, por mais que o linguista considerasse o aspecto social da linguagem, ele se deteve a estudar a linguagem em seu nível estrutural, Saussure não se direcionou às mudanças linguísticas ocorridas com o tempo. A sua contribuição se deu, então, por romper com a concepção de como a linguagem funcionava, abandonando a ideia de que era a pessoa que fala ou escreve a criadora de sentido, percebendo que a linguagem se trata de um fenômeno social, pois

cada afirmação autoral só se torna possível porque o “autor” compartilha com outros usuários da linguagem as regras e códigos comuns do sistema - a *langue* -, que permite que eles se comuniquem um com o outro significativamente (HALL, 2016, p. 62).

A representação se torna, portanto, uma prática, e não mais um simples veículo entre coisas e sentidos, fornecendo-nos “um método para analisar como as representações visuais carregam sentido” (HALL, 2016, p. 76). A semiótica, dessa maneira, traz a representação por meio do processo de como as palavras atuam como signos na linguagem sem considerar que, em culturas diferentes, podemos encontrar sentidos distintos, mostrando que, para um mesmo signo, contextos diversos trazem significados particulares, confiando todo o processo de representação à linguagem (HALL, 2016, p. 77).

Em contrapartida, Foucault, afastando-se do estudo estrutural da linguagem, preocupou-se com a produção de conhecimento, nomeando tal produção de *discurso*, estudando-o como um sistema de representação. Segundo Hall, sua intenção era examinar “‘como seres humanos se entendem em nossa cultura’ e como nosso conhecimento sobre ‘o social, o indivíduo a ele incorporado e os sentidos compartilhados’ vem a ser produzido em diferentes períodos” (HALL, 2016, p. 78). Logo, para Hall, Foucault compreende discurso como

um grupo de pronunciamentos que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular ou um momento histórico - uma forma de representar o conhecimento sobre tais temas. (...) O discurso tem a ver com a produção do sentido pela linguagem. Contudo, (...) uma vez que todas as práticas sociais implicam sentido, e sentidos definem e influenciam o que fazemos - nossa conduta - todas as práticas têm um aspecto discursivo (HALL, 1992, p. 291 *apud* HALL, 2016, 80).

A ideia de discurso acima é colocada, então, como algo que vai além da linguagem, relacionando-se, também, com a prática. O filósofo afirma que o discurso como prática se trata de “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço” (FOUCAULT *apud* PORTO, 2004, p. 51). O discurso, “define e produz os objetos

do nosso conhecimento” (HALL, 2016, p. 80), controla como determinados temas podem ser ditos, e influencia como colocamos nossas ideias em prática e as usamos para regular o outro. Portanto, o que importava ao francês “eram as regras e práticas que produziam pronunciamentos com sentido e os discursos regulados em diferentes períodos históricos” (HALL, 2016, p. 80). Dessa forma, se o discurso pode comandar a maneira que abordamos um assunto, definindo o nosso modo de falar, escrever etc. quanto a esse tema, ele, por sua vez, descarta ou delimita outros modos (HALL, 2016, p. 80).

Logo, considerando o discurso como prática social, e que todas as práticas sociais acarretam em sentido, percebemos o discurso como a uma categoria única, não existindo uma divisão de vários tipos de discurso. Ele se aplica, portanto, a diversas áreas do conhecimento. A sua unidade não é apreendida pelo objeto a qual nós fazemos referência, mas pelo que se fala dele. Um mesmo discurso pode abarcar diferentes temáticas, e vice-versa (PORTO, 2004, p. 51), produzindo, assim, diferentes saberes, nos quais se definem por “um discurso cujos enunciados são organizados por proposições ‘verdadeiras’” (2004, p. 52).

Foucault considera, na sua essência, o aspecto histórico do discurso, do conhecimento, da representação e da “verdade”. É somente em circunstâncias históricas específicas que coisas têm sentido e podem ser “verdadeiras”, pois, para ele, de uma época para outra, o discurso cria (práticas de) conhecimento, sujeitos e objetos “radicalmente diferentes”, sem, obrigatoriamente, haver uma continuidade entre esses momentos históricos (HALL, 2016, p. 83-84). Contudo, para o filósofo, quando se fala em “verdade”, falamos “de uma formação discursiva que sustenta o **regime da verdade**” (HALL, 2016, p. 89), e não de uma “verdade” imutável, absoluta.

Por sua vez, o conhecimento, ao ser produzido pelo discurso em um dado momento da nossa história, quando associado ao poder não só adquire o *status* de “verdade”, mas a capacidade de “se fazer verdadeiro”. Quando usado para regular o comportamento alheio, o conhecimento provoca o tolhimento e disciplinamento de práticas (HALL, 2016, p. 88). Destarte, “Não há relação de poder sem a constituição correlativa de um campo de conhecimento, nem há qualquer conhecimento que não pressuponha e constitua, ao mesmo tempo, relações de poder” (FOUCAULT, 2015, *apud* HALL, 2016, p. 88).

Podemos, como ilustração, considerar a ideia de “verdade” por meio dos discursos propagados pelos países nazistas quanto à imoralidade “inerente” às pessoas judias. Por mais que a concepção do judeu avaro, por exemplo, não tenha surgido no período histórico em questão, sabemos das proposições tomadas por tal discurso durante o nazismo. Proporções

estas que foram suficientes para toda uma sociedade considerar necessária, em nome de sua segurança moral, cultural, ideológica etc., a marginalização extrema de outros grupos sociais.

Consequentemente, o que Foucault tem por poder não se dá por meio de uma cadeia, no qual é criado no topo, em uma fonte específica, e irradia até a base, mas circula sem se monopolizar nas mãos de um único grupo, fazendo de todos nós opressores e oprimidos. As relações de poder, movimentam-se, então, por “todos os níveis da existência social e podem, portanto, ser encontradas operando em todos os campos da vida social” (HALL, 2016, p. 90).

Foucault também afirma que o exercício do poder, em sua teoria, não adquire somente um caráter negativo, mas pode ser também produtivo. Citando Marlene Guirado, “É a mesma coisa que dizer que o poder tem uma dimensão negativa, restritiva e uma dimensão positiva, criativa” (GUIRADO, 1996, p. 59). Todavia, procurando atender às necessidades desta seção, não me aprofundarei nesse tópico, buscando centrar-me nas questões da relações disciplinares de poder presentes na narrativa de Spiegelman.

Assim sendo, em *Maus*, vemos que as relações de poder não se manifestam, exclusivamente, nas mãos de uma só categoria da sociedade. O poder não está, unicamente, nas mãos de Hitler e seus associados, mas circula em diferentes esferas da existência social da Europa nazista, e, por consequência, dos grupos sociais do enredo de Spiegelman. Estes grupos, seja em comunhão com o propósito genocida de Hitler ou como meio de sobreviver a ele, servem a tal objetivo, regulando, assim, o projeto ariano. Deste modo, nesta seção, detenho-me a analisar, principalmente, a relação de poder existente entre as figuras antropomórficas da obra, considerando, brevemente, outras relações de poder ilustradas no trabalho de Spiegelman.

Tomemos, então, como exemplo, a presença dos porcos na Auschwitz de *Maus*, e como eles, também prisioneiros, alimentavam tal ideal de sanitização social. Nos exemplos abaixo, excertos retirados de *E aqui meus problemas começaram*, segundo volume da obra, vemos como o poder se torna, segundo a concepção foucaultiana, uma associação de forças múltiplas. Em ambos os quadrinhos vemos gatos e porcos, nazistas e poloneses respectivamente, trabalhando juntos no ordenamento social dos judeus dentro dos campos de concentração.

No primeiro quadrinho (FIGURA 22), vemos que somente porcos e gatos seguram cassetetes, representando forças coercitivas para a narração, enquanto os ratos judeus mostram-se acanhadamente agrupados, como vemos por suas cabeças baixas e feições esteticamente simplificadas. Já no segundo quadro (FIGURA 23), enquanto nazistas os supervisionam, os poloneses distribuem roupas para os judeus que, em fila, correm pelados na

neve. Nus, expostos ao tempo frio e vigiados por gatos que, ironicamente, seguram cães de guarda, os ratos judeus se tornam figuras desprotegidas, controladas socialmente.

Há certa hierarquização nessa imagem, onde vemos, em um olhar ligeiro, uma cadeia ascendente de poder entre ratos, porcos e gatos. Porém, o que quebra tal piramidização do poder, é a presença sutil de figuras suínas em ambos os quadrinhos. O porco que distribui a roupa não se diferencia culturalmente do porco que a recebe, do contrário, Spiegelman, muito provavelmente, não teria usado a mesma figura animal para representar a ambos. Similarmente, as roupas também ilustram a teoria de Foucault ao percebermos que gatos e porcos não têm o mesmo uniforme, mas sim suínos e ratos. Percebemos, dessa maneira, que há, de fato, uma circulação de poder entre os níveis sociais de *Maus*.

Figura 22 - Porcos e gatos...



SPIEGELMAN, 2009, p. 185

Figura 23 - Do mesmo lado?



SPIEGELMAN, 2009, p. 186

Nos quadrinhos que sucedem ao segundo excerto do exemplo anterior (FIGURA 23), presentes em *Mauschwitz*, primeiro capítulo do volume, vemos, através do relato de Vladek, um judeu pedindo a um polonês um novo par de sapatos, pois aqueles não se encaixavam ao seu tamanho. O porco polonês, como resposta, bate, então, no judeu com o sapato (de madeira): “Talvez **agora** sirvam?” (SPIEGELMAN, 2009, p. 186).

Tal ação punitiva, característica ao *poder soberano*, como explica Guirado (1996), no qual sua “força físico-política é invencível”, “recai teatralmente sobre o corpo do criminoso, [...] castigo imposto pela realeza, reparando (e esta é sempre a finalidade última) a ofensa feita ao soberano” (GUIRADO, 1996, p. 62). Vemos no quadrinho abaixo, retirado do capítulo *Auschwitz (O tempo voa)*, uma rata apanhando de uma *kapo* suína, como ação corretiva, por ter quebrado a lei de um pão por pessoa. Guirado explica que “soberano e lei

são a mesma coisa; seu direito de punir é legítimo” e que, ao fazer da ação transgressora de um indivíduo exemplo para os outros, “no espetáculo do suplício, ‘aprende-se’” (1996, p. 62).

Figura 24 - Kapo e rato



SPIEGELMAN, 2009, p. 223

Segundo Guirado, “Foucault, porém, trata desse tipo de poder para fazer contraponto com um outro, característico da modernidade: o *poder disciplinar*” (1996, p. 62). Em seu livro *Vigiar e Punir*, o filósofo explica como o poder disciplinar se caracteriza pela vigilância, afastando-se da brutalidade dos “castigos majestosos” (GUIRADO, 1996, p. 64). E, como exemplo, ele traz o discurso do ambiente, onde as próprias disposições de um local podem provocar tal ação disciplinar referente às instituições modernas. Foucault, elegendo o *Panóptico*, prisão idealizada pelo filósofo inglês Jeremy Bentham, no século XIX, como a construção arquitetônica que compõe esse tipo de poder, ilustra o caráter de sentinela do poder disciplinar, numa produtiva ação contentora de erros e desordens (GUIRADO, 1996, p. 64).

Nos campos de concentração de Auschwitz, e, por sua vez, em *Maus*, através de um processo mimético da realidade, vemos como o ambiente construía um caráter disciplinador. No quadrinho, por meio das filas, das contagens de sobreviventes, nos dormitórios e banheiros comunitários vemos o caráter vigilante do poder disciplinador foucaultiano. Assim, os indivíduos se adequam a determinada norma, e, de maneira sutil, tornam-se “sujeitos dóceis” (FERNANDES, 2019).

No exemplo abaixo (FIGURA 25), vemos como eram dispostas as camas do dormitório comunitário em que Vladek dormia: “com dispositivos desse tipo, todos ficam sob o controle do olhar, observados e (de certo modo, paradoxalmente) observadores” (GUIRADO, 1996, p. 64).

Figura 25 - Comunitário



SPIEGELMAN, 2009, p. 190

Há, nos relatos desenhados de *Maus*, inúmeros outros exemplos que ilustram a teoria de Michel Foucault, porém, evitando maiores prolongamentos nesta seção, trago um último ponto de análise entre a teoria construtivista e a história em quadrinhos de Spiegelman: a relação de poder representada pela teia alimentar cachorro-gato-rato. Estando a umas boas décadas à frente, e sabendo os resultados da Segunda Guerra Mundial, Spiegelman tinha o fortúnio criador de saber o final da história de seu pai. Numa representação de ganhadores e perdedores, ao considerarmos que os derrotados desta disputa se tratavam de gatos, torna-se compreensível a escolha imagética do cartunista ao ter os estadunidenses como cachorros.

No exemplo seguinte (FIGURA 26), retirado do penúltimo capítulo de *Maus*, vemos os judeus fora de Auschwitz, porém, ainda cativos dos nazistas. Esperando por horas em pé, logo antes de saberem que a guerra havia acabado, começaram a se questionar quanto ao que estava acontecendo. No terceiro balão do quadrinho, vemos como os ratos aguardavam por seus socorristas, alguém que detivesse maior *poder* que os seus carcerários, “Não, os americanos vão chegar” (SPIEGELMAN, 2009, p. 265). Quem, afinal, dentro do imaginário de nossa sociedade, ganharia numa guerra onde gatos são os inimigos? Acredito que William Hanna e Joseph Barbera teriam algo a dizer sobre isso quando criaram Spike, conhecido anti-herói do famosíssimo Thomas Cat.

Figura 26 - Os americanos vão chegar!



SPIEGELMAN, 2009, p. 265

É no contexto histórico específico da segunda grande guerra que, dentro da ótica foucaultiana, a “verdade” herói-vilão constrói sentido. Os estadunidenses, ao ganharem, junto de seus aliados, a guerra contra a Alemanha e seus associados, constroem uma figura heroica por intercederem pelas vítimas do período nazista. Porém, em nosso panorama atual, ao considerarmos, como exemplo, as tragédias acometidas a Hiroshima e Nagasaki, compreendemos o argumento de Foucault que, para diferentes épocas, distintas significações aparecem. O sistema representacional de Art Spiegelman evoca, portanto, tal relação de poder considerando a conjuntura histórica do passado de seu pai, ao passo em que, hoje, o construído heroísmo norte-americano é posto em questão.

O próprio Spiegelman, em *MetaMaus* (2011), assume que se deparou, em determinado ponto, com certa dificuldade em seu processo criativo da imagem dos gatos nazistas. Questionando-se se obedeceria à ordem natural de escala, desenhando os gatos consideravelmente maiores que os ratos, ele optou por deixá-los do mesmo tamanho ao evitar alimentar a ideia do judeu como o fraco: “Igualá-los em escala não significou lhes dar igual poder, mas não colocava, necessariamente, os camundongos na total desvantagem biológica que a metáfora implica” (SPIEGELMAN, 2011, p. 118, tradução nossa³⁹).

Deste modo, ao compreender que, diferentemente das considerações saussurianas, “em certos momentos históricos algumas pessoas têm mais poder para falar sobre

³⁹ To equalize them in a scale didn't mean to give them equal power, but it didn't put the mice necessarily at the total biological disadvantage that the metaphor otherwise implies.

determinados assuntos do que outras” (HALL, 2016, p. 78), Stuart Hall usa a teoria foucaultiana pela contribuição que o filósofo francês deu, através de sua abordagem construtivista, para os problemas da representação. Novos sentidos são desenvolvidos, assim, em contextos históricos e culturais diferentes, e tais significações, a linguagem, de maneira estrutural, não é capaz de abarcar sozinha.

3.3 Vladek e o rótulo da mesquinhez: analisando o estereótipo da avareza na obra de Spiegelman.

Figura 27 - O Irã era o mal



SATRAPI, 2007, n.p.

Semelantemente a Art Spiegelman, personagem e autor de *Maus: a história de um sobrevivente* (2009), a iraniana Marjane Satrapi, em seus eus real e lírico, teve sua identidade posta em xeque quando interseccionada pela cultura de seu povo e por sua busca em construir a sua própria individualidade. Assistindo ao início da efetivação do regime xiita no Irã, aos dez anos de idade, a romancista-gráfica passou a ter sua identidade moldada às mudanças político culturais de seu “novo” país. Porém, no excerto que encabeça esta seção (FIGURA

27), retirado de sua autobiografia em quadrinhos *Persépolis* (2007), Marjane vê-se distante do véu ao qual foi obrigada a usar desde a sua infância, mas, de maneira psicologicamente antagônica, não tão longe de suas raízes culturais.

Afastada da vista de seus pais, a iraniana se encontrava em um novo contexto identitário. Novas possibilidades de conhecer a si mesma apareceram logo quando ela se pôs distante das imposições políticas de sua nação. Todavia, neste novo cenário de descobertas, ainda era difícil se apartar totalmente de sua história. Assim, sua aparência, capa de seus antepassados, passa por mudanças concomitantes às suas transformações identitárias.

Nos quadrinhos que antecedem a epígrafe desta parte de meu trabalho, vemos um momento específico da vida de Marjane, no qual sua integração à sociedade em que se encontrava se dava por esforços marcados por sentimentos de culpa e confusão: “Quanto mais esforços de integração eu fazia, mais tinha a impressão de me distanciar da minha cultura, de trair meus pais e minhas origens, de jogar um jogo que não era meu” (SATRAPI, 2007, n.p.).

Majane, na construção de sua identidade, percebia-se, assim, no cruzamento entre uma vida à parte de sua família, a sua cultura base e os estereótipos que cerceiam a imagem de seu país. O Irã, neste contexto, “era o mal”, e ser uma mulher iraniana, “um peso” (SATRAPI, 2007, n.p.). A *representação* política que sua nação tinha às outras culturas respingava em sua própria identidade. Os rótulos externos quanto à sua cultura a seguiam onde quer que fosse. A Marjane *punk* (FIGURA 27), representa, dessa maneira, a sua individualidade confusa ao passo em que tenta romper com os preconceitos que sofre por *ser* de onde é.

Em sintonia com o cenário de Satrapi, Stuart Hall, em seu livro *Cultura e representação* (2016), em suas considerações quanto à estereotipagem como prática de produção de significados, traz o estudo de Edward Said acerca de como a Europa desenvolveu uma imagem estereotipada do “Oriente”. Said explica que, o “orientalismo” não se limitou a um simples espelhamento dos países do Oriente Médio, mas se tratava de um discurso “por meio do qual a cultura europeia conseguiu administrar - e até produzir - o Oriente política, sociológica, ideológica, científica, militar e imaginativamente durante o período posterior ao Iluminismo” (SAID, 1978, *apud* HALL, 2016, p. 194).

Construindo, portanto, um paralelo com a obra de Spiegelman, vemos que a forma de poder evocada na fala de Said dialoga com a maneira que o poder é estabelecido no enredo de *Maus*. A partir das concepções foucaultianas de “poder/conhecimento” quanto ao orientalismo, Hall argumenta que:

o *discurso* produz, através de diferentes práticas de *representação* (bolsas de estudo, exposições, literatura, pintura etc. [e produções midiáticas institucionalizadas pelo governo]) uma forma de *conhecimento racializado do Outro* (orientalismo [antisemitismo]) profundamente envolvida nas operações de *poder* (imperialismo [nazi-fascismo]) (HALL, 2016, p. 195).

Durante o holocausto, tal produção da imagem do Outro (judeu) não começou no processo de efetização do ideal nazista, mas tem séculos de intolerância. Pereira (2018), ao analisar a representação da alteridade judaica nas *Cantigas de Santa Maria*, poemas que remontam ao século XIII, afirma que:

Nota-se desde o Império Romano, nos primeiros séculos da era cristã, a formação da imagem do judeu na sociedade, como sendo aquele que matou a Cristo e que por isso deveria ser castigado e inferiorizado na sociedade onde vivia. Grande parte de todo esse pensamento antijudaico partia dos Padres da Igreja, dentre os quais se destaca Agostinho de Hipona, o qual influenciou o pensamento de toda cristandade (PEREIRA, 2018., n.p.).

Ao analisar as *Cantigas* de cunho religioso, Pereira (2018) afirma que os judeus já carregavam, no período histórico dos poemas, representações estereotipadas, em especial, referentes à ideia de avareza. Tais poemas “constroem uma imagem negativa dos judeus ligando-os [à] avareza por praticarem a usura, a falsidade, traição e maldade” (PEREIRA, 2018, n.p). Em consonância, Freud, que era de origem judaica, em *O homem dos ratos (cinco psicanálises)*, traz justamente à figura dos ratos, símbolo da impureza do judeu, as noções de riqueza e dinheiro, e de atividades noturnas e clandestinidade, conectando-os aos ideais de abundância e avareza (CHEVALIER, 1991, p. 770-771). Dessa maneira, nesta seção, detenho-me à análise do *estereótipo* do “pão-durismo” referente à imagem do judeu presente em *Maus*, ilustrado principalmente pela figura de Vladek Spiegelman.

Hall explica que, ao diferenciar tipificação de estereotipagem, o primeiro nos ajuda a extrair sentido do mundo, pois, sem o uso de tipos, não entenderíamos o particular. É a partir da tipificação que “nos referimos a objetos individuais, pessoas ou eventos em nossa cabeça por meio de um regime geral de classificação em que - de acordo com nossa cultura - eles se encaixam” (HALL, 2016, p. 190). Tipo se torna, portanto:

qualquer caracterização simples, vívida, memorável, facilmente compreendida e amplamente reconhecida, na qual alguns traços são promovidos e a mudança ou o “desenvolvimento” é mantido em seu valor mínimo (DYER, 1977, p. 28, *apud* HALL, 2016, p. 191).

Quanto à estereotipagem, esta se agarra a poucas características “simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas” (HALL, 2016, p. 191) de um indivíduo e o reduz a tais características, as quais são, depois, exageradas e simplificadas, numa estratégia de distinção do que é tido ou não como normal (HALL, 2016, p. 191). Desse modo, os estereótipos são “mais rígidos que os tipos sociais” e “caracteristicamente fixos, claros [e] inalteráveis” (DYER, 1979, p. 29, *apud* HALL, 2016, p. 191). Portanto, eles fazem parte da manutenção do ordenamento simbólico e social, definindo os limites do que é normal e do que é pervertido. Desencadeada em cenários de grande desigualdade de poder, a estereotipagem resulta, assim, na subordinação ou exclusão de certos grupos (os *Outros*) que ferem a normalidade da “comunidade imaginária” (HALL, 2016, p. 192).

Vale salientar que o poder evocado aqui por Hall, quanto ao uso de estereótipos, não se restringe, necessariamente, ao poder de imposição física direta, mas ao poder na representação, isto é, o poder de trazer significações a algo ou alguém de uma maneira particular, por meio de um “regime de representação” (HALL, 2016, p. 193).

Figura 28 - Vladek, uma caricatura



SPIEGELMAN, 2009, p. 133

É justamente pela preocupação de alimentar tal regime representacional referente à imagem semítica, que Spiegelman declara, em *Maus*, certa preocupação na construção de sua obra ao relatar algumas das características mesquinhas de seu pai, como vemos no excerto anterior (FIGURA 28).

Em uma conversa com o seu enteado, Mala desabafa sobre o “pão-durismo” de Vladek, assumindo estar cansada do caráter sovina de seu marido. Artie, nesta mesma

conversa, levanta a possibilidade de seu pai ser assim por causa da guerra. Todavia, conhecendo o comportamento de seu pai, não vê muitas saídas a não ser concordar com Mala, enxergando nele o estereótipo do judeu avarento:

Figura 29 - Só queria fazer um retrato fiel...



SPIEGELMAN, 2009, p. 134

Hall, em sua análise quanto aos estereótipos de infantilização e da hipermasculinidade do homem preto, levanta o caráter ambivalente da representação e da estereotipagem, no qual a própria “vítima” confirma, inconscientemente, determinado estereótipo. Paradoxalmente, ele explica que tal ambivalência ocorre na tentativa de disfarçar o estereótipo. Ele completa afirmando “que os estereótipos referem-se tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como ‘real’, e as reproduções visuais das práticas de representação são apenas metade da história” (HALL, 2016, p. 200).

Durante quase todo o enredo de *Maus*, situado cronologicamente na narrativa do tempo presente, encontramos situações, de maior ou menor destaque, nas quais Vladek demonstra um apego exagerado aos seus bens materiais, sejam eles valiosos ou não. No exemplo da página 118 (FIGURA 30), presente em *Meu pai sangra história*, primeiro volume da obra, vemos Vladek recolhendo um fio de telefone jogando ao chão, enquanto caminhava com seu filho em direção ao banco. Explicando que o fio pode ser útil para amarrar objetos, ele argumenta que “Pss. Por que sempre quer comprar quando pode **achar!**?” (SPIEGELMAN, 2009, p. 118).

Figura 30 - Por que comprar se pode achar?



SPIEGELMAN, 2009, p. 118

Já na página 229 (FIGURA 31), no segundo volume de *Maus*, ao ser perguntado por Françoise, sua nora, se quereria chá ou café, Vladek responde dizendo que ele mesmo fará a sua bebida, já que havia guardado um saquinho de chá já usado desde aquela mesma manhã.

Figura 31 - Pode deixar comigo



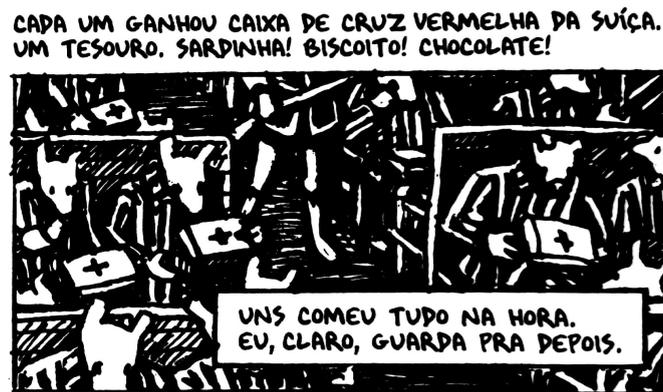
SPIEGELMAN, 2009, p. 229

Fica difícil, assim, contra-argumentar à ideia que Vladek, de fato, incorpora o estereótipo do judeu avaro. Todavia, busco trazer em consideração o seu passado como prisioneiro durante o holocausto, no qual uma de suas máximas era poupar em prol de sua sobrevivência. Sendo a fome uma companheira, guardar para depois foi uma das coisas que garantiu a resistência de Vladek a Auschwitz. Vemos, desse modo, no excerto ao lado, como o judeu polonês, enquanto prisioneiro de guerra, comportava-se diante de oportunidades de subsistência.

Além disso, em Auschwitz, bens materiais em geral eram tidos como moeda de troca. Em determinado ponto do segundo capítulo de *E aqui meus problemas começaram*, vemos

Vladek explicando a seu filho como cigarros eram trocados por pão. Por semana, como ele relata, os trabalhadores ganhavam três cigarros, preço equivalente a de um dia pão. “Iá. E se você não fuma, troca por pão” (SPIEGELMAN, 2009, p. 224). Esse comentário é particularmente interessante, por ilustrar como a crítica constante de Vladek a seu filho é pesada pelos traumas do passado, se considerarmos que, no mesmo quadrinho, Artie está fumando, trazendo a significação de desperdício (da vida).

Figura 32 - A caixa da Cruz Vermelha



SPIEGELMAN, 2009, p. 264

É relevante considerarmos que, por mais que a Segunda Guerra Mundial tenha acabado, os campos de concentração podem, muito bem, continuar vivos na mente de sobreviventes como Vladek. A tragédia consegue, assim, criar traumas contínuos.

Não faço tais considerações no intento de querer mudar a mente do leitor quanto à personalidade “muquirana” de Vladek. Porém, levanto possibilidades que expliquem algumas de suas atitudes. As representações evocadas pelo fio de telefone e pelo saquinho de chá podem traduzir, ao mesmo tempo, sentimentos de racionamento e enriquecimento pelo acúmulo. Não busco preterir, portanto, um sentimento ao outro, mas procuro argumentar que eles, necessariamente, não se excluem.

O judeu avarento e monopolizador da economia de uma nação, tem várias facetas na narrativa de Spiegelman, como, a exemplo, o pai milionário de Anja. Porém, considerar a vivência traumática de Auschwitz provoca certas considerações quanto ao comportamento de Vladek. Talvez, o sentir “dor física quando gasta uma moeda!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 133) não se trate de avareza, mas de um trauma profundamente arraigado.

Tais considerações não fazem de Vladek um herói, ou mesmo um eterno alvo de preconceitos e marginalizações sociais, mas sim uma vítima do passado. Vemos no quadrinho

abaixo (FIGURA 33) como Vladek também alimenta preconceitos e estereótipos ao ver em um homem preto, ou melhor, em um cachorro preto, motivo de suspeita. A representação que a figura do caroneiro negro evoca em Vladek é o estereótipo do homem negro como ladrão.

Figura 33 - Pé na tábua!



SPIEGELMAN, 2009, p. 258

Hall afirma que a circularidade do poder na representação atinge a todo mundo, fazendo de todos nós figuras poderosas e, ao mesmo tempo, sem poder. Mesmo que em intensidades diferentes de poder, estamos todos presos neste circuito, pois “Ninguém - nem suas vítimas aparentes, nem seus agentes - consegue ficar completamente fora do seu campo de operação” (HALL, 2016, p. 197).

Em sua entrevista concedida a Stanley Crouch, em 1996, Spiegelman, considerando a cena retratada no quadrinho anterior, explica que a fala de Vladek, “Não tem o que **comparar**, as shvartser e os judeu!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 259), mostrava que “o que todo sofrimento faz é causar- causar dor. Não cria figuras enobrecidas” (SPIEGELMAN, 1996, tradução nossa⁴⁰). Portanto, percebemos que, ao construir certa verossimilhança em Vladek no que se refere à sua “avareza”, além de lhe conferir um caráter de personagem redondo, percebemos que as atitudes consideradas mesquinhas da personagem não buscam alimentar o estereótipo do judeu avarento, mas ser fidedigno à imagem de seu pai a fim de mostrar como seus traumas se expressam sem colocá-lo como vítima única de sua sociedade, mas também como mantenedor de outras relações de poder, como vimos anteriormente.

⁴⁰ all suffering does is it causes-- it causes pain. It doesn't create ennobled figures.

4. Conclusão:

Figura 34 - De fato, ele falou



SPIEGELMAN, 2009, p. 205

Há poucos dias de escrever esta conclusão, uma notícia viralizou nas redes sociais do país: um homem preto havia sido assassinado por policiais rodoviários federais de Sergipe em uma câmara de gás improvisada, feita no porta-malas de um veículo. Essa abordagem brutalmente coercitiva me transportou diretamente às páginas de *Maus: a história de um sobrevivente* (2009), e, por consequência, a toda a pesquisa que venho construindo aqui.

Por mais conveniente que pareça ao meu trabalho, e sei que, de fato, pode soar assim, tal crueldade me chocou. Imagino que seja difícil para todos nós, diante de tantas manchetes catastróficas, conseguirmos estabelecer qualquer laço empático com tais notícias, e espero, também, não despertar ares oportunistas quanto à minha escolha ao introduzir tal seção de meu trabalho com esta notícia em particular. Porém, e muito provavelmente por conta de minha imersão aos cenários que dialogavam com a obra de Spiegelman, peguei-me, repetidamente, fazendo o seguinte questionamento: como alguém consegue ser tão certo de si ao ponto de se sentir no direito de retirar a vida do outro?

Investindo um pouco mais de meus pensamentos à indagação, meu raciocínio me levou à concepção de Stuart Hall quanto aos seus estudos sobre representação, conceito este que centraliza minhas análises desenvolvidas no terceiro capítulo deste trabalho. Ao

representarmos o mundo, fazendo uso da *linguagem* e dos diferentes *discursos* que cabem aos nossos *contextos histórico e cultural*, tiramos, através de uma *partilha social*, *significados* distintos das coisas que o compõem.

Terminei escolhendo por *Maus* como meu objeto de estudo a fim de fazer jus à pesquisa de Hall, e, como consequência, trazer certa retribuição à sociedade por meus anos como estudante em uma instituição pública de ensino superior. Vejo, em obras como a de Spiegelman, o caráter valorosamente atrevido da arte. Servem, e não que a arte tenha que servir a um propósito específico, para nos tirar da apatia que os cenários da rotina nos trazem, fazendo-nos refletir acerca dos próprios discursos que, devido a sua profusão, amortecem-nos.

Imageticamente falando, o sistema representacional de *Maus* é, acertadamente, sedutor. Dando aos rostos humanos feições animais, Spiegelman favorece um caráter humanizador, no sentido empático da palavra, à sua narrativa. São as faces antropomórficas de suas personagens que atraem o leitor e o prende ao enredo que, se protagonizado por humanos, poderia se tornar difícil demais de ser interpretativamente digerido.

Além disso, quanto à sua estrutura, analisada no segundo capítulo deste trabalho, *Maus* se mostrou uma escolha atraente pela diversidade de gêneros literários que abarca em sua construção. Não se limitando a uma história em quadrinhos (HQ), o trabalho de Spiegelman engloba características biográficas, autobiográficas, orais, ficcionais, etnográficas, e algumas outras mais. Somando-se a isto, sua estética, a qual ilustra o visceral conteúdo da obra, também analisada neste mesmo capítulo, alimenta as significações representadas na narrativa construída entre pai e filho.

Reitero minha fala na introdução deste trabalho, ao dizer que precisamos, com urgência, perceber as nossas raízes culturais, enxergando, assim, as representações que os contextos do nosso presente estabelecem com o passado. O holocausto judeu, evocado em *Maus*, é *uma* dentre as inúmeras tragédias que assolam a nossa história; a qual, inclusive, por mais cerrados que estejam os nossos olhos, ainda estabelece fortes relações com a nossa sociedade atual, a exemplo do violento caso que abre esta conclusão.

Qual é o imaginário social que faz com que figuras semelhantes à de Genival de Jesus Santos (e aqui faço questão de trazer o seu nome) sejam vítimas constantes da brutalidade policial brasileira? Sabemos bem quais imaginários provocam essa realidade, porém, por mais que o governo vigente alimente, de maneira visível, a desigualdade de poder em nosso país, será que internalizamos a ideia de que somos nós quem fazemos a manutenção de tais representações, e que, por consequência, cabe a nós romper com tal ciclo?

Spiegelman declara que “*Maus* não é apresentado como uma maneira de ‘tenho que falar o que aconteceu’” (SPIEGELMAN, 1991, tradução nossa⁴¹) mas como “descobri o que aconteceu. E esta é a minha maneira de estruturação, meus próprios pensamentos e meu próprio entendimento, e, se servir de alguma utilidade para outras pessoas, que seja, isto é ótimo” (SPIEGELMAN, 1991, tradução nossa⁴²).

Figura 35 - Chega de histórias por hoje...



SPIEGELMAN, 2009, p. 296

⁴¹ *Maus* is not presented as a way ‘I must tell you about what happened’”

⁴² “I got found out what happened. And that’s my way of structuring, my own thoughts and my own way of understanding, and if it’s of any use for other people, so be it, that’s great

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **Indivíduo e biografia na história oral**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2000. [5]f. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6715>. Acesso em: 13 mai. 2022.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

DEL PRIORE, Mary. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. **Topoi**: Revista de História, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, jul.-dez. 2009, p. 7-16.

DER Ewige Jude. United States Holocaust Memorial Museum. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/der-ewige-jude>. Acesso em: 27 mai. 2022.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**: princípios e práticas do lendário cartunista Will Eisner. Tradução Luís Carlos Borges, Alexandre Boide. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 190 p.

FAVA, Aline. A história da blusa mariniera: de uniforme militar francês a ícone da moda. Nossa moda. **Veja**. Jun. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2021/06/13/a-historia-da-mariniere-curiosidades-sobre-a-classica-blusa-listrada.htm>. Acesso em: 23 mai. 2022.

FERNANDES, Nathan. Michel Foucault: as ideias de poder e a filosofia do pensador francês. Galileu. Set 2019. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Filosofia/noticia/2019/09/michel-foucault-ideias-d-e-poder-e-filosofia-do-pensador-frances.html>. Acesso em: 28 mai. 2022.

FREIRE, Adelice Manuela Moreno. **A representação do Ilhéu em Manuel Lopes**. Orientadora: Fátima Fernandes. 2010. 65f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Estudos Cabo-verdianos e Portugueses) - Universidade de Cabo Verde, Praia, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10961/2082>. Acesso em: 18 mai. 2022.

GUERREIRO, Emanuel. O conceito de representação: literatura, religião e cinema. **Revista Vértice**, Lisboa, n. 150, p. 42-52, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/18294053/O_conceito_de_Representa%C3%A7%C3%A3o_Literatura_Religi%C3%A3o_e_Cinema. Acesso em: 23 mai. 2022.

GUIRADO, Marlene. Poder indisciplina: os surpreendentes rumos da relação de poder. In: AQUINO, Julio Groppa. **Indisciplina na escola**: alternativas teóricas e práticas. São Paulo: Summus, 1996. p. 57-72. Disponível em: shorturl.at/fgovQ. Acesso em: 27 mai. 2022.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução Daniel Miranda, William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HELENA, Lúcia. A história e as criações icônicas de Coco Chanel. **Elle**. Ago. 2020. Disponível em: <https://elle.com.br/moda/quem-foi-coco-chanel-estilista-moda/famosas-e-famosos-que-vestem-chanel>. Acesso em: 23 mai. 2022.

HERVOT, Brigitte Monique. Georges Gusdorf e a autobiografia. **Lettres Francaises**, v. 14, n. 1, p. 95-110, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/126750>. Acesso em: 26 mai. 2022.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In: **O Pacto autobiográfico de Rousseau à Internet**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 103-109.

LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H.. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

NEVES, Sílvia da Conceição. **A história em quadrinhos como recurso didático em sala de aula**. Orientadora: Alexandra Cristina Moreira Caetano. 2012. 30 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Palmas, 2012. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/5588/1/2012_S%C3%ADlviadaConcei%C3%A7%C3%A3oNeves.pdf. Acesso em: 3 abr. 2022.

NOS CENTROS de extermínio. United States Holocaust Memorial Museum. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/at-the-killing-centers>. Acesso em: 27 mai. 2022.

OPERAÇÕES de asfixia por gás. United States Holocaust Memorial Museum. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/gassing-operations>. Acesso em: 27 mai. 2022.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**: um conto de fadas. Tradução Heitor Aquino Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PLATTHAUS, Andreas. Graphic novel. **Deutsche Welle**: 05 out. 2011. Entrevista concedida a Günther Birkenstock. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/graphic-novel-algo-mais-do-que-hist%C3%B3ria-em-quadrinhos/a-15364273>. Acesso em: 26 mai. 2022.

PEREIRA, Ingrid Alves. A representação da alteridade judaica por meio da análise das Cantigas de Santa Maria. **Anais da XI Semana de História UFES**. Espírito Santo, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/semanadehistoria/issue/view/956>. Acesso em: 29 mai. 2022.

PONTES, Suely Aires. Mauschwitz: deslocamentos imaginários. **Imaginário**, São Paulo, vol.13, n.14, p. 27-41, jun. 2007.

PORTO, Luana Teixeira. Relações de poder e saber: o discurso da história à luz de Michel Foucault. **Contexto**, Vitória, ano XII, n. 11, p. 49-64, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/issue/view/452>. Acesso em: 28 mai. 2022.

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

SPIEGELMAN, Art. Artist Art Spiegelman on the latest issue of his comic series, "Maus." Entrevista concedida a Stanley Rose. 1996. 1 vídeo (13min09). Disponível em: <https://charlirose.com/videos/6448>. Acesso em: 26 mar. 2022.

SPIEGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SPIEGELMAN, Art. **Metamaus** - A look inside a modern Classic. Nova Iorque: Pantheon Books, 2011.

SPIEGELMAN, Art. The Holocaust Through the Eyes of a Maus. Entrevista concedida a Marcia Alvar 1991. 1 vídeo (27 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BLVG3GNvHkU>. Acesso em: 25 mar. 2022.

SPIEGELMAN, Art. Companhia das Letras. Disponível em: companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01933. Acesso em: 18 jun. 2022.