



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
HUNIDADE ACADEMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**(RE) INVENÇÃO DE IDENTIDADES: A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES DE  
JUDEUS E NAZISTAS NA OBRA “MAUS” DE ART SPIEGELMAN**

**CLÁUDIO DA COSTA BARROSO NETO**

**Campina Grande**

**Dezembro de 2012**



**(RE) INVENÇÃO DE IDENTIDADES: A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES DE  
JUDEUS E NAZISTAS NA OBRA “MAUS” DE ART SPIEGELMAN**

Cláudio da Costa Barroso Neto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção do título de mestre em História, na área de concentração em História, Cultura e Sociedade, na linha de pesquisa: Cultura, poder e identidades.

Orientadora: Profa.Dra.Marinalva Vilar de Lima

**Campina Grande**

**Dezembro de 2012**

**DIGITALIZAÇÃO:**  
**SISTEMOTECA - UFCG**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG**

B277r Barroso Neto, Cláudio da Costa.  
(Re) Invenção de identidades: a construção das identidades de Judeus e Nazistas na obra "Maus" de Art Spiegelman / Cláudio da Costa Barroso Neto. - Campina Grande, 2012.  
140f.: il., color.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades.  
Orientadora: Profª. Drª. Marinalva Vilar de Lima.  
Referências.

1. História Geral. 2. História em Quadrinhos. 3. Identidade. 4. Discurso.  
5. Memória. I. Título.

CDU 94(043)

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**CLÁUDIO DA COSTA BARROSO NETO**

**(RE) INVENÇÃO DE IDENTIDADES: A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES DE JUDEUS E NAZISTAS NA OBRA “MAUS” DE ART APIENGLMAN**

Dissertação apresentada à Banca examinadora da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História sob a orientação da Prof. Dra. Marinalva Vilar de lima

Aprovado em : 30/MARÇO/2012.

CONCEITO FINAL: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**



Prof.ª Dr.ª Marinalva Vilar de Lima – PPGH/UFCG

ORIENTADORA – PRESIDENTE DA BANCA

Prof. Dr. José Benjamim Montenegro – UAHIS/UFCG

EXAMINADOR EXTERNO

Prof. Dr. Marcos Antonio Silva – PPGCS/UFCG; PPGH/USP

EXAMINADOR INTERNO

Profa. Dra. Elizabeth Christina de Andrade – URCA

EXAMINADOR SUPLENTE

## AGRADECIMENTOS

A Lorena Resende primeiramente por ter me presenteado no ano de 2005 com esta incrível obra como presente de aniversário de namoro e, sem elas, a obra e Lorena, nunca chegaria onde estou, nem pensaria mais em me aprofundar na academia. Por durante esses dois anos ter tido uma enorme paciência comigo por passar tardes e noites com o computador na cama mandando Gael ficar com ela para que eu pudesse terminar meus textos. Suportou por dois anos eu só falar sobre Maus, quadrinhos, identidades, ABNT. Suportou meus pedidos pra pesquisar bibliografias, copiar fichas dos livros, ler e reler páginas e páginas em busca de erros ortográficos. Esse texto não é só meu, é dela também, muito.

A Ramon Porto que em uma manhã inspirada me fez repensar o lugar das histórias em quadrinhos enquanto objetos históricos por me dizer: “Eu acharia massa ler uma monografia sobre quadrinhos”. Desde aí não parei mais de produzir.

A professora Manuela Aguiar que foi minha orientadora na monografia me fazendo olhar sempre para além de Maus.

A minha irmã que conseguiu minhas passagens para João Pessoa para poder pagar uma disciplina lá, sem essa ajuda acho que estaria devendo dinheiro ao cartão até hoje.

A Marinalva Lima, paciente, inspiradora, sem papas na língua, que com seu jeito direto me deu rumo nesse mestrado, me incentivo a produzir, me apoio na seleção do Doutorado, ouviu com atenção um simples balançar de cabeça, e em silêncio muita coisa sobre esse texto, ficou incomodada querendo quase falar por mim em certas horas, mas se manteve firme (por fora) por dentro não posso afirmar.

Ao CNPQ pela bolsa que ajudou, imensamente, na conclusão deste trabalho, pois, o “cofrinho” já havia sido quebrado a tempos pra continuar cursando o mestrado. Sem esquecer que essa bolsa só foi possível graças ao empenho da Professora Jusciene Apolinário, que, em uma bela manhã de terça me fez uma ligação e disse: “Cláudio tenho uma ótima notícia pra você!!!”.

Aos grande Arnaldo e Felipe, sempre presente pra descascar os maiores pepinos que uma secretaria de um curso de pós-graduação pode ter. Mandando seus e-mails de cobrança, e sempre, sempre, sempre ajudando aqueles que sempre se “enrolavam” com alguma coisa, como sempre foi meu caso.

O agradecimento especial vai pra Gael, meu moleque, meu garoto, hoje com dois anos e meio e é o moleque mais sagaz que já vi e que, durante o período em que eu estava pagando ainda as disciplinas, teve um câncer com um ano e meio de idade e meu deu uma rasteira, mas que nunca se abateu com isso, nunca desanimou, nem mesmo quando cheguei no Recife com ele tendo febre acima dos 38°, quando acordou no corredor do hospital foi brincar de correr e empurrar a maca. Passamos por tudo isso enquanto eu produzia este outro filho, este texto, mas esse só saiu filho por que você me dava força, carequinha sentado no meu colo rabiscando papel, brincando de estudar enquanto terminava minhas leituras. Você, varias vezes vinha no quarto pra me ver estudando, eu parava pra te olhar e você dizia: “Estuda papai! Vô pá sala”, me dava um beijo e saia. Se você não tivesse ficado bom filho, esse filho aqui não teria existido, nem com toda a força da sua mãe me ajudando, nunca.

Gael foi o motivo de eu querer seguir em frente, ter e poder dar algo melhor pra alguém, pra ele, pra Loreнна, sem a energia de vocês eu não seria nada, não estaria aqui onde estou, não precisaria disso, vocês dois são a base que levantaram esse texto.

Obrigado filho, por ter me mandado estudar, por brincar de estudar comigo, por ter aprendido que o livro “é impotante”, como você diz, obrigado Loreнна, por ter caminhado nessa estrada tão sinuosa, esburacada, cheia de pedras e obstáculos.

Esse texto é mais que um título pra mim, é uma prova de que não importa o quanto tudo parece ruim pra gente, a gente dá um jeito e tira leite de pedra. Tiramos leite de Maus.

## RESUMO

O advento da Nova História Cultural abriu um novo leque de possibilidades nas correntes históricas, nos campos de pesquisa e, principalmente, em uma multiplicidade de objetos, com o auxílio de diversas novas fontes, que, até então não eram visualizadas pela história. E são com essas novas possibilidades que nos debruçaremos sobre a História em Quadrinhos **MAUS** (Spiegelman, 2005) e nos apropriaremos dela como nossa fonte, nosso objeto de pesquisa para perceber como se dá a (re) construção das identidades de judeus e nazistas na obra. Nas tiras, os judeus são desenhados como ratos e os nazistas ganham feições de gatos, poloneses não judeus são porcos e estadunidenses cachorros. Buscar ver nela a partir de sua narrativa, e seus desenhos, como as identidades são constantemente refeitas a partir da visão que o autor, Art, tendo como fonte histórica o relato oral de seu pai, sendo este testemunha viva e sobrevivente do Shoah nazista na 2ª Guerra Mundial. MAUS ("rato", em alemão) é a história de Vladek Spiegelman, judeu-polonês que sobreviveu ao campo de concentração de Auschwitz, narrada por ele próprio ao filho Art Spiegelman (2005). O livro é considerado um clássico contemporâneo das histórias em quadrinhos. Foi publicado em duas partes, a primeira em 1986 e a segunda em 1991, ganhou o Prêmio Pulitzer de literatura.

**Palavras chaves:** História em Quadrinhos; Identidade; Discurso; Memória.

## ABSTRACT

The advent of the new Cultural history has opened up a new range of possibilities in historical currents in the search fields, and, mainly, in a multitude of objects, with the help of several new sources, which until then were not viewed by history. And with these new possibilities which we will be focusing on the comic strip MAUS (Spiegelman, 2005) and take ownership her as our source, our search object to realize how the (re) construction of the identities of Jews and Nazis in the art. In foil, the Jews are drawn as mice and Nazis winning features of cats, Poles are pigs and non-Jewish American dogs. Fetching see it from his narrative, and their designs, how identities are constantly redone from the view that the author, Art, oral reporting historical source of her father, living witness and survivor of the Nazi Holocaust in World War II. MAUS ("mouse" in german) is the story of Vladek Spiegelman, Jewish-Polish who survived the Auschwitz concentration camp, told by himself to son Art Spiegelman (2005). The book is considered a classic of contemporary comic books. It was published in two parts, the first in 1986 and the second in 1991, and it won the Pulitzer Prize for literature.

**Keywords:** Comic strip; Identity; Speech; Memory.

## INDICE

páginas

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>p.10</b>
<b>CAPÍTULO I - HISTORIAS EM QUADRINHOS: DIÁLOGOS SOBRE O GÊNERO.....</b>	<b>p.18</b>
<b>DESVENDANDO MAUS.....</b>	<b>p.31.</b>
<b>CAP.II – IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO: CONCEITUANDO COM MAUS.....</b>	<b>p.42.</b>
<b>CAP.III – HISTÓRIAS DE VLADEK, HISTÓRIAS DE SI: MEMÓRIAS DA 2ª GUERRA .....</b>	<b>p.68.</b>
<b>A MEMÓRIA POSSUI SEUS LIMITES .....</b>	<b>p.68</b>
<b>UMA HISTÓRIA QUADRO A QUADRO.....</b>	<b>p.78</b>
<b>IDENTIDADES (RE) FEITAS NO JOGO DA SOBREVIVÊNCIA.....</b>	<b>p.86</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>p.100</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS.....</b>	<b>p.102</b>
<b>APÊNDICES:.....</b>	<b>p.106</b>

## ÍNDICE DE IMAGENS

### PÁGINA

<b>IMAGENS 1 e 2 .....</b>	<b>p.71</b>
<b>IMAGEM 3.....</b>	<b>p.73</b>
<b>IMAGEM 4:.....</b>	<b>p.77</b>
<b>IMAGEM 5:.....</b>	<b>p.79</b>
<b>IMAGENS 6, 7 E 8:.....</b>	<b>p.80</b>
<b>IMAGEM 9:.....</b>	<b>p.81</b>
<b>IMAGENS 10, 11, 12 E 13:.....</b>	<b>p.83</b>
<b>IMAGENS 14, 15 E 16:.....</b>	<b>p.84</b>
<b>IMAGEM 17:.....</b>	<b>p.87</b>
<b>IMAGEM 18:.....</b>	<b>p.89</b>
<b>IMAGENS 19 E 20: .....</b>	<b>p.90</b>
<b>IMAGEM 21 E 22:.....</b>	<b>p.91</b>
<b>IMAGENS 23 E 24:.....</b>	<b>p.92</b>
<b>IMAGEM 25:.....</b>	<b>p.93</b>
<b>IMAGEM 26: .....</b>	<b>p.94</b>
<b>IMAGEM 27:.....</b>	<b>p.95</b>
<b>IMAGEM 28:.....</b>	<b>p.96</b>
<b>IMAGEM 29:.....</b>	<b>p.97</b>

## INTRODUÇÃO

É a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores e desejos, ou seja, nós humanos aprendemos a sentir e a refletir, traduzir o mundo em sentimentos e razões por meio de sua inserção no tecido social, na sua relação com o outro. Cada experiência nos marca e nos faz carregar para sempre algo além da compreensão de quem não a viveu, uma marca. O conhecimento adquirido em cada ação que temos em vida faz com que, no dia a dia, aprendamos a lidar com os nossos problemas. Minha própria escolha de trabalho aqui é reflexo de diversas e diversas vivências que já tive. Estas escolhas demonstram, em parte, o que nós somos?

Percebo depois de terminar minha monografia onde nela comecei a falar sobre a HQ *Maus* que temos um pouco de ambos aí. Nossas escolhas vêm de um movimento constante de “ir e vir”, e é nestas escolhas que se apresentam as identidades que têm tido discussões frequentes na teoria social contemporânea, principalmente em decorrência do processo de globalização que atinge a sociedade. Essas identidades são fluidas, inconstantes e em contínuo processo de construção.

É pensando assim que, depois de reler minha monografia, comecei a perceber que dentro da HQ *Maus* este eterno fazer e refazer das identidades se apresentam de várias formas, sendo as escolhas do autor, Art Spiegelman seu ponto de vista sobre as memórias de seu pai. Constatação que contribuiu para os rumos que se delineiam em nosso exercício de análise aqui apresentados, ainda que em caráter provisório. Os movimentos levados a efeito pelo autor de *Maus* produzem sentidos narrativos para a obra e mimetizam a experiência de seu pai durante a 2ª guerra.

*Maus* ("rato", em alemão) é a história de Vladek Spiegelman, um judeu-polonês que sobrevive ao campo de concentração de Auschwitz. A história é escrita por Art Spiegelman, filho do protagonista da experiência em Auschwitz que em uma série de entrevistas rememora aspectos que marcaram tanto ele na condição de autor como o pai enquanto protagonista da história. Portanto, são as memórias de Vladek, encarnadas [por personagem homônimo] na HQ *Maus*. Na produção e publicização da obra, constituída de dois volumes, Art Spiegelman levou quatorze anos.

A HQ *Maus* é considerada um clássico contemporâneo e tem grande relevância tanto no campo das HQs, quanto da produção acadêmica, sendo ela fruto constante de análises por seus pares. *Maus* não é apenas a história de um sobrevivente, mas as histórias de vida de uma família

que foi fragmentada pelo holocausto nazista. Além das vivências de Vladek, Art aparece em grande parte da obra, com o intuito de mostrar a herança deixada por seu pai para ele. Aspecto que dá destaque Pontes, considerando ser esse exercício movimentador de duas temporalidades biográficas postas em contato pelo autor: passado (Vladek) e presente (Art).

poderíamos apressadamente afirmar que se trata de Vladek Spiegelman, que apresenta ao leitor o momento em que conheceu Anja, mãe de Art, os percalços durante a ascensão nazista e o período nos campos de concentração. No entanto, olhando mais atentamente, vemos que simultaneamente se faz a construção da autobiografia de Art Spiegelman, a qual aparece nos intervalos da história narrada por Vladek e se desenrola no tempo presente. Encontramos aí duas linhas temporais que guiam *Maus*: o passado de Vladek e o presente de Art, o qual inclui sua relação com Vladek na produção de *Maus*. (PONTES, 2006, p. 05).

Nas tiras, os judeus são desenhados como ratos e os nazistas ganham feições de gatos; poloneses não judeus são porcos e estadunidenses cachorros<sup>1</sup>.

Spiegelman opta por representar seus personagens como animais e toma como representação dos judeus a figura do rato, mesma imagem que a propaganda nazista utilizou para associar os judeus à ideia de sujeira, dejetos e praga a ser exterminada (PONTES, 2006, p. 07).

Buscamos aqui entender como os enunciados e os discursos que são colocados sobre o que é o “Holocausto”, o “nazismo”, e os “judeus”, por Art Spiegelman dentro de *Maus*, ajudam na construção, ou na reconstrução, do que seriam as identidades destes indivíduos, e como estes discursos são mostrados na HQ.

Na HQ Spiegelman evita o sentimentalismo e interrompe algumas vezes a narrativa para dar espaço a suas dúvidas e inquietações, pois ele não se limita à apenas narrar a história de seu pai na guerra, busca mostrar as suas dificuldades na produção da obra, dificuldades tanto no campo artístico, quanto no campo da história, pois se pergunta por que contar, ou recontar, o holocausto se já tantos o fizeram, e, além disso, por se tratar de uma história dolorida para seu pai, pois o autor deixa claro a consciência que tem de que isso o machuca e o constrange.

O ineditismo de *Maus* se faz pelo fato de tratar de um assunto sério e forte como é o Shoah<sup>2</sup> em uma HQ, veículo até então não utilizado para falar de temas de tamanha importância

<sup>1</sup> Sobre as escolhas dos animais para a composição da história encontramos em Curi (2009) uma informação retirada de Groth, (1988), onde nela Spiegelman afirma através de entrevistas que se baseou em filmes e imagens usadas durante a guerra e que, principalmente evitou desenhar humanos por achar que a mensagem ficaria afetada demais e extremamente sentimental. Assim, a opção pelos animais possibilitou ao autor partir de referências já existentes e não criadas.

<sup>2</sup> Optamos por utilizar o termo Shoah ao invés de Holocausto por concordarmos com a opinião de Curi (2009) sobre o termo holocausto, que tem origem no grego, e significar queimar completamente possui uma conotação religiosa e

ou relevância histórica. Não só o veículo, mas as próprias características gráficas da obra, os desenhos *underground*, a escolha de animais para representar as diferentes identidades políticas e ideológicas dos personagens a tornam inovadora mesmo usando uma linguagem atraente a *cultura pop* juvenil que é a História em Quadrinhos. “(...) e nesse ponto Maus consegue se colocar como uma distinta possibilidade de representação de Auschwitz.” (CURI, 2009. p. 21)

Logo após uma pequena passagem sobre a sua infância no início da HQ, Spiegelman (2005) nos transporta para o seu tempo presente, onde ele já adulto está visitando o seu pai para fazer-lhe uma entrevista sobre a vida dele, entrevistas essas que ocorrem durante quase toda a década de 1970. Somos apresentados aí a outro personagem do tempo presente do autor, a atual esposa de seu pai *Mala*. O autor já nos mostra as facetas de seu pai logo de cara quando o mostra ranzinza, pão-duro, e muito preocupado com a saúde. Seu pai fica muito feliz em revê-lo, sentimento não recíproco do autor e que ele faz questão de expressar em sua escrita.

Seus conflitos e angústias pessoais estão em toda a história. Em nenhum momento o autor deixa de nos relatar onde teve mais dificuldade em conversar com seu pai; em se questionar sobre o que estava fazendo com a história da vida de seu pai, se realmente falar do holocausto da forma que ele pretendia falar estava correto. Porém, ao mesmo tempo em que *Maus* se apresenta para contar uma história real, um fato único da vida de um indivíduo, ela foi emoldurada em uma estrutura de História em Quadrinhos.

O autor preferiu desenhar a história em preto e branco e com desenhos simples, dando mais ênfase ao seu roteiro. Spiegelman (2005) prefere fugir do padrão estético dos quadrinhos publicados pelas grandes editoras da época e retratar sua história seguindo a linha do quadrinho *underground*<sup>3</sup>, movimento criado no final dos anos 1960 com o intuito de fugir dos padrões estéticos como uma forma de contestação artística.

Em *Maus*, Spiegelman (2005) se utiliza das imagens para aumentar o impacto de sua obra sobre o leitor. Transformando judeus em ratos e alemães em gatos, a lendária perseguição que já é tema de desenho animado, também realça todo o contexto da perseguição dos nazistas contra

---

também já muito desgastada pelo cinema Hollywoodiano. O termo Shoah significa devastação, catástrofe em hebraico, sendo de maneira mais específica para se tratar do genocídio de judeus pelos alemães na 2ª Guerra Mundial.

<sup>3</sup> A temática social do *underground comics* girava em torno do movimento *hippie*, portanto, trazia para a cena cultural os questionamentos sobre a guerra do Vietnã, direitos humanos, anarquismo, socialismo, liberação das mulheres e outros aspectos comuns a contracultura presente na segunda metade da década de 1960. Apesar das inovações gráficas e de temática, bem como o apelo ao público adulto, os *undergrounds comics* não obtinham maior visibilidade, tampouco conseguiam uma venda expressiva.

os judeus na 2ª Guerra, criando dentro da história uma construção do fato, ou seja, não a guerra como apenas é contada nos livros ou vista nos filmes, mas a versão de um sobrevivente contada com todas as suas dores, angústias e estratégias durante o período que antecedeu a 2ª Guerra; a ascensão do partido nazista e todo tempo que esteve em Auschwitz; o campo de concentração, onde os nazistas mantinham os judeus presos para serem mortos, a partir dos olhos de seu filho. Sucesso de comunicação para que Sabin chama à atenção: “De fato, ao antropomorfizar os eventos, o horror foi personalizado de modo dificilmente realizável se os personagens tivessem sido representados de forma humana.” (SABIN, 2005, p. 182, apud PONTES, 2006, p. 05).

As imagens dentro da história em quadrinhos, ao mesmo tempo em que suavizam a tragédia, fazem com que ela se torne ainda mais contundente e chocante, pois se torna, inicialmente, estranho aos nossos olhos uma linguagem tão “simples” como a HQ falar e abordar um fato tão triste e violento da nossa história.

A arte de Spiegelman (2005) é um dos pontos mais importantes da obra, não pela qualidade dos desenhos, mas sim pelo conteúdo político associado ao estilo *underground*. Os desenhos em preto e branco dão maior visibilidade e impacto à obra por serem menos comerciais. O fato de o autor retratar os judeus como sendo ratos produziu uma maior ambiguidade à obra, pois esta relação do judeu com o rato, a nosso ver, traz um grande impacto à obra, fato que não existiria se fosse produzido de outra forma, seguindo, por exemplo, os padrões da época que pedia cores berrantes para atrair a atenção do público juvenil e, normalmente, não apresentavam cenários tão cruéis como são apresentados em *Maus*. Sua fuga da estética da época, seguindo a linha dos chamados *underground* e *pós-undergrounds*, dos quais tratamos adiante com maior profundidade, é um dos chamativos de sua obra, pois esta produção independente chamava muita atenção para si. Vejamos o que coloca Curi:

A história impressiona. Entretanto, se fosse transformada em um relato convencional, provavelmente perderia grande parte de seu impacto. O casamento que o autor faz dos diálogos e dos relatos com a estrutura de quadros desenhados proporciona um ritmo totalmente inovador no que se refere aos relatos de traumas. E isso não acontece por que os desenhos têm mais destaque, pois a riqueza de *Maus* não está na técnica, mas na forma como texto e imagens juntos dirigem a narrativa. (CURI, 2009, p. 66)

Pontes (2006) também nos fala sobre o impacto provocado por Spiegelman (2005) ao escolher gatos e ratos para contar sua história:

Se, politicamente, a opção de Spiegelman gerou desconforto, sendo o autor acusado de reduzir o impacto do horror da Shoah e de naturalizar a crueldade nazista por meio do jogo de gato e rato – em que o gato necessariamente caça o

rato -, o alcance de sua obra, consequência do meio utilizado e do público leitor, fez com que o tema do holocausto fosse novamente discutido e mesmo introduzido nos Estados Unidos (PONTES, 2005, p. 05).

Sobre a impressão de se ler *Maus* Curi (2009, p.78) ainda nos diz: “É impossível ler *Maus* sem ser afetado pela representação”.

A imagem tem um papel simbólico, que é verificado pelo historiador para lhe dar acesso a um significado e a uma estética que produz emoções no espectador, porém, no nosso caso, quem está debruçando o olhar sobre a obra é também um historiador que possui uma pergunta para essas imagens, que, por este fato, vai tomá-las como uma construção, uma fonte que está se propondo como sendo o lugar dado do passado. É preciso ver nessa fonte como ela se mostra e se pinta no já acontecido, historicizá-la no dito passado, ver quais valores de sua época essa imagem carrega, seus sentimentos e o que busca comunicar. Nas palavras de Pesavento:

Assim a imagem tem, para o historiador, um valor documental, de época. (...) Da pintura ao cinema, da história em quadrinhos a fotografia, do desenho a televisão, tais imagens povoam a vida e a representam, oferecendo um campo enorme as pesquisas dos historiadores (PESAVENTO, 2003. p. 88).

Precisamos pensar também que é Spiegelman (2005) quem detém o poder sobre o tempo da história que nos é apresentada, e este seu domínio do tempo se mostra quando o autor não se prende apenas ao passado, mas quando o mesmo se lança na elaboração da HQ, movimentando a narrativa entre passado e presente, pois a ele interessa nos fazer entender como a história se desenrolou, como os fatos lhe foram apresentados e como ele os trabalhou. No capítulo dois do segundo volume de *Maus*, Spiegelman (2005) mostra-nos que o tempo não é linear, não se apresenta em uma seqüência progressiva e positivista. Demonstração que realiza na medida em que cruza eventos da história da vida de um indivíduo (seu pai) com a sua e que, como na fabricação de uma colcha de retalhos vai costurando retalho por retalho, peça a peça que produz uma montagem plena de sentidos. Resulta disso “um” quadro em que o destaque é o horror da 2ª Guerra Mundial, não “o” quadro, mas apenas mais “um” que privilegia aspectos próprios daquilo que quer evidenciar. Este “mais um” é também a verdade sobre o fato, haja vista que dele destaca a experiência de um sobrevivente que o mimetizou. Assim, é um quadro não completo, mas que contribui para a formação de tradições narrativas da 2ª guerra que organiza um amplo “saber compartilhado” sobre o acontecimento. Compreendemos que acessar *Maus* é se colocar diante de mais uma versão para uma temática que tem merecido atenção reincidentemente na literatura universal. Em associação ao exposto há que se considerar o fato de tratar-se de uma

HQ e de ser o autor conhecedor do gênero que utiliza para conduzir o leitor na temática abordada, como enfatiza Pontes:

A narrativa de Spiegelman (2005) é permeada por silêncios, por não ditos que são convidativos para a imaginação do leitor, mas que se mostram simultaneamente vãos e fecundos e fecundos. Após cada quadrinho, o sentido se esvai e o leitor é lançado mais adiante (PONTES, 2006. p. 09).

Para podermos ter uma maior noção a respeito das fragmentações, (re) construções, desconstruções e da variedade de lugares de fala do autor dentro de *Maus*, temos uma citação de La Capra, citado em Pontes (idem) que nos diz:

La Capra define Spiegelman como artista, escritor, cartunista, romancista, historiador, biógrafo, autobiógrafo, etnógrafo, testemunha secundária, *memory-worker*, modernista, pós-modernista, entrevistador e entrevistado, e *Maus* como arte documental, literatura pictórica, quadrinhos ou cartoon romanceado, *graphic novel*, história oral, biografia, autobiografia, etnografia, veículo de testemunho e modo de recordação (LACAPRA, 1998, apud PONTES, 2006, p. 143-5).

Em suma, nem a obra nem o autor podem ser observados dentro de lugares comuns de análises, ambos são únicos, complexos e especiais.

No primeiro capítulo da dissertação discutimos a questão dos quadrinhos dentro da história desde a colocação de sua (possível) origem, seus recursos gráficos, sua popularização na mídia - graças ao fenômeno dos super - heróis -, traçando uma linha teórica para buscar visualizar também o porquê de haver ainda, tanto na sociedade quanto na academia, um preconceito para com esta mídia.

No segundo capítulo discutimos as questões teóricas referentes a identidades, representações e discurso, e de como estas se comportam e se apresentam dentro da obra, dialogando com Foucault (2007), Chartier (1990), Pesavento (2003) e Hall (2000).

Por fim, no terceiro capítulo iremos discutir a questão da formação, construção e desconstrução das identidades de judeus e nazistas na HQ a partir das memórias de Vladek Spiegelman, representadas pela ótica de seu filho Art Spiegelman, e com nosso aporte teórico, busca trazer a luz da discussão como o autor retrata estes elementos, valendo salientar que, suas próprias identidades refletem suas opções e suas escolhas.

Nas representações da HQ o lugar do autor é fundamental nas elaborações identitárias dos personagens, pois se trata de uma história narrada pelo seu pai. O autor destacado é judeu, filho de um sobrevivente do holocausto e jornalista, estando por isso ainda mais afetado pela carga

emocional do evento, mas nunca estando tão afetado quanto seu pai, o protagonista dos eventos narrados. Buscaremos aqui analisar como as múltiplas identidades do pai interferem e/ou auxiliam na produção da obra e nas representações das identidades dos personagens na obra.

A título de qualificação apresentamos aqui os capítulos I e II em um nível de elaboração mais avançado, ainda que estes devam ser revisados após a interlocução com a banca examinadora, e a sinopse daquilo que vamos desenvolver no III capítulo. Ressaltamos que as referências bibliográficas também passarão por alterações em virtude de que nosso levantamento de obras de cunho teórico-metodológico e de abordagem diretamente ligada ao trabalho com HQ tem se ampliado nos meses que dedicamos à produção do texto de qualificação.

## CAPÍTULO I - HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: DIÁLOGOS SOBRE O GÊNERO

De acordo com os autores Patati e Braga (2006), a arte sequencial ou simplesmente o *gibi*, como é mundialmente conhecido, é um dos mais difundidos meios de fabulação visual e popular do planeta. Feitos por profissionais ou por seus fãs, que evoluíram de uma estrutura básica, que reúne cenas em que as falas dos personagens se apresentam nos balões, nome dado devido ao formato circular da figura.

A história em quadrinhos é uma forma de arte visual usada para expressar uma sucessão de eventos. Ela é publicada em vários estilos e, em cada país onde é publicada, na maioria das vezes, possui uma nomenclatura própria, por exemplo, de acordo com Eisner (1990) na França é chamada de *BADES*, o nome vem das publicações em tiras de jornal e ficando conhecida como *Bandes-dessineés*; em Portugal por *Historias aos Quadrinhos* ou *Banda Desenhada*; na Itália ganharam o nome dos *balõezinhos* ou *fumacinhas* daí o termo *Fumete* que indica a fala dos personagens; na Espanha chamou-se de *Tebeo* o nome de uma revista infantil (TBO). No Brasil ganhou o apelido de *Gibi* que também era o nome de uma das primeiras publicações do país. Nos EUA é conhecida por *Comics* por ser associada a tirinhas cômicas de humor do início do século passado. No Japão é chamada de *Mangá*. Vários nomes, mas servem para representar a mesma coisa.

Em nosso estudo utilizamos o termo *História em Quadrinhos*, ou simplesmente HQ como é mais conhecido o gênero hoje em dia. Os estudos sobre as origens do homem e de seus antepassados pré-históricos apontam uma referencia unânime para o fato de que onde as linguagens faladas ainda não existiam o fazer-se uso das imagens para a comunicação. Quando o homem da pré-história representava seu cotidiano através de imagens pintadas nas paredes das cavernas ele estava dando os passos iniciais para o que seriam os signos que resultariam na linguagem escrita. Acerca da questão coloca Alves:

essas representações figurativas foram, com o tempo, caminhando para uma abstração, uma simplificação dos seus elementos visuais e ao mesmo tempo ampliando seus campos de significação, dando origem ao alfabeto como hoje conhecemos (ALVES, 2003, p.07).

Não podemos aqui precisar quando as imagens em sequencia deliberada começaram a retratar fatos reais ou não, mas autores como Maccloud (2005) citam que a China já possuía histórias ilustradas em sequencia durante a dinastia Sung (960 -1279) e Yan (206 A.C – 24 D.C),

ele cita também a tapeçaria Bayeux, peça de 70 metros que relata a conquista dos normandos em 1066 com ilustrações demonstrando os fatos e textos explicativos na base de cada uma delas, sendo apontada por Alves (2003) como possível primeira junção de imagem e texto da história.

As imagens passam a ter um papel significativo na Idade Média em que eram utilizadas para explicar aos populares e aos iletrados informações variadas, sejam importantes como avisos e instruções religiosas, ou mais simples como uma narrativa de cantores ou contadores de histórias. Neste período também temos a importância dos vitrais nas igrejas como a *Via Crucis* de Cristo.

Todas essas manifestações denotam a importância da imagem na trajetória comunicativa do homem, revelando que não há *um* século de imagem, simplesmente porque todos o foram, diferenciando-se apenas na questão do alcance de sua difusão; e mostra também que o germe da linguagem dos quadrinhos já se fazia presente (ALVES, 2003. p. 08).

Alves (2003) aponta ainda que alguns autores assinalam a primeira história em quadrinhos moderna como sendo “M. Vieux-Bois”, obra escrita e desenhada pelo pedagogo, escritor e ilustrador suíço Rudolph Topffer em 1827. Para outros estudiosos do assunto, este título é atribuído ao Frances Georges (Cristophe) Colomb, criador de “La Famile Fenouillard” em 1889. Porém, corroborando com Alves (2003) concordamos que o ítalo-brasileiro Ângelo Agostine, em 1867, no jornal *O Cabrião* lança a série ilustrada “As Cobranças”, sendo ele o precursor dos quadrinhos no país e no mundo. O maior problema encontrado para a definição de quem é o “pai” dos quadrinhos no mundo se dá por que nenhum destes já citados até o momento possui o elemento maior que caracteriza os quadrinhos, o balão. Todas estas obras trazem figuras pictóricas que buscam mostrar uma realidade ou um tema, mas as mensagens escritas estão no rodapé das paginas, inseridos quase que como uma legenda para as imagens.

Para Alves (2003), as referências das obras acima só servem para mostrar que a obra *The Yellow Kid* (O Garoto Amarelo, 1896) só é considerada como a primeira HQ para demonstrar o poder dos Estados Unidos. *The Yellow Kid* tem realmente os méritos de ser um dos predecessores no gênero das HQ, porém com qualquer pesquisa mais a fundo podemos perceber que ela tem importância como grande difusora deste gênero literário no mundo, mas muitos outros já caminhavam por estas trincheiras que levariam ao que conhecemos hoje como nona arte.

A importância deste personagem reside no fato do mesmo ter sido o primeiro com publicação regular e de ter aberto o caminho, com seu sucesso, para a consolidação da

linguagem, que teve início com as *daily strips* (tiras diárias) e as *Sunday pages* (páginas dominicais), culminando no surgimento dos *comic books* - revistas em quadrinhos (ALVES, 2003. p. 08).

O desenvolvimento das técnicas de produção em série culminou no aparecimento de um elemento de comunicação de massa que foi de extrema importância para as HQs: o jornal impresso. A tira agregada ao jornal diário com tiragens elevadíssimas proporcionou tremenda visibilidade aos quadrinhos, favorecendo assim que um maior número de leitores apreciasse as tiras, levando as HQ a evoluírem para revistas ilustradas e humorísticas.

Este grande número de leitores para esta nova mídia fez com que surgisse uma acirrada disputa entre os periódicos que publicavam tirinhas, esta “briga” foi importantíssima para as HQs. De acordo com Alves (2003) William Randolph Hearst, dono do *The New York Journal*, e Joseph Pulitzer, proprietário do *New York World*, foram os personagens desta batalha em busca de leitores através dos quadrinhos.

Estes dois magnatas, em seus respectivos jornais tentavam todas as estratégias para conquistar o maior número de leitores. E, assim como na Idade Média, a solução para que o jornal também fosse consumido por pessoas iletradas e pelos imigrantes, que ainda não dominavam a língua inglesa, foi à utilização das imagens. Ciente da força delas, Pulitzer lança o primeiro suplemento dominical, colorido e fartamente ilustrado (ALVES, 2003. p. 09).

A tira produzida por Richard Fenton Outcault em 1895 era intitulada de *Hogan's Alley* (Beco do Hogan). A história girava em torno de diversos personagens caricatos e suas relações com atividades simples como jogos, brincadeiras ou simples conversas sobre o cotidiano. Os elementos da trama representavam típicos habitantes de uma favela urbana, negros, hispânicos, italianos, mas o destaque se deu graças a um garotinho asiático (um imigrante careca, orelhudo e dentuço) que com seu camisolão roubou a cena. Os textos que antes vinham como legenda da página passaram a ser colocados no camisolão do personagem apresentando o Menino Amarelo<sup>4</sup> como narrador em primeira pessoa da história. Sobre a obra Alves comenta:

É importante assinalar que, no princípio, o *Yellow Kid* não usava balões nem imagens em sequência, elementos que Outcault só viria a utilizar posteriormente. Era mais um cartum isolado, onde toda a ação acontecia num único quadro (ALVES, 2003. p. 09).

---

<sup>4</sup> A palavra “Amarelo” que inicialmente era um adjetivo que representava sua etnia asiática logo em seguida passou a ser associado a cor de à cor de seu camisolão, que deixou de ser azul, mudando o sentido original do personagem e resignificando.

Com a tomada para si do título de “inventores” das histórias em quadrinhos os EUA tomam o lugar de hegemonia na produção das HQs no mundo e o segundo ato desta dominação é a criação dos *syndicates*, termo que nada tem haver com os sindicatos que conhecemos hoje. Os *syndicates* eram agências que detinham direitos sobre os personagens e que regulavam a distribuição das histórias dentro do território americano e também no resto do mundo.

O sucesso do *Yellow Kid* faz com que outros autores criem diversos personagens que iriam tornar-se clássicos mais a frente como *The Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo* (1903), de Gustave Verbeck; *Little Nemo in Suberland* (1905), de Winsor MacCay; *Crazy Cat* (1913), de Geroge Herriman; *Felix The Cat* (1923), de Pat Sullivan.

Neste início dos quadrinhos, pelo fato da maior predominância das histórias serem infantis ou de humor, levou os americanos a batizarem os quadrinhos por lá de *comics*.

O livro *Quadrinhos e Arte Sequencial* de Will Eisner (1990) é a primeira grande obra destinada a estudar as HQs como arte, possibilitando a essa expressão artística uma maior e melhor visibilidade. Nesta obra, o autor busca examinar o que ele chama de singular estética de arte sequencial, e esta como sendo um veículo de expressão criativa, uma forma estética e literária que lia com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia. No livro o autor nos diz: “Ela é estudada aqui dentro do quadro de sua aplicação as revistas e as tiras de quadrinhos onde é universalmente empregada” (EISNER, 1990, p. 05).

As contribuições de Eisner (idem) só vieram a engrandecer os quadrinhos, pois, suas preocupações sobre a utilização e a visibilidade que esta arte tinha nos meios de comunicação e acadêmicos fez com que nunca mais se olhasse para uma HQ da mesma forma. Do aprofundamento teórico, criação de obras primorosas, ou simples discussões sobre como trabalhar certos aspectos das Histórias em Quadrinhos Eisner (1990) é o “antes e depois” para todas estas possibilidades.

De acordo com Eisner (1990) esta arte conquistou já seu lugar na cultura popular deste século depois de evoluir de uma antiga forma de arte, as pinturas rupestres, até chegar às tiras e revistas em quadrinhos que temos hoje. Outra evolução que temos na nona arte é a respeito do seu lugar na academia, quando Eisner escreve sua obra os quadrinhos não tinham ainda a visibilidade que têm hoje.

Por motivos que tem muito a ver com o uso e a temática, a arte sequencial tem sido geralmente ignorada como forma de discussão acadêmica. Embora cada um dos seus elementos mais importantes, tais como designe, o desenho, o cartum e a criação escrita, tenha merecido consideração acadêmica isoladamente, esta combinação única tem recebido um espaço bem pequeno (se é que tem recebido algum) no currículo literário e artístico. Creio que tanto o profissional como o crítico são responsáveis por isso (EISNER, 1990, p. 05).

A ideia central da obra, e que foi alcançada, foi a de transformar a arte sequencial em um assunto sério, crítico e profissional. O livro é o resultado de uma série de ensaios publicados aleatoriamente na revista *The Spirit*, e também de um curso sobre arte sequencial que o autor ministrou na Escola de Artes Visuais de Nova York. Sobre a concepção que vai adotar em sua leitura da arte sequencial Eisner coloca:

Quando comecei a desvendar os componentes, detendo-me em elementos até então considerados instintivos e tentando explicar os parâmetros dessa forma artística, descobri que estava envolvido mais com uma ‘arte da comunicação’ do que com uma simples aplicação de arte (EISNER, 1990, p. 06).

Para o autor, em nossos tempos modernos a tira de jornal, e recentemente a revista em quadrinhos, se constituiu no principal veículo de Arte Sequencial. Porém, o ícone maior das HQ, que traz um novo olhar para o mundo da nona arte, é a *Graphic Novel*<sup>5</sup> (Novela Gráfica) chamada *Um Contrato com Deus*<sup>6</sup> (Eisner, 1988), produzida nos anos 50. O autor comenta que esta *Graphic Novel* muda para sempre o foco dado as HQs, criando novos parâmetros de elaboração dos quadrinhos.

A primeira *Graphic Novel* de Eisner, “*Um Contrato com Deus*”, foge do lugar comum do universo dos super-heróis e do humor para contar histórias de pessoas comuns, na maioria das vezes esmagadas pela sociedade moderna (ALVES, 2003, p. 13).

O artigo de Correia (2010) vem nos apontar que, de acordo com Joseph Witek em seu livro *Comic Book as History*, a década de 1980 do século XX marca o período de transição dos quadrinhos de fenômeno popular para um fenômeno híbrido, pois é daí que surgiram trabalhos dignos da crítica cultural: “data desta época o aparecimento de autores e/ou argumentista, que

<sup>5</sup> O termo foi criado por Will Eisner para diferenciar alguns trabalhos de cunho mais sério dos chamados *comics* de super-heróis ou de histórias infantis. Este conceito hoje já foi perdido como também aponta MacCloud (2005). Nos Estados Unidos o termo *Graphic Novel* por conseguir arrastar um grande público foi apropriado pela indústria capitalista e atualmente nada tem haver com o conceito original. O rótulo de *Graphic Novel* é utilizado hoje apenas para definir outra roupagem para a HQ. Atualmente ele quer dizer que a edição possui capa dura, papel especial, é encadernada e com técnicas de desenhos mais elaboradas, ou seja, um produto esteticamente melhor, porém, o conceito não necessariamente pode agradar ou mesmo surpreender. Nos dias de hoje o formato é mais utilizado para se contar histórias mais longas até mesmo de personagens conhecidos como os super-heróis.

<sup>6</sup> *Um Contrato com Deus* narra a história de um bom homem que se sente traído por Deus ao perder sua filha única. Nos anos que se seguirão, ele tentará um ajuste de contas com o Criador.

conferiram maior densidade artística, simultaneamente gráfica e literária, as suas obras” (CORREIA, 2010, p. 01).

O quadrinho é uma criação que parte da experiência do autor, e sobre isso Eisner (1990) nos diz:

As histórias em quadrinhos comunicam uma ‘linguagem’ que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. Pode-se esperar dos leitores modernos uma compreensão fácil da mistura imagem-palavra e da tradicional decodificação de texto. A história em quadrinhos pode ser chamada ‘leitura’ num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo (EISNER, 1990, p. 07).

Nada mais certo do que pensar desta forma sobre *MAUS*. A escolha de Art Spiegelman (2005) em retratar judeus e nazistas como ratos e gatos para acentuar o sentimento de perseguição; a escolha da arte em preto e branco, tudo isto tem significação própria para a relação autor/leitor. O jogo de gato e rato, acessível a um número ainda maior de leitores, acentua a noção dentro deste jogo de quem persegue e quem é perseguido. O preto e branco e o formato *underground* eram uma das grandes inovações da época, por que fazia parte de um movimento esquerdista de contra cultura. Essas “linguagens” podem e são traduzidas tanto pelo fator estético, quanto pelo fator cronológico, pois, ambos são datáveis e históricos. De acordo com Eisner: “A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual” (EISNER, 1990, p. 08).

Ou seja, o quadrinho não passa apenas pelo desenho e texto, mais é uma intrínseca e complexa combinação de ambos. Eisner, em todas as suas obras, consegue combinar elementos gráficos, estéticos, gramaticais e fonéticos, extraindo deles o máximo possível, assim como Spiegelman (2005) faz em *MAUS*, onde a retórica, a arte e os enquadramentos estéticos são fundamentais para a leitura da obra.

O texto para Eisner (1990) deve ser lido como uma linguagem, ele pode também complementar o sentido da imagem, como em uma onomatopeia onde o tamanho das letras serve para compor o cenário, por exemplo, um tiro “BANG”, ou uma porta fechando “BLAM”, a própria estética das letras, o local, as cores ou não podem servir para contar a história, assim como os balões também influenciam na estética e na emoção que a cena deseja passar. “O texto, tratado graficamente a serviço da história como uma extensão da linguagem. Neste contexto, ele fornece um clima emocional, uma ponte narrativa, e a sugestão do som” (EISNER, 1990, p. 10).

Para o autor a história em quadrinhos lida com os dois mais importantes dispositivos de comunicação: as palavras e as imagens. Um dos propósitos de Eisner (1990) é que linguagem e texto sejam tratados como uma única coisa dentro das HQs.

Mas parece válida, já que no mundo moderno da comunicação esses dispositivos são tratados separadamente. Na verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo (EISNER, 1990, p. 13).

O autor diz que para se compreender uma linguagem o receptor necessita estar dentro de uma experiência comum e coletiva entre autor e leitor. “É preciso se desenvolver uma interação, por que o artista está evocando imagens armazenadas nas mentes de ambas as partes” (EISNER, 1990, p.13).

O resultado, sucesso ou fracasso na assimilação da comunicação depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. A escolha de Spiegelman (2005) se encaixa muito bem neste contexto, pelo fato de que o rato carrega várias representações que são facilmente associadas por quem lê, como por exemplo, as ideias de inferior, de frágil; e associado à imagem do gato tem a noção de perseguidor, conceito bem acentuado pelo autor ao escolher estes animais como metáforas em sua obra.

Mesmo quando os traços não são muito definidos, ou não seguem padrões estéticos anatômicos ou grandes detalhamentos, as imagens dos personagens possuem emoção e sentimentos passados pelas linhas e elementos icônicos gráficos que procuram demonstrar através destas informações pictóricas as sensações que o autor quer que vejamos nos personagens como dor, choro, medo, raiva, alegria, desespero. Todos estes elementos são fundamentais para que Spiegelman, ou qualquer outro autor/artista conte sua história. Sobre isso Eisner (1990) nos diz:

É aqui que o potencial expressivo do artista de quadrinhos se evidencia mais nitidamente. É isso, afinal, a arte da narração gráfica. A codificação, nas mãos do artista, transforma-se num alfabeto que servirá para expressar um contexto, tecendo toda uma trama de interação emocional. Por meio do manejo habilidoso dessa estrutura aparentemente amorfa e de uma compreensão da anatomia da expressão, o desenhista pode começar a empreender a exposição de histórias que envolvem significados mais profundos e tratam das complexidades da experiência humana (EISNER, 1990, p. 16).

Uma HQ pode conter apenas imagens sem perder sua força, mas devido ao seu estilo de narrativa Spiegelman (2005) não se utiliza deste recurso, fazendo com que toda imagem da obra possua um texto associado.

Um dos elementos narrativos bem típico dos quadrinhos é o tempo. A história se passa entre o passado, a história de seu pai, e o presente do autor, o período em que ele faz as entrevistas com seu pai, e este elemento, de acordo com o autor, é essencial. De acordo com Eisner,

A habilidade de expressar tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual. É a dimensão da compreensão humana que nos torna capazes de reconhecer e de compartilhar emocionalmente a surpresa, o humor, o terror e todo o âmbito da experiência humana. Nesse teatro de nossa compreensão, o narrador gráfico exercita a sua arte. No cerne do uso sequencial de imagens com o intuito de expressar tempo está a comunidade da sua percepção. Mas, para expressar o *timing*, que é o uso dos elementos do tempo para a obtenção de uma mensagem ou emoção específica, os quadrinhos tornaram-se um elemento fundamental (EISNER, 1990, p. 26).

A mídia do início do século XX sofreu modificações de conteúdo e de forma, ao sabor das transformações do gosto e do tamanho de seu público. O enorme sucesso dos primeiros personagens de quadrinhos e de diversos posteriores faz parte desta saga, que continua, no início do século XXI. Eisner agrega: “lógico que os protagonistas verdadeiros são as pessoas que faziam e fazem quadrinhos” (EISNER, 1990, p. 12).

Não podemos esquecer que a evolução das mídias impressas, como os quadrinhos, teve um “empurrão” do advento da revolução industrial e da imprensa popular dos EUA. O impacto cultural das HQs, mídias baratas e de grande alcance, tanto se tornou imediata como duradoura. As HQs são ainda grandes formadoras na construção do imaginário coletivo dos povos do Ocidente e Oriente. Notadamente a HQ coexiste na atualidade com veículos de comunicação diversos, com destaque para a rede mundial de *internet*, mesmo que o espaço para o gênero tenha diminuído como enfatiza Eisner: “hoje diversas HQs são consumidas em escala de massa, com larga variedade de opções temáticas e de tratamento, embora nenhuma nas escalas gigantescas do passado” (EISNER, 1990, p 12).

A indústria da cultura de massa possui toda uma estrutura própria para a produção de HQs, porém as metas do comércio não chegam aos pés da gigantesca escala de consumo que as histórias em quadrinhos possuíam no início do século XX, entretanto, diferente de outras formas de mídia, o quadrinho abre muito mais espaço para os anônimos leitores (consumidores) que pretendem se inserir no mercado como autores, ou desenhistas, os chamados *FANZINES*<sup>77</sup>. Essa

<sup>77</sup> Os ZINES ou FANZINES, como são comumente chamados, palavras que se originaram do inglês *fanatic magazine*, que significa literalmente revista do fã, tratam-se de produções independentes por parte de leitores de quadrinhos que, de consumidores passam a produtores criando suas próprias obras, e muitas vezes alcançando reconhecimento por parte de outros leitores, e caem no gosto popular.

diminuição de escala de produção fabrica algo de muito positivo, segundo os autores este movimento faz com que os editores e criadores sejam muito mais criativos, dando assim maior qualidade ao seu trabalho.

Há quem faça quadrinhos para quem os está vendo pela primeira vez e há quem os faça para o público especializado. Isso faz com que se produzam quadrinhos para todas as idades e todas as culturas (dentro e fora delas), com toda a largueza que o conceito de cultura permite (Patati e Braga, 2006. p15).

No período de *The Yellow Kid*, as aventuras em HQs eram acompanhadas pelos leitores nos jornais diários, este fato se dá, de acordo com os autores, por não existir ainda um nível de industrialização e o consumo específico de revistas, álbuns e livros de HQs. Com a evolução das mídias e da própria estrutura intelectual das HQs os conteúdos se adensaram, a narrativa verbal e os desenhos amadureceram ao longo do tempo, não havendo dúvidas. Há, por exemplo nos nossos dias, HQs feitas quase que totalmente por meios digitais, dando maior qualidade de imagem às obras, todavia, mesmo com todas as inovações e avanços tecnológicos, a “ERA DE OURO”, segundo Patati e Braga (2006), foi aquela concernente as décadas de 1930 e 1940 e, neste fato, tenho de concordar com os autores, a mais fecunda e criativa era para a Nona Arte.

A história das origens dos quadrinhos é costumeiramente dividida em três partes, ou três ERAS, que são: a ERA DE OURO, ERA DE PRATA, e a ERA DE BRONZE. *Maus* surge dentro da ERA DE BRONZE dos quadrinhos, período este caracterizado pelo surgimento de novos heróis, novos escritores, e muitas inovações técnicas, isso quanto a produção física (materiais, tiragem, formatos, etc.) bem como em relação às temáticas, ou seja, o campo perfeito para o tipo de produto ao qual nosso autor pretendia lançar sua obra. A HQ foi produzida originalmente em dois fascículos, que foram iniciados na primeira metade da década de 1970, e concluídos em 1991.

A ERA DE BRONZE dos quadrinhos, segundo Guedes (2008), possui três características fundamentais em relação às outras duas, que seriam, em primeiro lugar, a chegada da primeira geração de fãs ao campo profissional, e temos já aí Spiegelman que antes de produzir era mais um fã entre milhões. A próxima característica, segundo o autor, é o nascimento do mercado direto de quadrinhos e a ascensão do movimento *underground* (de que tratamos a frente), as convenções de quadrinhos e a aproximação do público com a produção. E, por fim, o aparecimento das GRAPHIC NOVELS<sup>8</sup> e das MINIS<sup>9</sup> e MAX SÉRIES<sup>3</sup>.

---

<sup>8</sup> O termo GRAPHIC NOVELS, ou novelas gráficas, se refere a produção de quadrinhos no final dos anos 70, em geral é usado para se referir a uma publicação de quadrinhos voltada para o público maduro, ou ainda aquelas

A época da ascensão das histórias em quadrinhos na imprensa popular e diária foi deveras enriquecedora, pelo fato de todos se lançarem ao trabalho de criação e produção com toda a energia. O fato das Histórias em Quadrinhos estarem livres para criar, sem nenhuma regra de mercado ainda, com muito bom gosto, e sem as convenções narrativas, ajudou muito a este “boom” dos quadrinhos, pois todo o território estava por ser desbravado pelos criadores.

As páginas dominicais de jornal foram territórios onde se exploraram os limites da forma e isso permitiu que os criadores andassem em todas as direções e encontrassem o complexo no meio do simples. [...] Esta liberdade, nos momentos iniciais do surgimento da mídia, era bem remunerada (PATATI BRAGA, 2006, p.19 e 20).

Os caminhos traçados pelos Quadrinhos na contemporaneidade foram nutridos ainda pelo impacto que essa mídia trouxe quando nasceu e, também, vale lembrar o contínuo contato que a mesma mantém com seu público, muito maior é claro que o de hoje. Os conteúdos se tornaram muito mais densos e, tanto a narrativa, quanto os desenhos, tiveram um enorme amadurecimento ao longo dos tempos, fato este que não há dúvida, tomemos como exemplos a arte feita inicialmente na era de ouro de personagens como *Super Homem* (1938) da dupla de criadores Jerry Siegel e Joe Shuster, *Fritz, O Gato* (1970) de Robert Crumb, *Maus* (1986 a 1981) de Art Spiegelman, e *Elektra: Assassina* (1989) de Frank Miller e Bill Sienkiewicz, todas excepcionais, e diferentes entre si, ou seja, únicas e brilhantes.

As HQs, como são chamadas pelos fãs brasileiros, nasceram com a industrialização do entretenimento popular no mundo ocidental, época conhecida por nós como da indústria da cultura de massa. Isto, de acordo com os autores Patati e Braga (2006), está ligado ao fato do alcance em meio à condição de fã, colecionador, ou só admirador, de produzir suas próprias HQs com relação a produzir outros produtos da indústria cultural, como cinema, ou música, por exemplo.

O desenvolvimento dos quadrinhos como entretenimento industrializado (de massa ou não) está ligado à capacidade de sedução e de comunicação de desenhos feitos para serem impressos e lidos em sequência, interagindo direta ou indiretamente com palavras. (PATATI e BRAGA, 2006, p.20).

Vale lembrar também que, essa mesma indústria cultural não compra o privilégio exclusivo, mas os direitos sobre sua reprodução. “As editoras não compram a posse dos desenhos, mas os direitos de reprodução desses desenhos” (PATATI e BRAGA, 2006, p.20). Os

---

edições que reúnem histórias curtas que compreendem um arco maior anteriormente publicado e com qualidade superior as publicações mensais.

<sup>9</sup> MINI e MAX SÉRIES se referem a publicação de arcos de histórias fechadas fora dos títulos mensais.

autores ainda citam que com a industrialização e o desenvolvimento contínuo da informática, o problema da “posse” dos direitos está se complicando ainda mais, pois, com a digitalização, os desenhos originais estão como que perdendo sua materialidade, e vivendo quase que só no campo virtual, sem esquecermos que atualmente as edições são *escaneadas* e postas na *internet* quase que imediatamente ao seu lançamento, fazendo com que diversos leitores deixem de ter o quadrinho em sua forma material, e só a conheçam, muitas vezes, em sua forma digital.

A HQ, como a conhecemos hoje, tem sua gênese nas conhecidas tiras dominicais, feitas em uma só página, isso já no começo do século XX. Essas tiras tiveram como precursores os personagens *Mutt e Jeff*, que inicialmente tiveram sua tira batizada apenas de *A.Mutt*, em 1907, e seu autor, de acordo com Patati e Braga (2006), foi Bud Fisher, nas páginas de hipismo do jornal. Eram feitos comentários sobre a fauna humana que giravam em torno do turfe, como diz os autores. Bud Fisher transforma os apostadores em personagens, assim como o jóquei e o cavalo, protagonistas épicos do evento. Mostravam o jogo com um caráter quase patético, e lá exercitavam uma autocrítica à sociedade da época.

O balão como meio de fala do personagem só vai surgir em 1908, com Louis Forton e sua tira *Les Pieds Nickelés*. Esta tira francesa tratava das vidas imaginárias e cotidianas de dois vagabundos cheios do expediente. “Forton também é um dos primeiros autores, no mundo todo, a usar balões para encapsular as falas dos personagens e um dos inventores da narração seriada na tira de humor.” (PATATI e BRAGA, 2006. p.23).

O modelo de tirinhas mais comum que encontramos nos dias de hoje é a de três tempos, três quadros que têm como objetivo passar uma informação que nos é transmitida, na maioria das vezes, em forma de piada. Este modelo, segundo Patati e Braga (2006) surge devido à carência de lugar e a grande popularidade dos personagens que diariamente os leitores podiam encontrar nos jornais. “Graças à escassez de espaço e a popularidade de personagens que o leitor podia encontrar todo o dia no jornal nasceu o formato clássico das tiras, da piada desdobrada em três tempos ou três quadros” (PATATI e BRAGA, 2006, p.24).

Um fato importante encontrado por Patati e Braga (2006) ao estudar a fundo as HQ, e é o que também sempre nos chamou a atenção, trata-se da ambiguidade. Aspecto que nos leva a questionar: Os quadrinhos são realmente literatura só pra crianças? O excesso de piadas tornava o quadrinho muito infantil? Na era de ouro dos quadrinhos os autores tinham toda a liberdade de criação, e podiam desenvolver seus temas da forma que quisessem, surgindo daí essa dualidade.

A ambiguidade da definição entre o que vem a ser um ‘quadrinho infantil’ ou um ‘quadrinho de humor’ contribui, desde o início da formação da mídia, para sua riqueza expressiva. [...] Os personagens *Peanuts* (e Charles Schulz) no Brasil *Charlie Brown*, *Garfield* (de Jim Davis), *Calvin & Hobbes* (de Bill Waterson) e *Mafalda* (de Quino) são mesmo só para crianças? Tal ambiguidade se ampliou até mesmo para o domínio das HQs de aventura. O norte-americano *Capitão Cesar* [...], de Roy Crane, e o brasileiro *Contra Ataque*, do mineiro Lor, são exemplos. Trata-se de series de HQs de aventura ‘camufladas’ em desenhos aparentemente muito simples ou humorísticos (PATATI BRAGA, 2006, p.24 ).

É inegável que a tira foi a responsável pela ascensão das HQs, tendo inicialmente sido levada apenas como “humorística”, ela deu fôlego a dita era de ouro dos quadrinhos, antes mesmo de qualquer era de ouro dos super heróis.

Em todo o período inicial dos quadrinhos como produto de massa, tanto nos EUA como no Brasil e pelo mundo a fora, as correntes de humor que dominaram as HQs foram à infantil e a escrachada (‘adulta’). “[...] Só mais tarde é que o suspense seria ‘mencionada’, e mais adiante, tornou-se necessário” (PATATI e BRAGA, 2006, p.24).

Como vimos inicialmente o importante era rir. Não importava do que fosse se ria de tudo, da situação social, do cotidiano, dos animais, das pessoas, o que importava no início das HQs era o humor. E enfatizando isso Patati e Braga (2006, p.26) nos dizem que “Toda a primeira fase da história em quadrinhos na grande imprensa norte-americana se destinou efetivamente ao humorismo acerca da família e do *status* social”. Então, foi com essa atmosfera e com essa conjuntura cultural para os quadrinhos que a década de 1920 assistiu a fixação das características básicas desta mídia e ao aumento contínuo do público leitor adulto e infantil.

*Maus* está enquadrado dentro dos gêneros de produção das Histórias em Quadrinhos, como um HQ pós-*underground*, pois surge já no início dos anos 1970 e dá continuidade ao gênero que surgiu na segunda metade da década de 1960 e, de acordo com Patati e Braga (2006), teve como seu porta voz Robert Crumb. Com seu estilo ácido e pouco convencional denominado de *underground*, Crumb conquistou um vasto público quando começou a escrever e desenhar a revista *Zap comics*, isso em 25 de fevereiro de 1968. O conteúdo das histórias é sempre voltado para a contracultura e a década de 1960, com o movimento *hippie*, a política americana, e brincavam também com os assuntos do cotidiano sexual dos americanos, dando ênfase a pouca preocupação com a moral e os bons costumes da época, e mais preocupados sim, com produzir histórias mais sarcásticas e voltadas aos problemas do cotidiano dos americanos. Suas

características principais são a ausência de cores, e a estética artística sempre diferenciada do padrão artístico da época, trazendo sempre personagens desproporcionais, fora da anatomia, e mais cartunescos. Situação que levam Patati e Braga (2006, p.107) a comentar: “O fato de que Crumb mostrava que mesmo as imagens mais simpáticas e aparentemente infantis podem conter dentes afiados [...]”. Apesar de bem aceito por uma grande parcela dos leitores de quadrinhos, os mais tradicionais não aprovavam o trabalho de Crumb por o acharem muito amoral para a época. A Revista *Zap* vendeu enormes tiragens no mercado norte americano apesar de toda a concorrência que existia com os títulos do gênero Super-Heróis, mostrando que os próprios fãs poderiam sim produzir suas próprias obras e que, principalmente, o público estava pronto para receber esse produto.

O mundo ocidental não estava preparado, e muito menos a indústria norte- americana de quadrinhos, para a emergência da HQ *underground*, inserida no contexto da contracultura. “[...] Os tempos procurando seu porta-voz nos quadrinhos, tanto quanto na musica. E o encontrariam, logo” (PATATI E BRAGA, 2006, p.100).

Crumb e sua revista *Zap* foram às molas mestras para o impulso que levou uma pessoa como Spiegelman a produzir uma obra como *Maus*, e outros. A porta aberta pelo *underground* no cenário dos quadrinhos foi fundamental para o autor poder produzir sua obra e lançá-la no mercado. Sem Crumb e a *Zap*, possivelmente não haveria mercado e público, nem mesmo momento cultural apropriado para inserir uma obra como *Maus*.

Na esteira da *Zap* se ergueram muitos ibis e quadrinhistas com cabelinho na venta, gente que em comum só tinha a mesmo o fato de que não queria fazer super-heróis. Gente como [...] Art Spiegelman [...] que se autopublicou e fez quadrinhos precisamente como achava que eles deveriam ser feitos. Ainda que majoritariamente em preto e branco (PATATI E BRAGA, 2006, p. 110).

Cabe destacar que as mudanças no horizonte cultural dos anos de 1960 afetariam quase toda a produção mundial de quadrinhos. Este novo encontro de sensibilidades do século XX, de acordo com Patati e Braga (2006), foram os responsáveis pelo surgimento do movimento pós-underground, que nele estavam produzindo diversos novos autores, produções essas voltadas para o que os autores chamam agora de *autobiografia* e *reportagem*. Ou seja, *Maus* é a personificação de todo este processo, tratando-se de uma autobiografia e, ao mesmo tempo, de uma reportagem.

o caráter verídico e testemunhal de seu livro não pode ser negado; o que pode ser problematizado é justamente a distinção entre ficção e não ficção, que, sua estreita definição, não permite uma localização adequada para *Maus*. Essa obra

não se trata obviamente de uma tentativa de representação fiel ou imparcial das vivências de seu pai, mais de uma narrativa híbrida que agrega dados históricos, recordações paternas, pesquisa etnográfica e os comentários do autor, o qual está implicado diretamente na narrativa, perfazendo uma multiplicidade de enredos (PONES, 2006. p. 03).

## DESVENDANDO MAUS

Antes de tudo será necessário definir o que é *Maus*, ou buscar chegar o mais próximo possível. De acordo com Curi (2009, p.31):

A maneira simplista seria dizer apenas que se trata de uma história em quadrinhos sobre o Holocausto e seguir em frente, mas assim, de saída já ignoraríamos sua complexidade e, fatalmente, cairíamos em uma descrição superficial de seu conteúdo e negligente se seu significado.

Curi (2009), em sua dissertação de mestrado, categoriza *Maus* como uma obra absolutamente inovadora, não apenas pelo seu caráter testemunhal, mas também em virtude do modelo dos próprios quadrinhos.

a composição de textos e desenhos feita por Spiegelman enfrenta as mesmas limitações de outras obras de testemunhos diretos ou indiretos ao tentar narrar o que não se narra, mas trás elementos bastante interessantes na representação artística da memória, como adequação dos relatos ao espaço dos quadros, as feições antropomórficas dos personagens e toda a discussão sobre a obra dentro dela mesma (CURI, 2009, p. 09).

Varias obras, fictícias ou não, já retrataram o Shoah (termo utilizado pelo autor para definir o Holocausto), e varias criticas e questões foram feitas a este respeito como, por exemplo, a exploração de mercado sobre o Shoah. Como seria possível a arte conviver com a exploração comercial de tal fato. Sobre isso Curi (2009) nos diz que essa questão remete ao pensamento de Adorno, de que fala Gangnebin:

a respeito da necessidade de ponderar duas exigências paradoxais a “arte depois de Auschwitz”. A saber: evitar o esquecimento e o recalque (repetição pela rememoração), mas não transformar essa lembrança em mais um produto cultural. Isso quer dizer que, ainda segundo a análise que a autora dos escritos de Adorno, se deve lutar conta uma “estilização artística” de Auschwitz para torna-lo representável, assimilável e digerível (Gangnebin 2006, p. 79 apud CURI, 2009, p. 18).

O que vem nos acometendo nas últimas décadas, e é para onde Curi (2009) nos chama a atenção, a morte das testemunhas dos fatos como a ditadura no Brasil ou da 2º Guerra Mundial. Com a morte destes sobreviventes os acontecimentos que nestes eventos se desenrolaram, em especial o Shoah só podem ser transmitidos a partir de veículos midiáticos como literatura,

quadrinhos ou cinema, e filtrados pela ótica dos que contam estas histórias, ou seja, com a morte dos que viveram os fatos que nos sobram são seus testemunhos. Este fato é apontado tanto como benéfico como maléfico.

essas gerações vem interpretando a Shoah por filtros históricos, psicológicos, antropológicos, políticos, filosóficos e artísticos. Obviamente, dentro de toda essa produção há contribuições valiosas, assim como tentativas de cultivar o preconceito e de fomentar a intolerância (CURI, 2009, p. 18).

Um dos problemas em sua definição surge já posteriormente ao seu lançamento nos E.U.A. Depois de ser lançada, *Maus* entra na lista dos dez mais do *New York Times Book Review*, mas erroneamente a publicação a coloca na lista de ficção. Este fato faz com que Spiegelman mande uma carta a edição pedindo que a retirasse da categoria de ficção para a de não-ficção. O jornal fez a alteração, mas não sem ter acontecido antes um intenso debate acerca daqueles dois volumes de *Maus*, uma HQ sobre o Holocausto que transformou seres humanos em animais e venceu o Pulitzer de 1992. Esta categorização, ou rotulação se faz muito difícil, pois como aponta Curi (2009, p. 31, Apud Seligmann-Silva, 2003, p. 379): “A verdade é que esse limite entre ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado. E o testemunho quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. Mesmo que para isso precise da literatura.”.

A grande chave da proposta de *Maus* era de ser uma HQ que trata de Auschwitz, seu sucesso gerou especulações sobre as intenções do autor como aquela narrativa que fazia uso de linguagem, a priori, juvenil e pop para falar de uma catástrofe. Mesmo com toda essa briga “(...)”, a obra canonizada pela imprensa e por setores da academia, foi traduzida em vários países e virou tema de um documentário e de uma exibição especial no Museu de Arte Moderna de Nova York” (CURI, 2009, p. 32 apud GEIS, 2003. p. 06).

Tanto pelas técnicas de arte e roteiro, quanto pela temática, *Maus* é única, como já dito, uma HQ inovadora, especial. Já desde sua primeira página ela se propõe a não ser um quadrinho qualquer. Bebendo nas fontes de Eisner e Crumb, *Maus* é um quadrinho fora dos padrões, é um quadrinho, para sua época que mescla o intimismo das relações familiares, 2º guerra mundial, estética dita de esquerda, o underground, antropomorfismo, história oral e memória de testemunho. Por estar produzindo uma obra artística Spiegelman esta livre das regras acadêmicas o que o deixa, de certa forma, livre para se enveredar, de forma particular, pelo campo da historiografia, deixando assim uma escrita com sua marca, uma escrita que demonstra seu lugar social, seus status de filho de um sobrevivente, seu lugar de desenhista, seu lugar de filho na

relação com seu pai, e muitos outros lures que com uma maior varredura podem ser encontrados na obra, porém, não é esta nossa proposta aqui, por este fato não vamos aprofundar nestes lugares. Sua escrita é uma marca, tem um estilo próprio.

Como dito em *Escrita da História de Certeau* (1999), o trabalho de um historiador aborda, uma escrita, uma prática e um lugar social, e em *Maus* sua prática também é inovadora para este tipo de arte, a HQ, sua pesquisa, suas entrevistas, a utilização de fotos, mapas e discurso convergem para uma grande produção, e por que não dizer, de cunho historiográfico, por que se tudo é história será que apenas os seguidores de Homero poderão escrever e seu conteúdo ser chamado de história? Spiegelman também escreve história, seu trabalho, em diversos aspectos como tema, e época que foram produzidos o configuram como histórico.

O discurso nazista não é apenas utilizado por Spiegelman, ele se apropria e o modifica, o torna outra coisa, o transforma em seu, em sua versão, ele dá seu ponto de vista sobre ele para assim poder utilizá-lo dentro de seu próprio discurso.

Também encontramos a associação de *Maus* a uma biografia do pai do autor (CURI 2009). Porém, *Maus* ainda é mais complexo que isso, a HQ é a história de vida de um filho de sobrevivente do Shoah e suas relações com seu pai, mãe, esposa, madrasta, e de como Auschwitz ainda é uma enorme sombra na vida de todos. Ele não quer retratar o Shoah, mas demonstrar as consequências dele em uma família, a sua.

Sendo assim, *Maus* é única na arte e no contexto, ela não busca o geral a história de Shoah, mas o particular, as vidas de sua família que foram tocadas por este evento.

De acordo com a pesquisa de Curi (2009) pouco se tem no Brasil de estudos literários sobre *Maus*. Curi (2009) aponta que o termo genocídio foi cunhado por Raphael Lemkin, advogado polonês exilado nos Estados Unidos. O termo combina do grego *geno* (raça ou tribo) com o latino *cidio* de *caedere* (ato ou efeito de matar) para designar o crime que visa destruir a vida física ou cultural de um grupo (Power, 2004).

Curi (2009) aponta que vários autores já haviam dado seu testemunho sobre o Shoah sendo estes de corpo significativo como Primo Levi, Ida Fink e outros contaram de diversas maneiras diferentes suas histórias, contudo a demora na aceitação do público foi por que tais relatos conseguiram sem algum impacto entre editores e leitores após *Maus*, por que? A impossibilidade de representação da experiência de sobrevivente aos campos de concentração.

Então, escrever ou não? Concordo com a opinião de Curi (2009) quando ele se coloca sobre o tema dizendo:

(...) ao mesmo tempo em que a Shoah é explorado comercialmente, ela é resgatada para que não se apague o debate e a educação em torno dela. As diferentes formas de representação do Shoah direcionadas para a transmissão podem renovar a percepção do público sem necessariamente caírem na banalização e na saturação (p. 28).

Devido a sua riqueza de elementos e das especificidades de ter como enredo uma história pessoal, torna-se difícil, e até certo ponto inconclusivo categorizar a HQ. *Maus* é mais comumente chamada de *Graphic Novel*, título que concede um caráter de maior prestígio a algumas obras. Para Curi (2009), e também para nós, a única definição possível é dizer que *Maus* é *Maus*. “O fato é que a combinação de tema, narrativa e técnica faz de *Maus* uma obra singular: *Maus* é *Maus*. Assim, não há um corpo por parte daqueles que estudam a obra sobre sua definição” (Curi, 2009. p. 34).

Mesmo assim ainda tentam rotular (não que isso seja ruim) *Maus*. Termos como *narrativa gráfico-literária*, ou *Graphic Narrative* (CHUTE e DEVOKEM apud CURI, 2009. p. 34), que buscam caracterizar uma narrativa longa em que os quadros e desenhos dão um ritmo à leitura, embora que o texto se mantenha com mais destaque. Curi (2009) aponta um termo cunhado por La Capra (1998 apud Curi, idem, p. 34) que é literatura pictórica.

Não há mensagem em *Maus*, assim como Spiegelman não substitui a voz do pai por sua própria. Há, lado a lado, olhares e narrativas que não se somam e a convocação para que o leitor construa sua própria versão da trama (PONTES, 2006. p. 08)

No meio deste turbilhão temos o próprio autor, Art Spiegelman que, de acordo com Curi (2009), diz achar que o termo *comic* não cabe a obra, a engessa, ele prefere usar *comics* que seria mais abrangente. Nossa escolha particular é de chamá-la por quadrinho, ou mesmo HQ, isto para nos apoiarmos em um suporte nominal aceito no campo do estudo da arte referencial e que, a nosso ver diz bem o que é *Maus*. Quadrinhos são quadrinhos e se uma obra tem especificidades ainda continua sendo um quadrinho, só que um quadrinho de que é possível falar os aspectos inovadores.

O que *Maus* faz com os quadrinhos é dar-lhe maior visibilidade e elevar os quadrinhos a outro patamar, “se hoje existem autores como Joe Sacco, Marjane Satrapi, Daniel Clowes, Charles Burns, Alisson Bechdel e até uma retomada dos livros de Will Eisner na categoria de obras sérias, é por que tiveram seus caminhos pavimentados por Spiegelman” (Curi, 2009. p.

34). Para Chute e Devoken (apud Curi, 2009. p. 34) *Maus* foi a obra em quadrinhos que apresentou essa linguagem aos estudos e a academia.

Além da forma de arte única *Maus* também inova ao utilizar elementos que não se usavam em HQs até então, que são as fotografias. Durante a trama Spiegelman utiliza fotos de família para compor sua narrativa, inovando mais ainda sua obra. As fotos tornam-se mais impactantes, pois nos chama a atenção sempre para o fato de que tudo é real, apesar de ser uma HQ.

O autor também compõe o seu trabalho com elementos que não costumam estar presentes nos quadrinhos. Algumas informações estão em fotografias como as do irmão, Richeu (1992, 2 v., p.5), de Art pequeno ao lado da mãe (1992, 1 v., p. 100) e, finalmente, a de Vladek vestido como prisioneiro (1992, 2 v., p. 143), servem para lembrar ao leitor de que aquela história aconteceu e de que os ratos são uma representação, mas não uma ficção. (CURI, 2009. p. 67)

Scott Maccloud (2005) passou quinze meses produzindo uma obra fascinante sobre HQs, intitulada *Desvendando os Quadrinhos*, que, segundo ele, trata de nada mais que uma tentativa de definição do que seriam os quadrinhos e seus elementos básicos e, também, como a mente humana processa a linguagem das histórias, sendo aqui importante para uma melhor visualização de nosso objeto de estudo em questão, pois, nem todos estão familiarizados com esta linguagem.

Maccloud (2005) começa sua obra fazendo um movimento muito difícil, que é o de delimitar o campo de abordagem das HQs, pois, o termo utilizado comumente para se definir as HQs é o de ARTE SEQUENCIAL, porém de acordo com o autor, isto é muito abrangente, pois, arte sequencial seria, em sentido literal, toda a arte exposta em uma seqüência, ou seja, como ele mesmo frisa, o cinema seria um tipo de Arte Sequencial, como também o próprio desenho animado, ou mesmo algumas obras de arte que possuem uma seqüência para serem expostas. E como ele tenta fazer esse movimento de delimitação do conceito das HQs? Seguindo o conceito etimológico da criação de qualquer conceito, ao que ele chama de “estilo dicionário”. Sendo assim ele nos diz: “vamos tentar expandi-lo para uma definição estilo dicionário” (Maccloud, 2005, p.7).

Ao tomar varias formas de arte como sendo enquadradas nas definições de até então, ele chega até o conceito de IMAGENS PICTÓRICAS E OUTRAS JUSTAPOSTAS EM SEQUÊNCIA DELIBERADA, mas como ele mesmo aponta irá usar na sua obra a expressão arte sequencial, pois, isso facilitará o entendimento das suas ideias por estarmos mais familiarizados com este termo.

Sendo colocado o conceito desta forma, ele começa a enquadrar as formas de arte que teriam semelhanças com a HQ, e as que seriam como as origens desta expressão artística, a nona arte. Como exemplos ele cita a arte dos povos pré-colombianos, encontradas por Cortez por volta de 1519, à peça de tapeçaria conhecida como *Bayeux Tapestry* que, séculos antes de Cortez se deparar com as figuras pré-colombianas, já eram um trabalho impressionante. Esta obra consiste em uma peça de tapete de 70 metros de comprimento que detalha a conquista da Normandia pela Inglaterra que começa em 1066. Sobre a peça o autor nos diz: “ao ler da esquerda pra direita, vemos os eventos em ordem cronológica deliberada” (MACCLOUD, 2005, p.13).

Maccloud (2005, p.12) também vai encontrar semelhanças do quadrinho com a escrita egípcia: “À primeira vista os hieróglifos egípcios parecem se adequar à nossa definição”. O autor vai nos mostrar que a arte egípcia quando lida em zigue-zague, começando da esquerda para a direita, e de baixo para cima, vão constituir o mesmo sentido das HQs modernas que é o de passar uma informação a quem lê.

Mas, se a arte apenas se enquadra neste aspecto de pictórica e sequencial, até mesmo as pinturas rupestres da pré-história seriam HQ. Então Maccloud (2005) vai ainda mais longe e nos diz que, para ser considerado quadrinho, assim como a “História” só começaria com a invenção da escrita, a HQ só existiria a partir da invenção da **IMPREENSA**.

Mas há um evento que é tão marcante na História em Quadrinhos quanto na história escrita. A invenção da imprensa. [...] Com a invenção da imprensa, a forma de arte que servia aos ricos e poderosos agora poderia ser desfrutada por todos! (Maccloud, 2005, p.15 e 16).

De acordo com o autor, atualmente as figuras em seqüência estão tendo seu valor reconhecido como excelentes ferramentas de comunicação, sendo utilizadas em todo o mundo como meio para passar informações, pois, quais são os aviões, ônibus, ou lugares que precisam informar em diversas línguas que não possuam folhetos, pôsteres, manuais ou encartes com imagens em seqüência para indicar as saídas de emergência, o uso das mascaras, ou as instruções em caso de acidente. Em todas essas formas encontramos a HQ mostrando toda sua força e sua representação perante o público.

Assim, como na Nova História, as fontes se alargaram ao ponto de não se possuir “quase” limites, no conceito de Maccloud (2005), o conceito de HQs é alargado por ele também. Ele cita que o termo “ARTE SEQUENCIAL” não especifica nada com relação a estereótipos de personagens, de se ter super-heróis de capa, de se produzir a HQ como arte infantil, ou adulta, não se diz nada neste conceito sobre o tipo de tinta, lápis, papel, impressão, ou anatomia, o termo

simplesmente “quase” não possui limites, segundo ele. Mas, que mesmo ao se tentar estudar levando em consideração todos esses fatores, sempre haverá um lado obscuro dentro das HQs, um mistério, mas que ele fará de tudo para tentar iluminar esta faceta escurecida das Histórias em Quadrinhos. “Contudo, por mais que a gente tente compreender o mundo dos quadrinhos, uma parte dele sempre permanecerá nas sombras – um mistério [...] vou fazer o máximo para lançar luz sobre esse lado obscuro [...]” (Maccloud, 2005, p. 23).

Em seu segundo capítulo, o autor explana sobre o que o mesmo entende por **ícones**. Com uma serie de exemplos visuais ele nos diz que chamará de ícone “[...] qualquer imagem que represente uma pessoa, local, coisa ou ideia” (Maccloud, 2005, p. 27). Ele justifica o uso desta definição pelo fato de achar o termo “símbolo” pesado demais.

O ícone como ele se refere aqui, e como também entendemos, em *Maus* é representado pelas figuras estéticas dos personagens que possuem, como já dito, feições de animais (gatos, ratos, sapos, etc.), tornando a linguagem visual da HQ mais fácil de ser assimilada do que se os personagens fossem representados por feições humanas. Em *Maus*, a representação icônica da eterna perseguição de **gatos** e **ratos** é utilizada para dar ênfase à perseguição nazista contra os judeus, sendo de grande importância para a HQ estas representações, pois, elas atribuem um caráter de maior impacto no leitor ao visualizar a arte na HQ.

O primeiro impacto que se tem em *Maus* vem nas capas das diferentes edições já lançadas, pois, todas mostram ratos com símbolos nazistas e o gato, a moda nazista, com uma suástica por trás dele. De acordo com Curi (2009) a associação da imagem de ratos com judeus faz parte da propaganda nazista.

Causa certo mal-estar mais uma representação dos judeus como ratos, imagem bastante difundida pela propaganda nazista em que essa comparação era explorada ao extremo. Os ratos estilizados são um tipo de “imagem escrita” (BOSMAJIAN. 2003.p .76, apud CURI, 2009. p. 76).

Um ícone muito utilizado por Spiegelman em *Maus* é a fumaça que saia da chaminé dos fornos crematórios do campo de concentração, com que ele, constantemente, nos relembra, de maneira brutal, que era a única forma de se sair de Auschwitz, pois, a liberdade era para eles apenas um sonho. “Então esta é a nossa Hungria... E daqui só tem uma saída para nós... por aquelas chaminés” (SPIEGELMAN, 2005, p.187). Segundo o pai de Spiegelman, para a grande maioria dos judeus em Auschwitz, não havia mais esperança de se sair de lá com vida, só restava a alguns esperar a morte e sair pela chaminé dos fornos. Isto fica claro na fala do autor quando

pergunta a seu pai sobre um amigo dele que havia sumido dentro do campo, e seu pai responde: “Abraham, nunca mais o vi... acho que saiu pela chaminé” (SPIEGELMAN, 2005, p.187).

Em **usando a sarjeta**<sup>10</sup>, terceiro capítulo do livro, Maccloud (2005) diz que na elaboração visual da linguagem das HQs, podem ser mesclados seis elementos básicos dentro de uma única história, porém, mesmo com esta diversidade nada impede que se use somente alguns deles. São eles: 1º momento-para-momento, 2º ação-para-ação, 3º tema-para-tema, 4º cena-para-cena, 5º aspecto-por-aspecto, 6º non-sequitur. Para mostrar como funciona a proporção de usos destas ferramentas nas HQs, Maccloud (2005) constrói um gráfico usando como referencia diferentes historias em quadrinhos, e este mesmo movimento é feito por ele com *Maus*. Em *Maus* ele diz que Spiegelman utiliza dos seguintes elementos gráficos para compor a obra: 70% ação-para-ação, menos de 10% de tema-para-tema, e 25% de cena-para-cena.

Para que possamos entender melhor as porcentagens atribuídas a *Maus* por Maccloud (2005), faremos uma breve explicação do que seriam os itens citados acima. Momento a momento seria quando o artista se utiliza de diversos quadros para contar uma mesma ação, por exemplo, uma aranha subindo pela parede onde o artista usaria o máximo de quadros para mostrar cada movimento das pernas da aranha. Já ação por ação, como o termo explica, as ações são expressas nos quadros, para fazer um homem chutando um pênalti seriam necessários apenas dois quadros, um com o chute e outro com o gol.

Tema pra tema consistiria em usar seqüências relacionadas, como, por exemplo, para retratar uma pessoa ouvindo o toque de um telefone. Teríamos um quadro com o aparelho tocando, e outro mostrando o personagem escutando o toque, mas não precisaríamos mostrar novamente o telefone, o mesmo seria substituído pela onomatopeia do barulho da chamada.

Para mostrar uma ação cena a cena o autor poderia retratar um acontecimento como a partida de uma pessoa em um avião, e no quadro seguinte trazer uma imagem e a frase: “dez anos depois...”.

Aspecto por aspecto seria como mostrar um belo dia de sol, mas dividir a mesma cena do dia de sol em varias outras, como mostrar as pessoas em um parque, os pássaros voando, as folhas balançando com o vento, etc., mas tudo sempre relacionado. A forma denominada *non-sequitur*, seria uma seqüência de quadros que não possui nenhuma lógica entre os quadros.

<sup>10</sup> A sarjeta da qual o MacCloud (2005) se refere é o espaço vazio que existem entre os quadrinhos, espaço este destinado a imaginação do leitor. É o local onde a história acontece na mente de quem lê.

Outro capítulo que nos remeteu a *Maus* foi o número quatro, onde Maccloud (2005) busca mostrar como funcionam as **molduras e o tempo** nos quadrinhos. Mas, por que este capítulo nos atraiu, nos seduziu e nos guiou de volta a *Maus*? Pelo fato de Spiegelman usar todo o tempo deste recurso para contar a história de seu pai. Durante toda a trama ele faz diversas idas e vindas no tempo, mostrando seu presente com seu pai, e relacionando-o com o passado dele em Auschwitz. Porém, a funcionalidade do tempo nos quadrinhos é muito mais complexa do que uma simples continuidade ou linearidade, este conceito nos quadrinhos é muito mais abrangente. Sobre este conceito de molduras e quadros proposto pelo autor, ele nos diz:

Nos quadrinhos, cada painel mostra um único momento no tempo. E entre esses momentos congelados – entre os quadros --, nossa mente preenche os momentos interpostos, criando a ilusão de tempo e movimento. Como uma linha sendo desenhada entre dois pontos. Certo? Claro que não! O tempo nos quadrinhos é muito mais complexo que isso! (MACCLOUD, 2005. p. 94).

Isto acontece por que não se é necessário que o autor faça quadro a quadro todo o desenrolar da trama. Ele não precisa desenhar um personagem subindo uma escada degrau por degrau para percebermos que ele sobe a escada, um quadro com ele no pé da escada e outro com ele no topo já é suficiente para concluirmos sozinhos todo o restante do percurso. “A alternância entre passado e presente de *Maus* traz um elemento pouco visto na literatura do Shoah, sua herança num prazo mais longo” (CURI, 2009. p. 70). Spiegelman não precisa fazer inúmeros quadros mostrando toda a linha de tempo vivida por se pai até o momento em que ele narra a história para o filho, o fato de o autor retratar o pai velho e logo após, em outro quadro, o retratá-lo jovem imediatamente nos remete a uma passagem de tempo, onde somos transportados da guerra para o presente do autor, e vice-versa. Este tipo de linguagem só funciona graças a um ícone, que, de acordo com Maccloud (2005), é, muitas vezes, negligenciado nas HQs, o quadro. De acordo com o autor o quadro “[...] age como um indicador geral de que o tempo ou o espaço esta sendo dividido” (MACCLOUD, 2005, p.99).

Em seu capítulo cinco, a respeito de **linhas e traços**, Maccloud (2005, p.118) vai nos explicar a importância deste elemento nos quadrinhos já dizendo em sua primeira frase: “as emoções podem ser visíveis”. O autor nos traz uma enorme quantidade de imagens com diversos tipos de traços, mostrando como cada um pode reportar a um sentimento diferente, tudo isso dependendo do nosso olhar sobre a arte. De acordo com o autor, a ideia de que uma figura pode evocar uma resposta emocional ou sensual no espectador é vital nas HQs. O autor nos lembra dos movimentos impressionistas acontecidos no final do século XIX e início do século XX, onde obras, por exemplo, de Van Gogh, ou de Edvard Munch, podem representar em seus traços toda

a carga emocional dos seus autores. Em *Maus* os traços de Spiegelman o definem. A arte em preto e branco e seus traços fortes e simples aumentam ainda mais o peso de sua obra. O estilo de desenhar demonstra a intenção do autor quanto ao objetivo de sua obra, o seu traço fala, faz parte do não dito da história, é Spiegelman brincando o tempo todo com suas criações, mesclando o máximo possível de traços, não se deixando prender por estéticas, mas sim pelas suas sensibilidades.

As cenas mais sombrias são sempre palco de traços muito pesados e carregados. São sempre cenas onde ele retrata as atrocidades dos alemães contra seu povo, e contra seu pai. O plano de fundo das cenas também é sempre escurecido, recheado de traços e sombras que transformam os ambientes em lugares que remetem a medo, dor, angustia, pavor, e tudo isso sem precisar dizer nada, basta apenas olhar a cena que o leitor já percebe que o ambiente retratado por Spiegelman é perigoso, e produz por si só toda atmosfera de medo da perseguição que ele tenta mostrar.

A questão das cores nas HQs também é discutida por Maccloud (2005), em seu oitavo capítulo, mostrando a relevância das cores na composição das Histórias em Quadrinhos. Ele nos lembra de que, assim como a influencia do movimento impressionista, a chegada das cores nas HQs vai trazer uma nova dimensão para as obras. Essas cores que são introduzidas agora nos quadrinhos, só foram capazes de acontecer neste momento por causa, de acordo com ele, da tecnologia, e reforçados pelo fator dinheiro. “Todos os aspectos dos quadrinhos têm sido afetados pelo comercio. O dinheiro tem um tremendo impacto nas coisas” (MACCLOUD, 2005, p.86).

Graças à tecnologia que conseguiu definir as cores primarias em 1861, criada pelo fisico escocês Sir James Clerk-Maxwell, as cores primarias foram introduzidas nas HQs. Os tons coloridos e fortes desta mídia, que, como já vimos, começam nos jornais dominicais, terão um efeito enorme nas vendas. “O quadrinho em cor atingiu a indústria jornalística como uma bomba. A cor aumentou as vendas [...]” (MACCLOUD, 2005, p. 187). Para compensar o efeito empobrecedor do papel jornal e se destacar da concorrência, os heróis foram trajados com cores primarias brilhantes e colocados num mundo primário brilhante.

Mas, a diferença entre o quadrinho em cores para o preto e branco ainda é enorme, e trazem efeitos para cada parte da leitura.

Em preto e branco as ideias por trás da arte são comunicadas de maneira mais direta. O significado transcende a forma. [...] como o leitor de quadrinhos busca

muito mais que só ‘realidade’, a cor nunca vai substituir inteiramente o preto e branco (MACCLOUD, 2005. p. 192).

As cores, nas atuais HQs, são uma ferramenta da indústria cultural de massa para atrair o público, assim como uma mariposa é atraída para a luz, o público deve ser atraído pelas cores e não pelo conteúdo. Nos quadrinhos da década de noventa esta característica foi ainda mais marcante. Com a tecnologia, a digitalização proporcionou cores ainda mais vivas e brilhos ainda mais intensos, que nunca tinham sido vistos até então. Ou seja, dependendo muito da obra, a cor pode ser um fator negativo, pois pode empobrecer a ideia central da narrativa, e deixar que apenas o colorido chame a atenção do leitor, fato que não acontece, por exemplo, com a obra de Moebius, que chega aos Estados Unidos na década de 1970, mostrando que as cores usadas de maneira subjetiva, poderiam ajudar a aumentar o impacto, a beleza e também influenciar na passagem das ideias para o leitor.

É essa a proposta de Spiegelman em sua obra, deixar que a “ideia central” da obra se sobreponha ao seu restante. A omissão de cores torna o texto e os símbolos muito mais importantes que todo o resto, ainda que a cor seja importante e possa imprimir beleza as HQs até hoje. Esta lacuna de cores fez com que a obra se apresentasse muito mais crua para o leitor do que se a mesma tivesse sido colorida pelas mais avançadas ferramentas tecnológicas da atualidade. A arte em preto e branco e a narrativa contundente de Spiegelman casam, a nosso ver, genialidade e simplicidade. A História em Quadrinhos não precisa estar homogeneizada em um padrão de cores, formas, e estilos, Maccloud (2005) já nos disse isso, o conceito de arte sequencial não nos diz nada a respeito disto. Tudo dependerá única e exclusivamente da criatividade, originalidade, e da genialidade de cada autor, por que as HQs possuem uma infinidade de possibilidades, assim como a História, cabendo apenas a quem as faz usar as “pitadas” certas.

## CAPITULO 2 – IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO: CONCEITUANDO COM MAUS

A “chegada” da Nova História Cultural abriu um leque de possibilidades para as abordagens históricas, os campos de pesquisa e, principalmente, uma multiplicidade de objetos de pesquisa, com o auxílio de uma infinidade de novas fontes, que, de acordo com Pesavento (2003), até então não eram visualizadas pela história. Ou ainda, o nascimento da Nova História Cultural, fez com que velhas fontes fossem iluminadas por novas perguntas, sendo, de acordo com Pesavento (2003, p. 48) “as relações possíveis entre a representação narrativa e seu referente, questões centrais para a Nova História Cultural”. As mudanças dos paradigmas desembocaram em um novo campo, a História Cultural, para que essa mudança ocorresse foram necessárias mudanças em alguns campos epistemológicos para que se pudesse lançar esse novo olhar.

De acordo com Pesavento (2003), o primeiro desses conceitos que traria um novo rumo à história é o de representação, que teria sido incorporado pelos historiadores a partir dos estudos de Marcel Mauss e Émile Durkheim, isto no início de século XX, conceito este de fundamental importância para podermos chegar ao cerne das questões de *Mauss* a que pretendemos elucidar.

De acordo com Mauss e Durkheim apontados por Pesavento (2003), a representação constitui a maneira como os grupos viram e se relacionaram com o mundo, a partir das regras criadas para as experiências vividas com as representações de cada um sobre o mundo.

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de conduta e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade (PESAVENTO, 2003, p.39).

O conceito de representação dependerá de toda a carga de teoria, de representações, de conceitos, que o indivíduo possua. Esta bagagem fará com que crie o seu próprio conceito de representação sobre um determinado objeto, no nosso caso aqui, a HQ. Todo o contato que tivemos com a mesma durante a vida, fez com que construíssemos para nós um conceito próprio, nossa própria representação sobre a HQ. Dentro da HQ, as representações antropomórficas de Spiegelman (2005) estão o tempo todo debatendo com conceitos históricos, pessoais (como a trajetória de seu pai e sua), e não pessoais como a escolha de judeus enquanto elementos a serem exterminados pelos nazistas.

A representação é apenas um reflexo, ou seja, não é o real, mas se apresenta como sendo a busca do mesmo. De acordo com a autora a representação é portadora de uma carga própria, social e histórica, que se apresentam como “naturais” e dispensariam a reflexão.

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. (PESAVENTO, 2003. p. 41).

Ou seja, mesmo sendo uma escolha de Spiegelman, baseada em representações usadas por nazistas no período da 2ª Guerra, ele as elencou para estarem em sua obra sendo assim uma escolha sua, uma escolha que serve para dar corpo as suas representações. Representar simbolicamente pessoas como animais é um processo mais complexo que apenas atribuir características de um rato a um ser humano, essas características não são naturais, são criadas, e em *Maus* são ressignificadas pelo autor, transformadas em outras coisas, e essas outras coisas é o que buscaremos enxergar e esclarecer aqui.

Ainda de acordo com a Pesavento (2003), a força que a representação tem vem de sua capacidade de construir para si legitimidade social. As representações são recebidas e reproduzidas, ou seja, são inseridas na sociedade em regimes de compatibilidade, semelhanças, e credibilidade e não de veracidade. Ela aponta que os grupos que possuem o poder, a força, definem qual a forma correta de ver a representação.

Os ratos de *Maus* não são ratos, os gatos não são gatos, as representações visuais dos mesmos na HQ são simbólicas, alegóricas, uma busca por apresentar uma ideia de uma maneira diferente. Quando se representa uma pessoa como um rato, ou um porco, por exemplo, a carga simbólica do animal continua com o indivíduo, como já citado anteriormente, gato caça o rato, e o porco é sujo, estas ideias, este conceitos, estas representações foram historicamente associadas aos animais, sendo assim carregadas também pelos personagens de Spiegelman. Porém, em nenhum momento Spiegelman (2005) cita nenhuma característica “animalesca” de seus personagens, cabendo assim ao leitor o papel de enxergar o gato como caçador e o rato como presa. Os animais de Spiegelman não são apenas representações icônicas e simbólicas, eles são portadores também de humanidade, eles sentem, choram, sorriem, são carregados de sentimentos humanos.

Então, diante disto, qual é a proposta da história cultural? De acordo com a autora seria a de “[...] decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar àquelas formas discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprio e o

mundo” (PESAVENTO, 2003. p. 42). Cabe, então, ao historiador escolher suas representações e decidir como irá representar seu objeto. No nosso caso, o objeto é a HQ que será tratada como fonte histórica.

Buscar a representação para interpretar o passado é tornar uma narrativa a própria representação deste passado, de acordo com Pesavento (2003, p.43): “A História Cultural se torna, assim, uma representação que resgata representações, que se incumbem de construir uma representação sobre o representado.”

Sobre as representações Chartier (1990, p.17) ainda nos diz que: “As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as formam”. Daí, para cada caso é necessário relacionar os discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que pretendem impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.

Segundo Pesavento (2003), o historiador trabalha o texto, quase que artisticamente, usando e escolhendo as palavras, a linguagem, talhando seu discurso em que usa como ferramentas os discursos de outros, tentando assim formar **uma** verdade com o jogo de palavras e conceitos, buscando assim convencer seus pares. Em suas palavras: “O narrador é aquele que se vale da retórica, que escolhe as palavras as palavras e constrói os argumentos, que escolhe a linguagem e o tratamento dado ao texto, que fornece uma explicação e busca convencer” (PESAVENTO, 2003. p. 50). O que o historiador faz, ou se propõe a fazer, é reconstruir o passado para satisfazer o acordo de verdade que se estabelece com o seu leitor. Então, o que é mais correto e justo afirmar é que, o historiador e a história, estabelecem uma relação com os leitores de se construir regimes de verdade, e não certezas absolutas. É isto que Spiegelman se propõe a fazer, e consegue, pois, mais que um quadrinho *Maus* é também uma obra que deve ser considerada historiográfica e que se propõe a expor discursos, verdades, e identidades múltiplas, de judeus e nazistas, usando como meio de comunicação a História em Quadrinhos.

Ainda de acordo com Pesavento (2003), outra questão que será também reconfigurada e revista com a História Cultural, é o conceito de ficção. A autora cita a obra de Koselleck, que propõe que a história não pode negar o uso da ficção. Mas, de que forma é usada essa ficção é a questão da História Cultural. O uso desta ficção, sendo ela objeto da literatura, é controlado,

pois, a própria história em si, como diz a autora já é por si só ficção, só que com o uso dos objetos, a documentação, os conceitos, a historicização dos fatos faz com que esta ficção deixe de ser apenas ficção e seja agora história. A história seria uma ficção criada a partir de fatos reais, não sendo assim fictícia, que daí sim seria totalmente inventada. “Nesta medida, a história constrói um discurso imaginário e aproximativo sobre aquilo que teria ocorrido um dia, o que implica dizer que faz uso da ficção” (PESAVENTO, 2003, p.53). Em suma, a autora quer nos dizer que sim, podemos usar uma obra fictícia para criar um trabalho histórico, utilizando qualquer filme, ou obra literária, buscando perceber como as influências e discursos de seu tempo às criaram e as conduziram para o caminho ao qual elas chegara, porém, mesmo sendo utilizada esta perspectiva a história nunca será totalmente uma ficção, por que nunca pode ser totalmente inventada.

Por ficção, Natalie Davis não entende nem falsidade nem fantasia, versões vulgares de compreensão do conceito, nem ainda uma possibilidade de invenção absoluta dos dados do real. Prefere o sentido antigo do termo recolhido no século XVI: aquilo é trabalhado, construído ou criado a partir dos traços deixados pelo passado, vai em busca da descoberta do como aquilo teria acontecido, processo este que envolve urdidura, montagem, seleção, recorte, exclusão. [...], ou seja, a história é uma forma de ficção. (PESAVENTO, 2003 p.53-54)

Já de acordo com Krzysztof Pomian (1999, apud PESAVENTO, 2003. p.54), história e ficção são moveis, por que toda obra historiográfica possui subsídios que visam a levar o leitor a um lugar fora do seu texto. As fronteiras entre história e ficção são moveis. Toda a narrativa historiográfica comporta elementos que visam levar o leitor a uma realidade fora do texto, a qual ele só acede pelo imaginário, [“...].”

Segundo Pesavento (2003), Paul Ricoeur admite a ficcionalização da história, estando esta na capacidade imaginaria desta narrativa, de construir uma visão sobre o passado e de se colocar suplente a ele. “A ficção é quase histórica, assim como a história é quase ficção” (PESAVENTO, 2003, p.54).

Como já foi dito a ficção na história é controlada, seja ela pelo método, seja pelas fontes, ou seja, a história é assim controlada pela relação que estabelece com seu objeto. Ele tem como meta chegar a “verdade” sobre o acontecimento, que se aproxime o máximo possível do passado. *Maus* chega a ser confundida com uma obra ficcional, pelo fato de retratar seus personagens como animais, mesmo o erro sendo corrigido varias discussões se fizeram a respeito do fato, porém, o caráter não ficcional de *Maus* jamais foi colocado novamente em cheque.

De acordo com Pesavento (2003), a nova questão que abre sobre a Nova História Cultural é o uso da Literatura pela História. Segundo ela, no caso da utilização da literatura no campo da historiografia, ela será usada como objeto, enquanto que a história se encarregaria de elaborar as questões sobre ela. A autora nos diz que a História Cultural está em busca do resgate das representações passadas, e se o historiador tiver de recorrer a este tipo de fonte, sendo ela como a autora aponta uma fonte especial pelo fato de possuir uma carga muito grande de sensibilidades, o historiador poderá encontrar nela muitas respostas que outras fontes não ofereceriam.

Vale salientarmos que, quando a autora se refere à literatura aqui, ela está se referindo à literatura dita erudita, os livros de literatura, e quando nós nos apropriamos de seus discursos estamos fazendo um movimento de configurá-los, moldando e leva-los para o nosso objeto, que a é a literatura em Quadrinhos. Estamos nos valendo de seu discurso, pois, o termo literatura é um termo geral de se tratar a escrita do homem em forma de prosa. Trazendo para a discussão HQ, estamos tratando como fonte histórica uma literatura de fácil alcance, uma literatura popular com imensa divulgação, e Pesavento (2003) aponta que esta literatura foi produzida em um tempo e teve suas próprias escolhas, sendo ela também fundamental para se reconstruir a história do “tempo” que o historiador deseja.

Se a preocupação é capturar as sensibilidades de uma cultura popular, ver exatamente aquilo que causava emoção, era apreciado e consumido pelas camadas subalternas ou desprovidas de uma maior ilustração, a literatura de baixa qualidade, mas difundida vendia em uma determinada época, é fundamental como sintoma a ser levado em conta (PESAVENTO, 2003, p.84).

A HQ é formada de imagem e texto que se correlacionam na elaboração de uma linguagem própria. Já podemos observar até aqui que o texto é o discurso do autor sobre o que ele deseja falar, sendo sua interpretação realizada a partir de seu olhar, suas representações, e seus conceitos sobre o mundo. O texto, como objeto de história já é um fato comum, mas as imagens foram por muito tempo, segundo Pesavento (2003) usadas apenas como ilustração de algo, como fotos, paisagens, e utilizadas em um momento apenas como história da arte. Porém, a redescoberta das imagens pela história só aconteceu pela sua agregação com outro conceito revisto na nova história, o da representação, e tal como ela, a imagem, é vista no texto. “a redescoberta da imagem pela história deu-se pela associação com a idéia da representação, tal como se deu com relação ao texto literário.

Segundo Pesavento (2003), as imagens se instituem em uma mediação entre o mundo de quem vê e o mundo de quem produz, usando como referencial a realidade, afinal, segundo a

autora “palavras e imagens são formas de representação do mundo que constituem o imaginário” (PESAVENTO, 2003, p.86).

Em *Maus*, Spiegelman se utiliza das imagens para aumentar o impacto de sua obra sobre o leitor. Transformando judeus em ratos, e alemães em gatos, a lendária perseguição que já é tema de desenho animado também, realça todo o contexto da perseguição dos nazistas contra os judeus na 2ª Guerra, criando dentro da história uma nova representação do fato. As imagens dentro da história em quadrinhos, ao mesmo tempo em que suavizam a tragédia, faz com que a tragédia se torne quase que animalesca, instintiva, uma reação de um animal diante de uma ameaça. As representações dentro da história são inúmeras, e complexas, mas todas, carregadas de emoção, dor, angustia, coragem e beleza.

Pesavento (2003 apud DUBY 1984,) nos diz ainda que a imagem possui um peso maior quanto ao seu grau de percepção, na relação da mesma com o texto escrito, pois, segundo a autora, o texto precisa de mais tempo para ser lido e absorvido pelo espectador, e precisa passar por todos os estágios das operações lógicas da leitura, ao passo que a imagem possui um efeito quase que instantâneo para quem a vê.

Já com a imagem, se poderia dizer que o grau de percepção do conjunto, dada a exposição visual do todo, se dá de maneira mais rápida, quase imediata, ao passo que o texto pressupõe o tempo da leitura como todas as suas operações lógicas de compreensão (IDEM. p.86).

Mas, também não se pode esquecer que a imagem para ser lida possui códigos especiais, ícones, signos, que remetem a uma lógica de significados para uma época dada. “[...] as imagens são dotadas de alto poder mobilizador, como verdadeiros ícones preñes de significado e que impulsionam a ação” (PESAVENTO, 2003. p.87). Nos comentários da autora:

No plano das artes, alguns pensadores, como Ernst H. Gombrinch ou Erwin Panofsky, ensinaram, na primeira metade do século XX, a olhar as imagens pictóricas de uma outra forma, vendo nelas a vida, os valores, os sentimentos, as razões de um outro tempo (Ibid, p.26).

A imagem tem um papel simbólico, que é utilizado pelo historiador para lhe dar acesso a um significado e a uma estética que produz emoções no espectador, porém esse espectador é também um historiador, que possui uma pergunta para essa imagem, que, por este fato vem tomá-la como uma representação, uma fonte que está se propondo como sendo o lugar do passado. É preciso ver nessa fonte como ela mostra e se pinta no já acontecido, dito passado, ver quais valores essa imagem carrega, seus sentimentos, e o que busca comunicar. “Assim a

imagem tem, para o historiador, um valor documental, de época, [...]” (ibidem, p. 88). Onde resulta que:

Da pintura ao cinema, da história em quadrinhos a fotografia, do desenho a televisão, tais imagens povoam a vida e a representam, oferecendo um campo enorme as pesquisas dos historiadores (PESAVENTO, 2003, p.89).

Sobre a imagem traremos para a discussão as idéias de AUMONT (1993) que, em seu trabalho *A Imagem*, discute questões referentes ao como é construída a imagem e como é recebida pelos seus receptores. Mesmo este trabalho não se referindo especificamente aos quadrinhos ele se faz importante na nossa pesquisa por tratar de um elemento significativo do mesmo, as imagens e suas recepções pelos seus leitores, ou como chama o autor, seus receptores. Em meio ao debate conceitual proposto pelo autor sobre a imagem, ele nos diz que:

não há imagem sem a percepção de uma imagem, ou seja, ela depende do espectador que a compreende, arbitrariamente ou não, inventa e dá a ela um sentido cultural quase imediato. Mas o processo em si de percepção de uma imagem é universal e inerente à espécie humana (AUMONT, 1993, p. 50).

Por isto temos que analisar a HQ sempre nos remetendo, também, a visão de *para quem ele foi escrita*, e lembrar que as imagens veiculadas não são naturais, mas sim construções discursivas do autor com um propósito de passar sua mensagem. Nesse sentido, em *Maus*, interessa a Spiegelman (2005) elaborar seu discurso sobre a memória de seu pai, fazendo-o a partir do uso de texto e de imagens que representam as intencionalidades que preenchem e dão sentidos à obra.

Ao buscar analisar o uso das imagens na HQ nos tornamos, também, espectadores e estamos sujeitos a observar a obra como tais. Como espectadores e, para além disso, como teórico da HQ buscamos analisar os processos construtivos das imagens que a compõe, como o uso da cor, ou ausência da mesma, enquadramento, estética, ou seja, as escolhas do autor em si que buscam representar e dar vida a uma ideia e a construção de uma verdade. Sobre sermos espectadores Aumont (1993) nos fala em seu segundo capítulo, "A parte do espectador", onde aborda um componente bastante subjetivo do processo visual, o espectador. Ideia de que nos fala Aumont (1993, p.77):

o sujeito não pode ser definido de forma simples, pois sua relação com a imagem é definida pela sua capacidade de percepção, pelo conhecimento prévio, pelos valores e gostos e por sua vinculação num contexto. Ao analisar a imagem e seu espectador o teórico questiona porque se olha uma imagem e sua resposta imediata é que a imagem, por estar vinculada ao domínio do simbólico, é a mediação entre o espectador e a realidade.

Na relação da imagem com o real, o autor utiliza como referencia as reflexões de Rudolph Arnheim (1969) que coloca na imagem um valor de representação, pois representa coisas concretas, um valor de símbolo, já que representa coisas abstratas e um valor de signo quando representa um conteúdo amplo, que não vem expresso por caracteres. Ideias que ao serem aplicadas na análise de *Maus* temos que um gato não é um gato, e um rato não é um rato, mas ambos são símbolos, pois retratam algo para além deles próprios, algo intangível a eles, essas imagens representam valores, ideias, conceitos.

Com base em Gombrich (1965), Aumont (1993) dirige parte de sua teoria. Para ele, a relação entre espectador e imagem é uma atividade construída em um ir vir, na reciprocidade: ao mesmo tempo que o espectador a constrói, ela também o constrói. Assim, ele entra na esfera do reconhecimento, atividade que não é um processo de mão única, porque a arte representativa, ao buscar imitar ou representar a natureza, proporciona recepções no seu espectador, que é influenciado na maneira de apreender a realidade. Ainda de acordo com a linha de pensamento de Gombrich, Aumont relata o papel do espectador enquanto de um observador que constrói seu conhecimento através da percepção visual e de seu conhecimento prévio, preenchendo as lacunas da representação. Por isso, Aumont (1993, p. 88) coloca que a “parte do espectador é projetiva, e que este tem um papel ativo”.

Em suma, a História cultural nos possibilita estudar e transformar em historia quase tudo, basta que o historiador saiba fazer a pergunta certa a fonte e possua as ferramentas epistemológicas certas para moldar essa argila chamada história. Nas palavras de Pesavento (2003):

Explicitas algumas das principais correntes e campos de pesquisa da história cultural, cabe dizer que o espectro das *fontes* se revela como quase infinito. Uma idéia na cabeça, uma pergunta suspensa nos lábios, o mundo dos arquivos diante dos olhos e das mãos. Nessa medida, tudo pode vir a tornar-se fonte documental para a história, depende da pergunta que seja formulada (Ibiden, p.97).

Os exemplos são muitíssimos, pois fontes não são nada mais que marcas do passado, são cacos, migalhas, estilhaços, lascas, registros e vestígios do que já aconteceu que chega até nós, que se revelam como documentos, fontes e objetos pelas investigações produzidas pelos historiadores. Nas colocações de Pesavento (Idem, p.26): “Imagens dotadas do poder mágico de fazer, de parecerem verdade, de se substituírem ao real, de serem capazes de inverter as relações sociais, fazendo com que os homens vivam por e no mundo das representações”.

Spiegelman utiliza como fonte de pesquisa a memória de seu pai, resgatada em incessantes series de entrevistas, onde a utilização de um gravador, papel e lápis dão a tônica da discussão, ou seja, a recuperação a partir da oralidade daquele que viveu os acontecimentos, em história traduzida como técnica da história oral.

Spiegelman, após mostrar como foi a separação de seu pai com a última noiva que teve antes do casamento dele com sua mãe, Anja Spiegelman, diz no 3º e 4º quadros que não quer que ele coloque este fato na sua história por não perceber associação com Hitler ou com a guerra, e Spiegelman retruca: “Mas pai, é um ótimo material para o livro. Deixa tudo mais **real**, mais humano. Quero contar sua história do jeito que aconteceu” (SPIELGELMAN, 2005, p. 25). Doce ilusão do autor, aprofundamento da história, ou apenas uma forma de atrair ainda mais o leitor para o cerne de sua obra? A nosso ver, todas as três opções estão corretas. A questão é, nunca o autor conseguira retratar “*do jeito que aconteceu*” por que isso é impossível, o que foi vivido já foi vivido e não será vivido novamente, apenas lembrado. As lembranças de Vladek é que guiam os traços de Spiegelman na obra, ou será o contrario? Vejo a obra como uma troca mútua de Vladek com Spiegelman, porém, mesmo em se tratando do resgate de um história temos ai as próprias barreiras históricas. Em *Usos e Abusos da História Oral* (2000) no capítulo 13, nomeado de “A Ilusão Biográfica”, de Pierre Bourdieu ele nos diz (2000, p. 185):

o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica, ao mesmo tempo retrospectiva, uma consistência e uma Constancia, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito a causa eficiente ou o final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário.

Sendo assim colocado por Bourdieu (2000), logo a frente ele alega que talvez isso seja uma ilusão teórica, produzir uma história de vida, ou tratar a vida como uma história, ou seja, isso se refere às dificuldades de se resgatar a história a partir de relatos orais ou considerá-los mais verídicos que os outros documentos. Ênfase que vem a desconstruir os muitos credos sobre a historia oral e que remetem para o campo problemas recorrentes ao trabalho do historiador com a fonte, seja ela de que natureza for.

Na obra *História Oral: Como fazer, como pensar* de Meihy (2007) define-se história oral e fonte oral da seguinte forma:

Entrevista em história oral é a manifestação do que se convencional chamar de documentação oral, ou seja, suporte material derivado de linguagem verbal expressa para esse fim. A documentação apreendida por meio de gravações eletrônicas feitas como o propósito de registro tornar-se *fonte oral*.(p.14)

Como procedimento científico a entrevista em história oral é uma fórmula quase que programada, pois, só existe para responder a projetos que a justificam. Mas, vale lembrar que mesmo que a entrevista tenha um projeto inicial voltado a responder determinadas questões propostas pelo autor, no caso Spiegelman, mesmo assim ele não pode “guiar” exatamente como seriam as entrevistas, pelo fato da memória não ser sua, ele não pode dizer o que o pai lembra, mas pode forçar o pai a lembrar.

Com a história oral escrita temos apenas as transcrições dos discursos para o papel, fazendo com que não vejamos as reações dos entrevistados durante o processo, sendo que um mundo de gestualidade e de reações significantes é obscurecido. Quando temos um documentário podemos perceber essas reações particulares, as reações a cada questão são expostas na película do filme. No quadrinho *Maus* essas reações nos são colocadas de maneira escolhida pelo autor, cada quadro é colocado por opção sua não de seu pai, dando um novo significado a forma como Spiegelman faz história. Estes sentimentos são potencializados ou esquecidos pelo autor, dependendo do que ele quer dizer a respeito naquele momento. Na compreensão de Meihy:

Muito do que é verbalizado ou integrado a oralidade como gestos, lágrimas, riso, silêncios, pausas, interjeições ou mesmo as expressões faciais – que na maioria das vezes não tem registros verbais garantidos em gravações -, pode integrar os discursos que devem ser trabalhados para dar dimensão física ao que foi exposto em uma entrevista de história oral (MEIHY, 2007. p. 14).

Como Spiegelman não possui as técnicas de um historiador, não por profissão, não teve que se preocupar com questões metodológicas, científicas ou acadêmicas, não precisou se ater a questões referentes aos processos de elaborações de questionários para perguntar a seu pai, a conversa se dava com perguntas simples e casuais, mas sempre buscando uma resposta para revelar as inquietações que Spiegelman ainda nutria sobre sua história e de seu pai. O diferencial nessa busca por respostas é que Art prefere utilizar as imagens nos quadrinhos para contar essas histórias.

Com as imagens e os discursos colocados por Spiegelman em sua obra novos pontos de vistas vão surgindo sobre o já acontecido, se fazendo assim registro mimético para a história. Dentro destes (re)fazeres de pontos de vistas constantes nas trajetória dos personagens é que vão se mostrando a construção das identidades dos personagens, seja a personagem de seu pai, ou dele mesmo, e são essas identidades que buscaremos discutir aqui.

Mas, quem precisa de identidade? Com essa pergunta Hall (2000) começa seu texto em que problematiza a questão e nos provoca a querer apresentar respostas. Assim, no diálogo com o autor principiamos por nos atrever a responder: precisamos de identidades. Não se precisa de mais “identidade”, no singular, mas de “identidades”, no plural, e tomar consciência de que muitas delas existem em um só indivíduo. Somos plurais múltiplos, multifacetados, e estas facetas se revelam no nosso dia-a-dia. Spiegelman (2005) mostra bem isso em sua obra. Durante o decorrer de suas páginas ele faz lindas abordagens de história oral, onde ele mesmo, muitas vezes, entra também como protagonista, mostrando que além de autor é parte viva da história que busca contar.

A identidade do sujeito é criada a partir de seus discursos e perceber como se dá este fato é a proposta do livro de Hall (2000), perceber como as identidades do sujeito são criadas, construídas, fabricadas nas práticas discursivas.

Hall (2000) nos diz que além do senso comum as identificações são construídas a partir do reconhecimento de uma origem comum, ou mesmo, de uma característica que é compartilhada por grupos de pessoas, ou seja, de uma maneira mais simples, as características mais marcantes de um grupo tornam-se como marcas de reconhecimento, símbolos. Para Spiegelman (2005) estas marcas de reconhecimento são apresentadas de forma direta e menos subjetivas, pois, os ratos são os judeus, os alemães são os gatos<sup>11</sup>.

Nossas identidades não são fixas, elas estão sempre se refazendo, completando-se, acrescentando-se em um ir e vir infinito. Enquanto vivermos estamos nos refazendo continuamente, mas sempre nos identificando com algo ou alguém e esta identificação é nosso fio condutor na eterna jornada do devir. Para Hall (2000) a identificação não anula a diferença, sendo nela que as identidades são criadas, na medida em que há uma fabricação de sentidos que se opõem na elaboração daquilo que estabelece identidade a algo ou a alguém. Como, por exemplo, a caça e o caçador.

Mais que uma história de guerra e de sobrevivência, *Maus* é uma história de indivíduos e de memórias e de como elas os afetam. Não há preocupações com o coletivo, assim como Hall (2000) diz que pretende derrubar as identidades fixas das comunidades, Spiegelman (2005)

---

<sup>11</sup> Este conceito de identificação fica claro nos exemplos já citados da escolha de representação de sua noiva como uma rata, fato que iremos dar maior ênfase a frente.

derruba as identidades fixas colocadas para os judeus pelos nazistas e sobreviventes do holocausto.

As identidades são construídas dentro do discurso e, por isso, as históricas possuem uma origem, porém, não esse ponto não é o que destacamos aqui. Nesse trabalho não buscamos determinar as origens epistemológicas das identidades dos judeus ou de nazistas, nossa preocupação aqui é mostrar como o processo identitário de fazer e refazer constantemente as identidades é mostrado de forma crua e pessoal por Spiegelman (2005) em *Maus*, com pessoas e eventos reais.

Seguindo o pensamento de Hall (2000), não poderiam existir, assim como os conhecemos, nazistas sem judeus, dentro do contexto da 2ª guerra é claro, pois é aí que estas identidades se sobressaem em suas diferenças. Durante a perseguição aos judeus as diferenças identitárias se acentuam ainda mais, pois são colocadas a luz, estão expostas as comparações do que é e não é ser um ou e outro. Como Hall (2000) aponta, a identidade tem necessidade daquilo que lhe falta. Estas identidades são por nós escolhidas, mas também nos são impostas. As situações nos fazem mudar, como que uma correnteza no mar, hora nadamos para um lado, porém se a correnteza muda, temos que nadar para o outro lado para podermos sobreviver. Situação que se apresenta o tempo todo em Auschwitz, como é possível depreender das memórias de Vladek traduzidas por Spiegelman. Hora Vladek é um astuto judeu usando a inteligência para subverter o discurso nazista, hora ele é apenas mais um, apenas um número, uma estatística, um trabalhador obediente e eficiente nos campos. Condição identitária sintetizada por Hall (2000, p.112): “as identidades são pontes de apego temporários, são posições que o sujeito é obrigado a assumir.”

Portanto, na perspectiva de Hall (idem) temos que quando vemos algo que não somos estabelecemos um confronto com aquilo que somos, pelo efeito inversor da condição identitária. Na diferença é que construímos nossas identidades, o “rato” sabe que não é o “gato” só de olhar para ele, e vice-versa, porém, este conceito simples de identificar a identidade com um olhar se aplica a vida real? Em parte, sim. Sabemos quem são os homens e as mulheres, negros, e brancos, orientais e ocidentais, mas podemos realmente dizer que esses indivíduos possuem, ou assumem tais identidades apenas com um simples olhar? Não.

Nosso olhar pode sim selecionar, categorizar, selecionar e até separar grupos de pessoas ou simples indivíduos com um simples olhar, mas este olhar é apenas indicativo de uma identificação pelo que se apresenta externamente aos indivíduos ou coisas. Um homem nascido

com os genes XY pode simplesmente não se sentir como homem, não se identificar como homem, mas sim como uma mulher. Não são seus genes, sua aparência, ou uma decisão de nosso olhar que o definirá, a definição parte de si próprio. Este mesmo homem, bem vestido e de aspecto pacato pode ser qualquer coisa, qualquer um que deseje ser, e estas escolhas identitárias partirão sempre dele, mesmo que muitas vezes impostas pelos discursos da mídia e da sociedade, mas a escolha é dele. Nosso olhar não é capaz de olhar tão fundo e de ver que naquele sujeito reside um travesti, ou não, um nazista ou não, um grande cientista, ou não, por isto temos em bastante relevância as escolhas imagéticas e identitárias de Spiegelman (2005) em *Maus*, sua escolha por dar uma característica comum e animalesca aos personagens faz com que a identificação e a identidade deles seja sim apenas visual, pois o rato é sempre judeu, e o gato é sempre nazista.

Mostrar todo um povo como tendo uma única identificação é algo muito arriscado, pode-se facilmente cair na armadilha da homogeneidade, porém, Spiegelman(2005) não cai nesta cilada, com muito cuidado e trabalho ele aprofunda cada vez mais seus personagens e faz a relação de catarse do leitor/autor se tornar cada vez mais forte durante a obra.

De acordo com Begley (1992 apud CURI, 2009) algumas vezes só sabiam a identidade de um judeu de uma pessoa se conseguissem identificar a falsificação de seus documentos, pois, muitos se recusavam a usar a estrela de Davi nas vestes como forma de identificação. Colocando animais de características bem diferentes e conflitantes o autor intensifica o discurso da diferença e o coloca aos nossos olhos, representando o discurso com símbolos, como caça e predador. O que é corroborado por Hall (2000, p. 129): “todas as identidades funcionam por meio da exclusão, por meio da construção discursiva de um exterior constitutivo e da produção de sujeitos e marginalizados aparentemente, fora do campo simbólico, do representável”.

Spiegelman consegue reverter isto transformando as identidades em símbolos representáveis visualmente.

De acordo com Tomaz Tadeu (2009) em seu livro *A Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós humano*, a subjetividade humana é hoje, mais do que nunca, uma construção em ruínas. Para ele, desde Marx, Freud, Nietzsche e Heidegger ela já não tinha mesmo jeito. Logo após temos os pós-estruturalistas, Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard e com eles um estrago irreversível. A partir disto, a questão, de acordo com Tadeu, não é mais o “quem é o sujeito?” mas “Queremos, ainda, ser sujeitos?”, e chega a ser mais radical, “Quem vem depois do sujeito?”

Tadeu (2009, p.09) nos chama a atenção dizendo: “O sujeito vaza por todos os lados”. Na continuação Tomaz Tadeu acrescenta:

Os estudos culturais sobre raça e etnia denunciam, de forma insistente, as relações espúrias entre, de um lado, o sujeito que é privilegiado no discurso e nas instituições dominantes e, de outro, o homem branco de ascendência europeia.(...) A análise pós-colonialista, por sua vez, flagra o sujeito racional e iluminado em suspeitas posições que denunciam as complexas tramas entre desejo, poder, aça, gênero e sexualidade em que ele se vê, inevitável e inequivocamente, evoluído (SILVA, 2009, p. 10).

De acordo com esta afirmação não existiria sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder. “Sobra alguma coisa?” (SILVA, 2009, p. 10). Para Tomaz Tadeu é uma ironia o fato de que os processos que estão transformando, de forma radical, o corpo que nos obriga a repensar a “alma” humana.

Uma das mais importantes questões de nosso tempo, de acordo com Tomaz Tadeu (2009) é: Onde termina o humano e onde termina a máquina? Ou esta ambiguidade não seria inversa? Onde começa a máquina e onde termina o homem? Para o autor, uma das características mais notáveis desta era, chamada por ele de pós-moderna, é o promíscuo acoplamento desavergonhada conjunção entre o humano e a máquina. Estes ciborgues citados pelo autor nasceriam de um lado da mecanização e eletrificação do humano, de outro a humanização e a subjetivação da maquina. E que maquina é essa? Que ciborgue é esse de que Tomaz Tadeu (2009) nos fala? Para o autor esta máquina é o corpo humano quando tratado como se fosse uma máquina de alta performance, sempre tendo de ser melhorada, aperfeiçoada e, para tal, constantemente construída e reconstruída em busca de resultados cada vez melhores. Nas palavras do autor: “Estamos construindo nós próprios exatamente da mesma forma que construímos circuitos integrados ou sistemas políticos” (Idem, 2009, p. 24).

Nem Vladek nem Art estão por inteiro na obra, ambos estão se apresentando,ou sendo apresentados em partes, partes estas escolhidas por Art para serem desenhadas na obra, e por outras escolhidas por seu pai, que, assim como todos nós, lembra-se interessadamente do que aconteceu com ele. Mas mesmo sendo as escolhas do que dizer, o que fazer, o que retratar, onde retratar e como serem feitas por uma segunda pessoa não as deixam menos confiáveis ou importantes, por que elas podem ser tão falhas ou inverossímeis como se fossem feitas pelo “proprietário” das memórias, que as subverte da maneira que achar melhor, se assim quiser, criando espaços e lacunas que, talvez não existam. Estas lacunas, estes vazios são e serão constantes, pois fazem parte do nosso próprio processo de fazer e refazer continuo, assim como

os ciborgues que são constantemente aperfeiçoados e atualizados somos nós também diariamente, refeitos, atualizados, reconstruídos, temos memórias atualizadas ou apagadas. “Se homens e mulheres não são naturais, mas construídos, tal como um ciborgue, então, dados os instrumentos adequados, todos nós podemos ser reconstruídos. Tudo pode ser escolhido” (TADEU, 2009, p. 25).

Tomaz Tadeu quer nos dizer em sua obra que nenhuma construção identitária é uma totalidade, nenhum indivíduo é completo ou total, sempre estamos em construção.

Nenhum objeto, nenhum espaço, nenhum corpo e, em si, sagrado; qualquer componente pode entrar em uma relação de interface com qualquer outro desde que se possa construir o padrão e o código apropriados, que sejam capazes de processar sinais por meio de uma linguagem comum (TADEU, 2009, p. 62).

Em *Maus* o que Art nos mostra é este processo, usando como exemplos a história de vida sua e de seu pai. Em suma, nossas identidades são constantemente feitas e refeitas, assim como as identidades dos protagonistas de *Maus*.

Não estaremos aqui para *determinar* os fatos históricos que se encontram em *Maus*, estamos aqui nos propondo a, assim como cita Foucault (2007) em *A Arqueologia do saber*, perceber nos fatos abordados pela HQ, como podemos trabalhá-los, como podemos reutilizá-los para os nossos fins, e assim trazer a luz as fragmentações identitárias da obra, nosso objetivo aqui.

O holocausto dos judeus, promovido pelos nazistas durante a 2<sup>o</sup> Guerra Mundial, chocou o mundo e é lembrado ainda hoje muito mais pela quantidade de vítimas que fez e a forma como foram mortas, do que mesmo pelo fato de ter sido uma Guerra que englobou diversos países para um enfrentamento mundial. Ou seja, a 2<sup>o</sup> Guerra é lembrada pela coletividade mundial muito mais pela forma como os acontecimentos se desenrolaram com os indivíduos que fizeram parte do acontecimento, do que pelas histórias individuais de cada um. Daí a originalidade de *Maus*, nela o autor prioriza a história de um, porém, ligada intrinsecamente a de todos. Spiegelman faz ouvir a voz de um para se poder começar a perceber as situações compartilhadas por todos, e ao mesmo tempo mostrar em *close* como os feridas deixadas pelos campos de concentração em seu pai (sobrevivente) o afetam e aos que estão ao seu redor ainda.

Spiegelman (2005) busca organizar as histórias da trajetória de vida do seu pai durante o período em que o discurso nazista começa a se apresentar na sociedade e tomar força a cada dia. Ele também busca mostrar como estes mesmos discursos influenciam e influenciaram tanto a vida

de seu pai quanto a sua. O que o autor faz em *Maus* é transformar a história do holocausto nazista, esta entrelaçada com a história de vida de seu próprio pai sobrevivente da 2ª Guerra em um ícone, um marco, um “monumento” histórico. Spiegelman faz com que a HQ torne-se impar no seu gênero ao tratar da forma como faz este momento da história mundial. Então vejamos o que diz Foucault:

[...] a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e o que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjunto (FOUCAULT, 2007. p. 8).

*Maus* não é a “verdade”, a totalidade sobre o que aconteceu em Auschwitz com Vladek Spiegelman, mas sim diversas verdades sobre o mesmo fato. O texto que está presente na HQ, como em um livro, está lá para representar, enunciar um discurso, mas estes mesmos discursos estão amarrados em outros discursos. Por exemplo, o discurso dos nazistas só se legitima por que existe o discurso do que também é ser judeu. Os nazistas colocam-se como sendo uma raça “superior”, uma raça “pura” perante os demais povos que habitavam a Europa, e como exemplo, como comparação do que era um ser “inferior” para eles eram usados como exemplo os povos judeus. Mas, encontramos, também na obra, o discurso do próprio autor, pois, é ele quem dá voz as palavras de seu pai.

Spiegelman reconhece todo o tempo à bravura de seu pai no campo de concentração, fabricando para ele uma identidade quase heroica, mas, ao mesmo tempo quando faz a ponte com o tempo atual onde se encontra escrevendo a história, coloca todo tempo a figura do mesmo como sendo egoísta e sovino, fazendo ele mesmo o trabalho de desmistificar a figura do *Herói* de guerra, mas mostrando as consequências que um evento como este pode causar a mente de um ser humano, pois, até então, Vladek Spiegelman, como mostra o autor, não possuía nenhuma de suas “manias”. O que o autor vem nos passar é de como esses hábitos foram sendo construídos por seu pai como consequência de sua estada em um cenário tão cruel como foi Auschwitz, mostrando como a identidade pode se fragmentar, como os fatos no decorrer de nossa vida moldam nossas identidades para nos adequar a cada situação, mas que depois de resolvidas ou passadas as situações os reflexos dessas novas identidades continuam conosco por muito tempo ainda. Para isso, iremos buscar perceber como estes movimentos, os discursos de Spiegelman (2005), as suas leituras, suas pesquisas, como se dão nas entrelinhas, nos vazios e não ditos, estas vozes que estão presentes em *Maus*. A obra é muito mais do que podemos ver com apenas uma leitura:

As margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. [...] por mais que o livro se apresente como um objeto que se tem na mão: por mais que ela se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência: não se indica a si mesmo, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos (FOUCAULT, 2007. p. 26).

De acordo com seu pai, o primeiro contato que eles tiveram com o nazismo foi durante uma viagem que ele fazia para a Tchecoslováquia para poder internar sua esposa que se encontrava com depressão pós-parto. Nessa viagem, o seu trem passou por uma cidadezinha que, em seu centro tremulava uma bandeira nazista com sua suástica viva e assustadora no centro. De acordo com seu pai, todos os judeus do trem ficaram apavorados com este fato, que foi o suficiente para começarem uma roda de relatos entre os passageiros judeus do trem, onde cada um sabia de um fato envolvendo soldados nazistas, judeus, e morte.

Lembro-me que quando nos quase passar por cidadezinha. Todo mundo, toda judeu do trem ficou muito agitado e assustado. Era o começo de 1938, antes da guerra. Bem no meio da cidade tinha bandeira nazista. Foi primeira vez que vi, com meus próprios olhos a suástica (SPIEGELMAN, 2005. p.34).

Apesar de ninguém ter sido espancado, de ninguém ter visto um soldado apontar uma arma para ninguém, todos se assustaram. Por quê? Pelo discurso nazista que já estava implícito naquele símbolo, naquela bandeira no centro da cidade. Não precisava de mais nada, o signo da suástica já remetia a todos a noção do perigo que estava por vir. O discurso não foi representado aí pela fala, mas pelo próprio símbolo que enunciava uma verdade para todos aqueles que não fossem nazistas, que era: CUIDADO. O enunciado da verdade nazista passou, a partir daquele momento, a fazer parte do cotidiano daqueles judeus do trem, e em especial ali seu pai. A origem deste enunciado nazista para seu pai teve início ali, com aquela visão que aterrorizou a ele, e aos demais. Naquele momento eles souberam que ascendia ali um discurso de verdade que, tinha por prioridade, fazer da verdade judia uma inverdade, e assim excluir da sociedade todos os discursos dos judeus, para produzir uma nova verdade, a verdade nazista. Assim, temos que os discursos se apresentam enquanto códigos de verdade em meio a uma situação, um momento histórico, conforme coloca Foucault:

A análise do campo discursivo é orientada de forma inteiramente diferente: trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a

que podem estar ligadas, de mostrar que outras formas de enunciado exclui (FOUCAULT, 2007, p. 31).

Nem tudo o que é pra ser visto, ou dito, está escrito na história, muito do que se lê em *Maus* está subescrito, criptografado, está nas entrelinhas, ou seja, não está exposto a olhos nus, temos que nos aprofundar nos “espaços” que existem entre os textos, entre os quadros para podermos observar de maneira mais clara. É dentro destes espaços que Foucault (2007) nos manda observar para buscar tentar descrever como funcionam os jogos de poder, e como esses discursos se apresentam nas relações sociais. Sobre isso ele nos diz que devemos,

fazer aparecer, em sua pureza, o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos discursivos não é tentar restabelecê-lo em um isolamento que nada poderia superar; não é fechá-lo em si mesmo; é tornar-se livre para descrever, nele e fora dele, jogos de relações (FOUCAULT, 2007, p. 32).

E o que é este enunciado para Foucault? É o que nos diz, por exemplo, o que o ser louco, o que é ser o católico, o que é ser o hétero ou o homo, popular ou erudito. O enunciado é tudo o que é dito sobre o que é ser e pertencer a esses discursos. Mas, o enunciado que nos diz o que é erudito, ou a massa, não nos passa a totalidade das mesmas, pois, nas entrelinhas, por traz destes ditos existem os “não ditos”, e são esses “não ditos” que vamos buscar: os silêncios do enunciado. O enunciado é o conjunto dos ditos, então: “O enunciado nomeia, recorta, descreve, explica, conta o desenvolvimento, indica as correlações, empresta palavras articula em seu nome discursos que deveriam passar por seus” (FOUCAULT, 2007, p. 36).

*Maus* nos enuncia o que teria sido o holocausto, o que aconteceu com aqueles que foram excluídos pelo discurso do nazismo, e por isso pagaram o preço. *Maus*, também, nos apresenta quão fragmentadas são as identidades, quão múltiplos somos, e como esta multiplicidade se apresenta de diversas formas, seja com as atitudes de seu pai na história, ou nos discursos do autor dentro da obra. Portanto, “Cada discurso, por sua vez constitui seu objeto e o elabora até transformá-lo inteiramente” (Foucault, 2007, p. 37).

Os soldados nazistas forçavam os judeus a trabalharem em serviços duríssimos, e muitas vezes impossíveis de serem cumpridos no tempo determinado pelos soldados, porém, no fim dos horários estipulados pelos soldados se as tarefas não tivessem sido cumpridas eles eram chamados de “judeus preguiçosos!”, ou de “judeus inúteis! Não sabem fazer nada.”. Este discurso servia para inferiorizar os judeus, servia para, pouco a pouco minar suas forças, seu desejo de viver e de lutar.

Outro alemão levou quatro de nos para um estábulo: \_Quero esta bagunça impecável em uma hora. ENTENDERAM? Era impossível arrumar tudo em uma hora. Nos trabalhamos duro, mas um hora depois... \_ Não acabaram ainda? Vão ficar sem sopa, seu bando de preguiçosos! (SPIEGELMAN, 2005:54).

Conseguir que o objeto nos “diga” o que precisamos saber, que ele responda a nossas perguntas é uma árdua tarefa. E sobre isso Foucault (2007), vem a corroborar conosco quando nos diz:

Não é fácil falar de qualquer coisa em qualquer época, não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos prestar atenção, ou tomar consciência, para que os novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo lance sua primeira claridade. (FOUCAULT, 2007, p.50).

Esta dificuldade que encontramos na concepção de um novo objeto se dá pelo fato do objeto não existir sem que nós o construamos. Nosso discurso é que configura o que será o nosso objeto, nós é que criamos com nosso discurso, dando forma e voz para o que antes era apenas um silêncio. E esses nossos discursos que conseguem dar origem a um objeto, se configuram a partir do chamado por Foucault (2007) feixe de relações, que nada mais são do que o constante encontro de discursos que acontecem dentro das relações. “O objeto não existe por si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos de luz, mas existe sob as condições positivas de um feixe complexo de relações” (FOUCAULT, 2007, p. 50).

*Maus* é uma trama que se utiliza de símbolos (gato e rato) e signos, (discurso nazista, o próprio papel da obra) para dar um novo olhar a um tema já conhecido, falado e exposto, e ainda inova ao transformar estes elementos e os utilizar de maneiras inovadoras, contando assim uma nova história do holocausto, e nos dando a possibilidade de visualizar tais elementos de forma nova e que falam muito mais que até que o próprio texto.

Precisamos não mais tratar o discurso como conjunto de signos, mas como praticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos: mais o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse “mais” que os torna irredutíveis a língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (FOUCAULT, 2007, p.55).

O enunciado dito por Foucault (2007) é representado como o próprio título do discurso, como por exemplo, o católico, é um enunciado, mas o que se fala sobre o mesmo é o discurso. O enunciado, como o termo já diz, é sobre o que vamos falar, e o discurso é o que diremos sobre o tema, o enunciado. “Não se vê como reconhecer frases que não sejam enunciados, ou enunciados que não sejam frases” (FOUCAULT, 2007, p. 92). De acordo com o autor não se é possível definir um enunciado pelos caracteres gramaticais da frase.

O enunciado é um título, um chamado, um anúncio de um assunto de que vamos tratar. O enunciado é a maneira como chamamos, como tratamos o assunto. Ele é a materialização do discurso sobre o objeto, a partir da “verdade” proposta pelo discurso nós “enunciamos” o tema, o objeto. Sem o enunciado não haveria discurso e vice-versa.

Na obra de Foucault (1970), *A Ordem do discurso*, o autor tenta nos mostrar como o discurso nos leva pela sua correnteza, como nós não o criamos do nada. Não temos nossos discursos como sendo algo nosso, mas sim, somos guiados por ele, embarcamos na correnteza desses ditos e somos levados por eles, nós não os guiamos, mas sim somos guiados. E é já no início desta obra que o autor nos chama a atenção para este fato em si: “Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível” (FOUCAULT, 1970, p. 7).

O autor aponta o quão seria bom o discurso deixar-se guiar por uma verdade, onde o discurso se deixa levar, e onde as próprias verdades do discurso surgiriam sozinhas, uma a uma. E, sendo assim, ele se deixaria levar, suavemente por essa correnteza como um destroço feliz sendo levado pela força da água. Mas lembremos que nós criamos discursos também.

Foucault (1970) nos chama a atenção para o fato do discurso não possuir poder em si próprio, ele não se constituir como verdade e poder, mas sim nós constituímos o discurso como sendo assim, a força do discurso é, se não, dada por nós, e somente por nós. As leis e as instituições estão aí para impô-lo a nós, mas cabe a nós aceitarmos a verdade do discurso ou não.

E a instituição responde: Você não tem por que temer começar: estamos todos aí para lhe mostrar que o discurso esta na ordem das leis: que a muito tempo se cuida de sua aparição: que lhe foi preparado um lugar que o honra mas o desarma: e que, se lhe ocorre ter algum poder é de nós, só de nós que ele advém (FOUCAULT, 1970, p. 7).

Ou seja, o discurso não existe por si só, somos nós que lhe empregamos significado, e significâncias. Uma ordem que não é obedecida, não passa apenas de palavras vazias, mas quando é obedecida, executada, passa a ter um significado, uma verdade se instaura sobre o discurso que o torna verdade em seu raio de alcance. Em *Maus* temos, por exemplo, o discurso dos nazistas que pregam a supremacia racial, a raça ariana seria superior as demais, e os Judeus, Ciganos, Gays, e diversas outras minorias seriam inferiores, e esse discurso de “superioridade” torna-se verdade para os alemães a partir do momento que todos, inclusive as minorias se

mostram sobrepujadas, se acovardam<sup>12</sup>, e os seus perseguidores absorvem este discurso como sendo uma verdade inquestionável. Está aí o poder do discurso, não em si, mas na força que a massa lhe atribui.

Foucault (1970) nos mostra que em todas as sociedades a produção do discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída, isto sendo feito por uma determinada quantidade de métodos que possuem o lugar de conjurar seus poderes e perigos, segundo o autor. Ou seja, o discurso tem uma origem, um lugar social de onde vem, e que a partir deste lugar de origem, e desde sua origem, ele já possui um destino predeterminado, mas que pode ser distorcido, dependendo de quem se apodere do discurso, ou do lugar social de quem se apodera do discurso, seja como o autor aponta, do discurso falado ou escrito.

Um trecho interessante que nos chamou a atenção no trabalho de Foucault (1970) é quando ele nos diz que nós somos prisioneiros da vontade do discurso. Nós não podemos dizer o que queremos, quando queremos, nem onde queremos, temos que “filtrar” nosso discurso para que esse se enquadre nas normas do lugar<sup>13</sup>, para que assim sejamos reconhecidos e aceitos. Esse é um ponto muito comum na Academia, onde nosso discurso tem de se enquadrar a instituição que estamos ligados, ou temos que adaptar o nosso discurso a instituição que pleiteamos alcançar, mesmo que tenhamos que desviar um pouco nossos próprios conceitos, como por exemplo, quem pretende fazer história econômica tem muito menos chance de ser aceito por alguma instituição que priorize a história cultural, ou vice versa, e assim por diante. Não podemos fugir do discurso, nem ele de nós, mas mesmo assim isso não quer dizer que não possamos nos esquivar dele, isto quando necessário. Esses movimentos são chamados pelo autor de *exclusão e interdição*. “Sabe-se que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, em fim, não pode falar de qualquer coisa” (Foucault, 1970, p.09).

Temos que ligar o discurso sempre a dois importantes pontos, de acordo com Foucault (1970), que servem para percebermos o seu contexto geral, o *Desejo* e o *Poder*. “Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder” (FOUCAULT, 1970. p.10). E isto, para o

---

<sup>12</sup> Vale lembrar que este “acovardamento” se dá devido o fato de ser uma MINORIA desarmada sendo oprimida por uma MAIORIA feroz, e armada.

<sup>13</sup> Seja esse lugar físico, como por exemplo, um ambiente, mas erudito, ou com alguma tendência diferente da nossa, o mesmo um lugar social, como um bairro ou uma cidade diferente, lugares esses que se não forem os nossos não nos possibilita uma liberdade de expressão como assim achamos que temos.

autor, e para nós também, não nos surpreende, pois, o discurso não é apenas aquilo que se apresenta, o que aparece na superfície, ou o que está camuflado, ou seja, o desejo, mas é também o próprio objeto do desejo. E como o autor continua dizendo, o discurso é poder, não é apenas o que é dito nas lutas, mas sim o próprio objeto pelo que se luta, pois o discurso que vence torna-se verdade. “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar” (FOUCAULT, 1970:10).

Em nossa sociedade há também, segundo Foucault (1970), outro princípio de exclusão: não mais a interdição, mas uma separação e uma rejeição. Aqui o autor nos mostra a oposição entre a *razão* e a *loucura*. De acordo com o autor, desde a idade média o louco é aquele cujo discurso não pode circular como os dos outros, o discurso dos ditos loucos pela psicanálise são excluídos da sociedade, não tendo, assim, nenhum valor legal perante as instituições. “[...], não podemos testemunhar na justiça, não podemos nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo: [...]” (FOUCAULT, 1970, p.11). De acordo com o autor, era nas palavras que se reconhecia o discurso do louco. Estaria este discurso, esta separação estará vogando ainda hoje? Esta é a pergunta feita pelo autor, devido à grande importância dada ultimamente a esse tipo de discurso, mas na conclusão de seu raciocínio ele mesmo nos responde a esta pergunta dizendo que basta percebermos todos os aparatos que servem para decifrar com que tipo de discurso estamos lidando, esses aparatos seriam não mais que as próprias instituições, como a psicanálise e a própria medicina. Para Foucault (1970), isso está longe de ser apagado, mas está apenas existindo de outro modo, apenas se reconfigurou, isso segundo linhas distintas feitas por meio de novas instituições e com efeitos que não são, de modo algum, os mesmos.

O terceiro sistema de exclusão apontado por Foucault (1970) é a do *verdadeiro* e do *falso*, ele aponta que como poderíamos comparar a força da verdade com a separação com o que temos já pronto e dito como sendo falso, pois, essas “verdades” são impostas a nós por instituições que nos forçam, que não conseguem impor essa verdade sem opressão, ou mesmo violência. “[...] são sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõe e reduzem: enfim, que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte da violência” (Foucault, 1970, p. 09).

Se nós conseguirmos dentro de nossa ideia de trabalho, que é analisar a História em Quadrinhos *Maus*, colocarmos uma hipótese nossa no interior de seu discurso, a separação

proposta por Foucault (1970), entre verdadeiro e falso não nos será equivocada, ou mesmo falha, pois se tratará de uma conjectura sobre o discurso, não a verdade sobre o mesmo, porém, se ao mesmo tempo nos colocarmos em outro lugar, outra escala, lugar este que leve em consideração a descoberta destas verdades históricas que se perpassou durante os anos, esse tipo de separação é feito, de acordo com o autor, por nossa vontade de saber, então, esta nossa própria busca pelo “conhecer o fato” faz com que criemos nosso próprio sistema de exclusão, quando nós escolhermos qual posição tomar em relação ao discurso que nos está colocado, e como deveremos abordá-lo. Ou seja, o discurso é o que inclui e exclui, seja o nosso, ou o que nos é imposto pela força.

Certamente, se nos situarmos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situarmos em outra escala, se levantamos a questão de se saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar (FOUCAULT, 1970:14).

Eis, então, que temos mais tarde, segundo o autor, uma mudança na constante do discurso, “agora a verdade não estava mais no que *era* o discurso, ou no mesmo no que ele *fazia*, mas residia no que ele *dizia*” (FOUCAULT, 1970:15). É a partir daí que, de acordo com o autor, há uma virada no conceito de verdade e enunciado, onde a verdade se desloca de seu ritual de enunciado para se tornar o próprio enunciado.

A vontade de verdade, assim como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional, e também por toda uma conjuntura de práticas sociais, como por exemplo, “a pedagogia, é claro, como o sistema de livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades dos sábios de outrora, os laboratórios hoje” (FOUCAULT, 1970, p.17). Porém, como o autor mesmo cita, essa legitimação da vontade de verdade é guiada, com muito mais força sem dúvida, pela maneira que o próprio saber é aplicado dentro de uma sociedade, como ele é estimado, disseminado, e compartilhado pela própria sociedade. Em suma, essa vontade de verdade que, se apoia em um sustentáculo e uma distribuição institucional, e tende a exercer sobre os demais discursos uma espécie de violência, como sendo um poder de coerção. Os diversos sistemas de exclusão de discurso que existem em nossa sociedade, fazem com que o próprio sentido de lei não possa ser mais aprovado, essa aprovação só se daria a partir de outro discurso de verdade. “como se a própria palavra de lei não pudesse mais ser autorizada, em nossa sociedade, senão por um discurso de verdade” (FOUCAULT, 1970:19). Para o autor, dos três sistemas de

exclusão que atingem o discurso, a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade, apenas o terceiro é o que realmente o preocupa, pois no decorrer dos séculos é o único que sempre se fortalece, enquanto os dois primeiros não cessam de se tornar mais frágeis, e em contrapartida, a vontade de verdade não cessa de se reforçar, de se tornar mais profunda e mais incontornável.

Mas, contudo, a vontade de verdade é a que menos se fala, como se ela tivesse sido mascarada pela própria “verdade”. Dessa forma, só podemos ver uma verdade, como dita pelo autor, fecunda, e universal.

[...], a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição a definir a loucura (FOUCAULT, 1970,p .20).

Outro princípio sobre o contexto de um discurso, seria o autor, não o autor em si, a pessoa física, mas o autor como um aglomerado de discursos que o constroem e o significam, e lhe dão legitimação “[...] o autor como princípio de agrupamentos do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 1970, p.26).

Para o nosso caso, perceber este autor será perceber os discursos que estão impressos na obra de Art Spiegelman (2005), e como estes discursos irão refletir em sua obra. Identificar como o autor percebe o discurso a respeito do que é ser judeu e o que é ser nazista durante a 2ª Guerra. Perceber como é o discurso de seu pai sobre os nazistas e sobre si mesmo em sua narrativa durante este período histórico. E com nosso olhar sobre a obra buscar perceber os discursos que se apresentam em um dado momento da HQ que o autor comenta a repercussão de sua obra, a legitimidade de sua obra para com o público, e o porquê de estar escrevendo tal história. Ao tentarmos perceber estes discursos, estes ditos do autor em sua obra (e sobre sua obra), iremos perceber como a teia dos discursos é traçada sobre o objeto em questão, e como esta teia é capaz de configurar nosso objeto, buscaremos assim, a partir destes discursos reconfigurar nosso objeto, trazendo a ele a luz de novos discursos, discursos estes que implica em percebê-lo como cultura de massa, mas mesmo assim permissível de estudo acadêmico ao ponto de o configurarmos em nossa pesquisa como nossa única fonte histórica, e assim o elevarmos a um *status* de cientificidade acadêmica, usando o próprio discurso científico da academia para legitimá-lo.

Foucault (1970) nos mostra ainda a existência de mais um procedimento de controle dos discursos. Segundo ele não se trataria apenas de dominar os poderes que eles têm, mas sim de definir as classes de seu funcionamento, que nada mais seria do que fixar aos seus indivíduos que irão utilizar destes discursos uma determinada quantidade de preceitos, de normas a serem seguidas, e assim limitam o acesso a estes discursos.

Desta vez, não se trata de dominar os poderes que eles têm, nem de conjurar os acasos de sua aparição: trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que tudo mundo tenha acesso a eles. (FOUCAULT, 1970, p.36).

Neste caso, ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer certas exigências, ou se não for de início qualificado para isso. Por isso que temos de sempre qualificar nosso discurso dentro da academia, precisamos nos enquadrar na ordem do discurso que está vigente na Instituição de que fazemos parte, ou nos adequar ao discurso de outra, caso pretendamos lá ingressar. Para podermos legitimar nosso projeto precisaremos medir nossas palavras, escolher nossas frases. Teremos que selecionar nossos próprios conceitos, para que em nosso trabalho só apareçam aqueles que estão enquadrados dentro das regras da comunidade acadêmica se quisermos que assim sejamos aceitos na mesma.

O autor também nos chama atenção para o que ele chama de “‘sociedades de discurso’, cuja função é a de conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras restritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição” (FOUCAULT, 1970, p.39).

O discurso nos causa medo por que através dele é que podemos questionar o lugar de verdade que as coisas ocupam, questioná-los, refutá-los. É através dos discursos que podemos questionar os lugares, que podemos perceber a trama de construção dos sujeitos históricos, e também dos objetos históricos, suas verdades, ditos, e não ditos, para esta análise só os discursos podem nos oferecer as respostas que nossas perguntas necessitam. Mas, por trás deste mesmo discurso encontramos o jogo da subjetividade, ou seja, o que está por trás destes discursos, isto implica em buscarmos conhecer nesta subjetividade do discurso o que está tentando se apresentar como sendo “a” verdade por trás de tudo. Isto só será possível após densa análise e observação sobre o discurso apresentado. O autor classifica este princípio por *inversão*.

O discurso também possui, segundo o autor, um princípio de *descontinuidade*, que em determinados momentos se encontra, mas que também se desconhecem. “Os discursos devem ser

tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 1970, p.52). Isto também depende das opções pessoais de cada um, de nossas escolhas.

A *especificidade* também é outro princípio debatido pelo autor, neste princípio Foucault (1970) quer nos dizer que as coisas não são dadas, prontas e acabadas, e são apenas representadas pelo discurso, não, pelo contrário. Neste princípio ele quer dizer que é exatamente pelo discurso que empregamos sentidos e significados as coisas. É pelo discurso que construímos o que é “verdadeiro” e o que é “falso”.

Outra regra citada pelo autor é a da *exterioridade*, nela ele nos diz que, a partir do que o discurso aparenta refletir sobre sua aplicabilidade, suas direções, não procurar ver e aceitar o discurso pelo discurso, como algo único e acabado, pronto para ser consumido. Devemos procurar sim, através da singularidade descobrir algo mais sobre o discurso, algo maior, que possa nos revelar o que buscamos, mas percebendo que isso será apenas uma verdade sobre ele, nunca “a” verdade.

Devemos perceber que o discurso é nosso também, mas que, tanto para nós, quanto para os outros os seus significados são múltiplos.

### **CAP.3 - HISTÓRIAS DE VLADEK, HISTÓRIAS DE SI: MEMÓRIAS DA 2ª GUERRA**

*O trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa.*

*(SILVA, 2008. p. 09).*

*A lembrança é a sobrevivência do passado.*

*(BOSI, 1994. p. 33)*

#### **A MEMÓRIA POSSUI SEUS LIMITES.**

Ao assistirmos um filme onde um dos personagens perde a memória o questionamento mais comum que ele se faz é “quem sou eu?”. A memória está ligada diretamente com quem somos? O lembrar faz de nós o que nós somos? A nosso ver sim, afinal, eu decido o que sou, quem sou e quando sou, e para isso precisamos lembrar, rememorar, precisamos estar carregados de referências e influências históricas, sociais, familiares, de gênero, precisamos desse arquivo mnemônico para construirmos nossas identidades, um enorme arquivo chamado memória. Essa memória se forma e se configura de diversas maneiras, as quais iremos elencar mais adiante após expormos as formas pelas quais alguns autores compreendem este arquivo.

Os vestígios, a memória de acordo com Ricoeur (2010) esse arquivo é o que garante a passagem dos vivos no tempo calendárico. Os vestígios permitem a abordagem do outro e trazem as mensagens e sinais dos outros passados, dos outros e do meu vivido. A vida humana que tende a desaparecer sem deixar rastros ganha consistência, duração, permanência, quando seus vestígios são postos na sucessão do calendário e corretamente datados. Art Spiegelman faz este movimento com sua vida e a de seu pai, pois, alguns fatos que lhes ocorrem estão lá, datados.

Os eventos da nossa vida nos marcam ou nós os marcamos com nossa memória? Percebemos que, assim como a (re) invenção constante das nossas identidades, nossa memória está o tempo todo se refazendo junto com os eventos, sejam eles marcados<sup>14</sup> por nós no tempo, como o primeiro beijo, a primeira namorada, seja a passagem do ano novo, ou um grande desastre que em nada nos acometeu, mas que pelos discursos da mídia sobre o fato o tornou uma pasta no nosso arquivo de memória. Como por exemplo, lembramos até hoje das mortes de figuras importantes da música, do esporte, da história, mas não sabemos muito sobre a morte de

---

<sup>14</sup> Ecléa Bosi (1994) chama este evento de Imagem-lembrança, este tem data certa e refere-se a uma situação definida.

nossos vizinhos, ou mesmo de alguns familiares, e dizemos que isto ocorre por eles não serem “próximos”, daí questionamos quão próximo nos foi Ayrton Senna? Tiradentes?

Nossa memória age tanto por estímulos nossos (internos), quanto por estímulos externos do ambiente que nos cerca, porém, a reação quanto a estes estímulos é nossa e variável. Na obra de Ecléa Bosi (1994) *Memória e Sociedade: Lembranças dos velhos*, ela cita C. Dickens (DICKENS, 1957 apud idem. p. 14) e nos diz: “Na realidade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças’. Com essa frase adensa-se e enriquece-se o que até então parecia bastante simples: a percepção como o mero resultado de uma interação de ambiente com o sistema nervoso.” (BOSI, idem, p. 44)

Cada indivíduo reage a um odor, uma música, uma voz, de maneira diferente e faz destes elementos ícones para preservar uma memória. Em Auschwitz cada pessoa passou a guardar em sua memória, seus arquivos de maneiras muito particulares, as ligando ao que seus instintos e impulsos as levaram. O que afetou Vladek de uma forma pode não ter afetado seus primos da mesma forma, ou mesmo não ter afetado Art da forma que seu pai imagina ter lhe marcado.

A memória é particular e selecionada pelo indivíduo de acordo com seus preceitos, fazendo cada arquivo, cada fragmento, um fragmento diferente do mesmo quebra cabeça, fazendo cada indivíduo relatar o fato não como, muitas vezes, os documentos oficiais os trazem, mas como “eu me lembro”, e esse lembrar, esse testemunho passa pela edição da memória, que seleciona, que edita, que emerge e submerge eventos, tornando, certas vezes detalhes em montanhas, e montanhas em detalhes insignificantes. “A memória de um indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os de referência peculiares a esse indivíduo.” (BOSI, 1994. p. 54)

O testemunho nos dá o conteúdo das coisas do passado, do já vivido. Ricoeur (2010) nos chama a atenção para que o testemunho apresenta uma cadeia de operações. Para ele uma delas, e que para nós é de mais importância aqui é a narrativa da cena que, consiste na afirmação da realidade factual do acontecimento relatado declarado pela experiência do autor e pressupõe confiabilidade, ou seja, em nosso trabalho usaremos o testemunho de Vladek como ponto de discussão a despeito das criações de identidades. Iremos, assim como o pai de Art compartilhar aqui nossas experiências sobre as experiências já vividas do autor.

O crédito outorgado à palavra de outrem faz do mundo social um mundo intersubjetivamente compartilhado. Esse compartilhamento é o componente principal do que podemos chamar “senso comum” (...) O que a confiança na palavra de outrem reforça, não é somente a interdependência, mas a similitude em humanidade dos membros da comunidade. O intercâmbio das confianças especifica o vínculo entre seres semelhantes (...) É da confiabilidade, e, portanto, da atestação biográfica de cada testemunha considerada uma a uma que depende, em última instância, o nível médio de segurança de linguagem de uma sociedade. (...) e contra esse fundo de confiança se destaca, de maneira trágica, a solidão das “testemunhas” que jamais encontram a audiência capaz de ouvi-las e entendê-las (Ricoeur, 2010. p. 175).

Nossas testemunhas serão ouvidas, dialogadas, revistas, trazidas a tona e seus discursos tomaram novos significados para preencherem novas lacunas, irão abrir outras, mas serão utilizados. Nossas testemunhas, Art e Vladek não terão nem serão silenciadas, a própria mídia, os Quadrinhos, já fizeram o papel de eternizá-las na história. Suas memórias já alcançaram *status* de verdade, de um lugar intocável. Falar algo contrário ao Shoah é quase um sacrilégio, estas memórias se tornaram “Terra Santa”, relíquias de guerra, artefatos sacralizados pelos discursos e testemunhos dos sobreviventes, porém, esta visão não é compartilhada por nós, assim como já demonstramos. Percebemos a memória sim como um campo rico. A memória recolhida através da história oral é um instrumento, um objeto, tão válido quanto qualquer outro no campo da história, mas, estamos aqui para perceber também suas falhas, suas lacunas, sua edição, sua intencionalidade para com a história de quem conta.

Spiegelman não dialoga apenas com a memória dele e de seu pai, a “colcha de retalhos” da memória é feita também com a própria memória do século XX, as memórias do mundo. Os fatos e acontecimentos conhecidos mundialmente através da história, do cinema e dos testemunhos se cruzam com as histórias particulares dos personagens de Maus. Spiegelman intercala o macro com o micro, o íntimo com o Global, o pessoal com o impessoal.

Se eu narro minha história claro que buscarei ver ali um “herói”, um sobrevivente, alguém que conseguiu superar todas as adversidades impostas pela vida, ou pelos campos de concentração, mas ainda assim eu decido o que devo ou não contar, há ainda mais, minha memória já fez sua própria edição guardando aquilo que acha mais importante e deixando de lado, algumas vezes, o que não irá concordar como o que quero mostrar. “Por muito que deva a memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador, e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum.” (BOSI, 1994. p. 441)

Por mais nítidas que nos pareçam as memórias e as lembranças do passado ela não é mais a mesma que experimentamos uma vez, por que nós não somos mais os mesmos, nossas percepções já se alteraram, nossas ideias se alteraram, nossos juízos de valor também. Lembrar do passado no presente não é um simples fato, como se faz pensar, é um exercício muito difícil, complexo, injusto. Olhar o que já passou hoje é uma coisa simples de fazer, não requer esforço físico, a dificuldade está em entender hoje as atitudes tomadas em um ontem, nesse jogo impera a dificuldade.

A memória de Vladek para nós é o que Ricoeur (2010) chama de arquivo, e é também um lugar social, portanto se faz necessário relacionar o produto a um lugar, no tempo e no espaço, aqui, Maus é escrita nos EUA muito após o fim da 2ª guerra, nos anos 70, onde, como já citamos, o Underground era a via de escape da chamada contra cultura, ou uma cultura mais de esquerda e menos preocupada com os padrões estabelecidos pelo mercado da época. Além de ser uma obra híbrida, e por isso inovadora para seu tempo, seu lugar espacial propiciava esse tipo de discurso, pois assim como cita Seligmann-Silva (2008) após o fim da 2ª guerra o relato testemunhal obteve um patamar de superioridade, as vítimas deveriam falar, Vladek deveria falar, e assim o fez. A HQ surge neste contexto. Nosso arquivo, Vladek, está em outro lugar, em outro tempo, mas as memórias estão lá com ele, elas não o deixam, mas ele pode editá-las sim, será ingênuo de nossa parte pensar que por ser “como eu me lembro” o fato está cem por cento guardado na nossa memória, no nosso arquivo. O arquivo de Vladek é tão real e falível quanto qualquer documento oficial, ou oficioso. O arquivo é o lugar de registro escrito do testemunho oral ele deveria guardar todos os rastros. Mas ele seleciona, reúne, coleta.

As memórias nos permitem revisitar o passado, fazer como que o que já aconteceu aconteça novamente, pelo menos em nossas mentes, e ao testemunhar buscamos fazer com que o que ocorreu conosco, o que já nos marcou, marque também os outros. “O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual.” (BOSI, 1994. p. 56).

Vladek não relata sua vida em Auschwitz para Art apenas para que ele conte sua história nos quadrinhos, ao relatar sua luta, seu sofrimento Vladek quer também marcar Art, quer que certas sensações, certos medos, certas angústias o povoem também. Ao contar sua história Vladek quer mostrar ao filho que ele deveria ser como ele também, econômico, metódico, pois, esses hábitos o salvaram e, portanto ajudam mais que atrapalham. Com seus testemunhos Vladek mostra que o passado não passou totalmente para ele ainda.

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo 'atual' das representações. Pela memória, o passado não se vem a tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, 'desloca' estas últimas, ocupando espaço todo da consciência. A memória aparece como subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1994. p. 47)

Na história podemos citar estas passagens nas quais Vladek mostrar que as memórias do seu passado ainda assolam seu presente de maneira muito viva e forte.



Imagem 1



imagem 2



Imagem 3

Os quadros 1, 2 e 3 acima são representações de como as memórias de Vladek estão marcadas de forma tão intensa para ele que mesmo depois de tanto tempo elas ainda o fazem chorar. Seus conhecidos foram enforcados, sua mulher se foi e tudo isto está no passado, mas esse passado ainda é vivido por ele no ato de rememorar essas lembranças. O rememorar é quando passado e presente quase se encontram.

A relação entre memória, ação e presente também não é de toda harmoniosa, mas sim bastante conflitante. Essa relação entre corpo/memória/passado tende a nos marcar e nos fazer reagir, assim como Vladek cata pedaços de fio, guardanapos, toalhas de papel para “caso” vá precisar, nós tendemos a ter reações no nosso dia a dia em virtude das nossas memórias, do que está no nosso arquivo. As relações de poder e sobrevivência que Vladek manteve durante seu período em Auschwitz foram marcadas a ferro e fogo na sua memória, tornando as ações que ele tinha dentro do campo ações de primeira necessidade, e as fazendo repetir fora dele, e as considerar ainda de primeira necessidade. Ao catar um fio na rua seu filho diz que ele não precisa catar lixo na rua, sua resposta vem com “Você verá como isto é útil”. Nossos hábitos, de acordo com Bosi (1994) estão marcados, também, dentro da nossa memória.

O passado preserva-se e, além de conservar-se atua no presente, mas não de forma homogênea. De um, o corpo guarda esquemas de comportamento de que se vale muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas: trata-se da *memória-hábito*, memória dos mecanismos motores. De outro lado, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares que constituíram autênticas ressurreições do passado. (p. 48)

Esta *memória-hábito* citada pela autora seria adquirida pelo esforço da atenção e pelo constante repetir de gestos ou de palavras, seria um processo que se constrói através das exigências da socialização, então, quando Vladek recolhe um fio velho no chão ele não está tendo um simples ato de “catar lixo” como aponta Art, mas ele está tendo um impulso vindo da

sua memória, e que é involuntário, o hábito o tornou assim, a repetição movida pela necessidade de sobrevivência.

Uma obra artística não é somente uma representação, uma criação no campo imaginário, ela também é uma realidade, uma verdade criada pelo autor, pois sentimos junto com os personagens, sofremos, choramos, nos empolgamos, torcemos pelas suas vitórias e assim, como o personagem, nos frustramos com suas derrotas. Neste sentido ao imaginário existe como invenção, ele é real, foi inventado, ele existe, tanto para o autor, quanto para os leitores.

Silva (2008) usa como objeto de análise em seu trabalho a obra Primo Levi, que é de caráter testemunhal e trata sobre o Shoah. Para ele as testemunhas de tais fatos só podem testemunhar por que conseguiram, graças a táticas e estratégias, usando os termos de Certeau, e se distanciaram significativamente dos acontecimentos. Seguindo esta linha Vladek consegue sobreviver testemunhar também por que realmente consegue manter, se é que é possível determinada distancia de certos eventos.

Os que ocuparam algum local na hierarquia do campo, quer por conta de suas relações políticas ou por causa de seu conhecimento técnico (o caso do próprio químico Levi), estes puderam testemunhar, mesmo que não de forma integral, já que a distancia deles também implicou uma visão atenuada dos fatos. (SILVA, 2008, p. 82).

[...] “a história do *lager*<sup>15</sup> foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão” (LEVI, 1990 apud SILVA, 2008, p. 82)

A nosso ver o estudo das identidades através da HQ se dá por que o recurso da história com testemunho oral é de importância prima, devido o objeto da história ser os homens no tempo presente e passado, e o testemunho ser parte do rastro da história dos homens no tempo presente e passado.

A história não é simplesmente uma forma diferente de memória, um conjunto de recordações desprovido de vida, mas um domínio do conhecimento humano que cumpre funções específicas e que guarda com a memória relações complexas por vezes contraditórias. (VASCONCELOS, 2008. p. 08)

Um ótimo trabalho a respeito de Maus de Galdino (2009) busca mostrar como a força simbólica das imagens, enquanto ícones e símbolos, dentro da HQ se apresentam como também possíveis para se pensar a construção de memórias das catástrofes de guerra e do genocídio do

---

<sup>15</sup> Campo de concentração.

povo judeu, através de outras linguagens para além do cinema e da literatura. Maus é uma busca para reconstruir e visitar lugares do passado, visando legitimar um lugar de memória e identidade dos judeus e, em especial as memórias e identidades de Art e Vladek, mas a forma como esses relatos chegaram até nós, como HQ, uma forma não tão usual, as tornaram passíveis de múltiplas interpretações, até certas vezes, como já citado antes, sendo interpretadas como sendo uma ficção. Essa visão sobre a obra se dá pela caracterização dos personagens de gatos e ratos na história.

Na obra são mostradas várias nacionalidades representadas através das figuras de animais: os judeus são ratos (*Maus* significa rato no idioma alemão, por isto o nome do livro), assim como os alemães são gatos, os poloneses porcos, os americanos cães, os franceses sapos e os ciganos como borboletas. (GALDINO, 2009. P. 46)

Como já mostrado anteriormente *Maus* é um híbrido, uma intersecção entre gêneros, a literatura e a HQ beirando as raias da ficção pelos desenhos dos personagens, mas nem por isso menos importante. Ela permeia uma frágil linha entre ficção e realidade, e que a nosso ver, só tem a contribuir. Neste ponto Galdino (2009) concorda conosco quando nos diz que

A fronteira tênue entre ficção e realidade torna complexa qualquer apreensão simples da história e do passado, tanto individual quanto coletivo, neste sentido, a HQ se mostra como um meio termo que não renega sua estética na arte mas nem por isso deixa de ser um veículo para a construção da memória e da identidade do povo judeu. (p.7)

Esta peculiaridade, este estilo diferente de apresentar sua história com o antropomorfismo das figuras do rato e do gato, o preto e o branco, seu estilo de narrativa servem, de onde vemos, muito mais do que para mostrar escolhas artísticas, mas sim para mostrar, através da arte o que se sentia, mostrar como dura e fria era a vida para eles. “Se sua arte é crua, denotando muitas vezes um humor mórbido e negro, talvez seja por que o mundo o qual ele o representa o é.” (Galdino, 2009. p. 11).

Sobre este caráter controverso entre testemunho, ficção e realidade encontramos Vasconcelos (2008) apontando que:

A partir dessas considerações poderíamos ser tentados a estabelecer uma dicotomia, na qual de um lado se encontrariam as narrativas de memórias do Holocausto, fascinantes exatamente por que representam as experiências do passado de modo intenso, enquanto de outro lado restaria a História, desinteressante e enfadonha por que dela se esvaziou o conteúdo existencial. (p. 07).

De acordo com Vasconcelos (2008), utilizar novos meios, novos objetos para repensar os lugares históricos da memória, dos traumas e das representações a cerca disso é benéfico, na medida em que estes meios nos dão mais pontos de vista sobre os fatos. Estamos cientes dos limites e perigos na história oral, diversos autores nos chamam a atenção para o risco que o historiador tem quando utiliza-se de memórias, e elas se esvaem, mesclam-se entre si, ou como outros eventos que, talvez, o indivíduo só ouviu falar, mas que já o agregou a sua verdade. Vladek faz isso em Maus. Talvez até o próprio Art hoje escrevesse sua HQ de forma diferente partindo das lembranças das conversas com seu pai. Isto se dá por que cada indivíduo lembra-se do evento de seu ponto de vista. Nunca se trata exclusivamente do evento em si, mas “de onde eu vi” e “de onde eu estava”. Embora em alguns textos, ainda não vistos por nós mais citados por alguns autores, como Vasconcelos (2008), por exemplo, existam erros de datas ou mesmo dos locais das câmaras de gás isto não os invalida como fonte histórica. “Não se trata necessariamente de má fé por parte das testemunhas, mas simplesmente de reconhecer que a memória humana tem suas limitações.” (VASCONCELOS, 2008. p. 01)

Como já dito, Maus, junto com as outras obras literárias de teor testemunhal, como Primo Levi, por exemplo, representam o real vivido de seus personagens, as lembranças transformadas em textos, ou no nosso caso, textos e desenhos, essas histórias realmente aconteceram com estes indivíduos, e foram resgatadas através das obras, porém, o que é de suma importância lembrar que elas não possuem preocupações de se colocarem como trabalhos historiográficos, mesmo assim isto não as torna menos legítimas. Sobre isso Vasconcelos (2008) nos diz:

Em primeiro lugar é importante deixar claro que essas obras não constituem trabalho historiográfico estritamente falando e tampouco pretendem se apresentar como tal. Elas pertencem primeiramente ao âmbito da literatura, ainda que seu referente seja o passado real e não o meramente imaginado. Mas, apesar de se colocarem em domínios distintos e por vezes até mesmo opostos, devemos reconhecer que o relato biográfico de cunho literário e a historiografia de cunho acadêmico partilham de uma característica em comum: nos dois casos trata-se de *representação do passado*. (p. 02).

Em Maus, Art nos transporta as memórias suas e de seu pai, sobre isso Vasconcelos (2008) ainda nos aponta:

As lembranças surgem em meio aos diálogos entre Art, o autor, e Vladek, seu pai, nos quais podemos discernir no passado a continua luta do segundo para sobreviver e, no presente, as marcas do Holocausto nas personalidades neuróticas de ambos os personagens. (p. 03)

## UMA HISTÓRIA QUADRO A QUADRO.

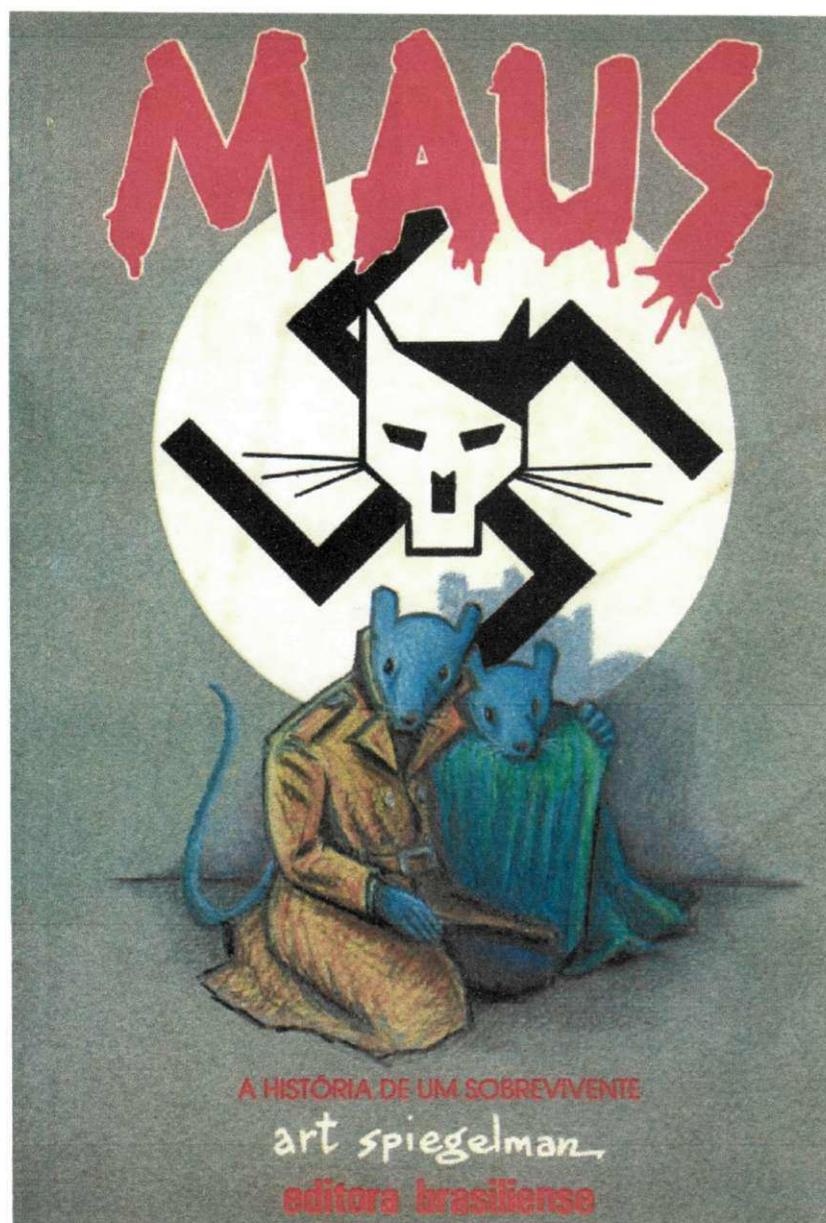


Imagem 4

A imagem acima é da primeira edição de Maus no Brasil, publicada em 1987, logo após o seu sucesso mundial estrondoso. A história lançada em dezenas de línguas conta a história de sobrevivência do pai de Art desde os primórdios do nazismo até seus últimos dias de vida. É uma história real, recolhida por meio de entrevistas feitas com seu pai. Maus seria apenas mais uma história chocante sobre as atrocidades do Shoah não fosse a escolha de seu autor, Art Spiegelman, em retratar os seres humanos com cabeças de animais. Sua escolha foram os gatos e ratos para judeus e nazistas. Essa cara antropomórfica tornou sua obra tão importante para o meio dos quadrinhos, e por que não dizer acadêmico, que até os dias atuais Maus é tema de trabalhos acadêmicos em todo o mundo. Sobre os estudos das imagens dos quadrinhos Silva

Art busca no resgate da história vivida de seu pai para que não nos esqueçamos do que aconteceu, para que o Shoah não fique apenas guardado na memória de quem viveu, mais sim, torne-se uma memória constante, uma lembrança do que aconteceu e para que não aconteça mais. Trazer a tona tudo isso para que essas memórias de guerra, esses testemunhos do Shoah tomem forma e não sejam colocados futuramente como contos de sobreviventes, como fábulas de heroísmo, mas como um retrato da crueldade do homem para com seu semelhante. Sobre isso Bosi (1994) nos diz: “Se por acaso esquecemos, não basta que os outros testemunhem o que vivemos. É preciso mais: é preciso estar sempre confrontando, comunicando recebendo impressões para que nossas lembranças ganhem consistência.” (p. 141).

(1989) nos diz que “O campo visual é estudado pelo fascínio que exerce e pela ‘estranha’ força de suas sínteses, críticas sobre diferentes assuntos”. (p. 9)

Imagens de sofrimento impostos ao Zé Povo, contrastes entre seu sofrido corpo e a exuberância física dos políticos e redução do mesmo a peça em atos violentos dos últimos foram reinterados. (SILVA, 2007, p. 25).

As análises a cerca de Maus na pagina acima nos chama a atenção para as aparências, os ícones, as identidades propostas a partir da primeira pagina. E como diz Marcos Silva (*idem*) a imagem representada pelo corpo do personagem tem uma carga simbólica, aqui analisaremos inicialmente o dualismo gato/ rato, pois para o autor “A imagem na HQ evidencia a vontade de superar a articulação da experiência social que aborda.” (*ibidem*. p. 29)

Acima, nesta capa temos o título MAUS, que quer dizer rato em alemão, mas em português faz um anagrama com “maus” de maldade, o que, de certa forma, teria haver com o conteúdo da obra, a maldade sofrida pelo protagonista, mas não tem ligação com a derivação de maldade em português. O título Maus é escrito com uma fonte que remete a um jato de tinta vermelha na parede no final das letras “S” e “A”, como se fossem escritas com sangue, e nas letras “M” e “U” o vermelho escurece pela parede. Em entrevista sobre o assunto para a Folha UOL em dezembro de 2009 Art responde sobre essa questão da seguinte forma:

Ah, isso é interessante... Na verdade, é só a palavra em alemão para "ratos". Não me importo com que conotação a palavra possa ganhar, só gosto da ideia de que, apesar de o livro existir em cerca de 30 línguas hoje em dia, em todos eles se chama "Maus" [risos]. Ele faz sentido se confundir. (ART, 2009)

O título não remete nada ao português, Maus é apenas uma coincidência. Já as figuras abaixo do título são propositais e cheias de discursos. Abaixo da palavra Maus temos uma imagem antropomórfica de Adolf Hitler como um gato sob o símbolo de uma suástica nazistas. Assim como as linhas da suástica o gato que simboliza Hitler tem cotornos retos, traços limpos, organizados, buscando representar o metodismo dos alemães para com os tratamentos dispensados aos judeus, a imagem passa uma ideia de organização. A imagem do gato Hitler é colocada maior e acima, como vigilante das imagens que vem logo abaixo.

Dois ratos agasalhados sentados no chão. Essas figuras da capa são as representações antropomórficas de Vladek e Anja Spiegelman. Os traços destes personagens são sujos, indefinidos, os traços em baixo dos olhos tornam suas aparências cansadas, são ratos em fuga.

Estas imagens representam ícones<sup>16</sup> pictográficos que remetem a discursos apresentados na obra. O gato, nazista, alemão é o caçador, sua imagem esta acima, representa o ataque aos ratos, judeus, poloneses e presas. Sobre esses ícones Galdino (2009) os diz:

“Maus” por se tratar de uma HQ é marcada profundamente pela presença dos ícones. Os símbolos são umas categorias de ícones que muitas vezes usamos para representar conceitos e ideias, o significado deles é fluido e variável de acordo como eles podem ser reapropriados se atribuindo, diminuindo ou resignificando seu conceito original. Spiegelman soube captar a potencialidade dos símbolos e de outras representações já inseridas no imaginário humano os utilizando para dar sentido mais forte e abrangente em sua narrativa. (p.46)

Art escolhe para representar as nacionalidades dos indivíduos suas cabeças, desenhando-as em formas de animais, lhes fixando identidades, ponto que iremos discutir á frente. Para as escolhas artísticas de Art um judeu sempre será um rato, um nazista será sempre um gato, um polonês não judeu será sempre um porco, e outras nacionalidades são também representadas na obra, mas sem muito destaque ou aprofundamento. Abaixo podemos ver a gama de representações identitárias escolhidas por Art.



Imagem 5

<sup>16</sup> Entendemos ícone como qualquer imagem que represente uma pessoa, local, coisa ou objeto. Para maiores detalhes ver. MCCLOUD, SCOTT. O vocabulário dos Quadrinhos. In: **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora LTDA, 2005.



Imagem 6



imagem 7



imagem 8



imagem 9

Em sequência temos no quadro da imagem 5 um baile onde vemos Vladek e Anja dançando em um salão rodeados de pessoas de diferentes nacionalidades. Temos atrás do casal de ratos uma dupla de porcos, á frente da dupla um porco que toma sua bebida, a frente deste porco temos os contornos de dois coelhos, que não têm referência de nacionalidade na história, e na frente dos coelhos, em primeiro plano junto com Vladek e Anja, vemos um gato no canto da página sentado junto com um sapo, mostrando que antes da guerra, período que deste quadro da história todos se relacionavam aparentemente bem, ou ao menos podiam frequentar os mesmos ambientes.

No quadro 6 temos vários porcos, que representam os poloneses não judeus. No quadro 7 temos a apresentação de um estudo de imagens de Art para a obra, nele ele busca uma forma de desenhar sua noiva, Françoise, e a retrata como coelha, alce, sapa, cachorra, e rata, ele nos mostra esta busca por uma representação para ela mesmo já a apresentando, desde a primeira vez, como uma rata, escolha essa por que ela já havia se convertido para o judaísmo.

Na imagem 8 temos o gato, o soldado nazista e alemão, na figura do lado, número 9 temos um cachorro que representa os estadunidenses que chegaram a Alemanha no fim da guerra, e logo abaixo, na imagem 10 somos apresentados a uma cigana, mística, e que é representada na figura de uma mariposa. Por fim temos a figura 11, um sapo, que são representados como franceses na obra. Essas características visuais atribuídas aos personagens podem parecer estranhas, a principio, porém após algumas paginas já absorvemos a proposta do autor que é tornar mais visível não tão visíveis assim. Sobre esses aspectos temos uma passagem onde Galdino (2009) cita Geertz (1989).

Esta escolha que a princípio causa certo estranhamento por conferir aos povos características animais, foi alvo de inúmeras críticas na época de sua publicação que afirmavam que o autor queria minimizar os horrores e a tragédia do Holocausto há um mero jogo de gato contra rato. Para além desta afirmação simplista, devemos buscar o que está escondido nas entrelinhas, “pois a maior parte que precisamos para compreender um acontecimento particular, um ritual, um costume, uma idéia, ou o que quer que seja esta insinuado como informação de fundo antes da coisa em si mesma ser examinada diretamente”. (GERTZ, 1989. p.19 apud GALDINO, 2009, p. 47)

Silva (1989) afirma que os elementos gráficos que expressam a realidade social do indivíduo, apresentados nas cenas, devem ser também minuciosamente examinados, pois podem indicar desde o status social a uma mensagem ideológica do autor. Isso pode se apresentar numa TV como símbolo de modernidade, ou numa cor, o vermelho, como símbolo político, no caso de Maus temos a dualidade rato/gato que busca representar a dualidade de presa/caçador, por exemplo. O fato do autor representar os estadunidenses como cachorros, ditos inimigos naturais dos gatos, na nossa opinião, serve para ressaltar sua metáfora sobre a relação de animais enquanto personalidade dos seres humanos.

Para podermos entender essa perspectiva de outro ângulo usaremos, de maneira rápida e explicativa outro quadrinho que bebeu na mesma fonte antropomórfica que Maus, Blacksad Criado pelos espanhóis Juan Díaz Canales (texto) e Juanjo Guarnido (arte), ambos com experiência anterior em animação para a Disney, famosa pelos seus “animais”, Blacksad arrancou elogios de artistas como Joe Kubert, grande nome da Marvel, Tim Sale que já trabalhou nas gigantes Marvel e DC, Stan Lee criador dos maiores heróis dos quadrinhos como Homem-Aranha e Jim Steranko, figura tremenda nos quadrinhos mundiais.

A história se passa em um mundo imaginário onde as pessoas têm suas personalidades diretamente ligadas as suas aparências animais, assim como em Maus. Temos um gato detetive chamado Blacksad que investiga crimes neste mundo paralelo ao nosso. Nessa HQ pessoas de hábitos higiênicos desleixados são porcos, lutadores de boxe são gorilas gigantes, assassinos sorrateiros são cobras prontas pra dar o bote, como vemos nas figuras abaixo.



Imagem 10



imagem 11



imagem 12



Imagem 13

A relevância dos campos abertos por Maus com suas imagens animais ligadas a características dos seres humanos como o preconceito de etnia, raça, ou religião, como o gato nazista que persegue o rato judeu em Blacksad é lembrado em varias passagens, como por exemplo no quadro abaixo. Nele uma hiena entra por engano em um bar de repteis, e pelas suas características diferentes não é bem recebida pelos frequentadores, estes demonstram não receber bem indivíduos de “pelo” como ele, referenciando um preconceito advindo de uma característica física visual, no caso, os pelos do personagem hiena.



Imagem 14

No final desta história de Blacksad ele encontra o assassino, um colecionador de insetos muito rico que encomenda a morte de uma ex-amante do detetive, e para surpresa o colecionador de insetos era um sapo que ao se confrontar com nosso herói no fim da história diz que ele não terá o que é necessária para fazer o que é certo, ele não teria sangue frio para matar o sapo.



Imagem 15



Imagem 16

Graças aos quadrinhos, e seu fácil acesso, esse tipo de associação homem/animal usados juntos para dar ênfase a uma característica torna-se um território fértil para nós historiadores nos debruçarmos em busca de respostas, pois eles tornam visíveis traços não tão visíveis assim, não a olho nu, afinal, as identidades não estão escritas no nosso rosto, não são tão claras quanto ser um sapo, um cachorro, um gato ou um rato. As capacidades dos personagens afloram nos traços escolhidos pelo artista, Silva (1989) diz:

Como já foi dito e salientado, esse desenhista (J. Carlos) dotou Zé Povo de traços brancos (nariz afilado, lábios finos, cabelos lisos), marcante magreza e orelhas avantajadas. Além de união entre extrema pobreza e condição racial, vale salientar que esses desenhos trabalharam com novos significados do espaço de ambiguidade sustentado pelo personagem, atribuindo-lhe maior capacidade para se misturar com o público leitor ou ele se separar de forma sempre visível – racial, social e política. (p. 23)

O trecho a cima é relevante, pois mostra que a escolha pelo desenho fala também, ela nos mostra muito mais do que o que está colocado na superfície do desenho, devemos mergulhar, escavar, procurar o que não está tão visível assim e trazer a tona. Buscaremos a frente mostrar como as identificações construídas sobre Maus nos revelam discursos para além das imagens da HQ, processo este já experimentado por Silva (1989) com o personagem Zé Povo.

A identificação que a definição racial plural trouxe para a identidade do personagem e essas extensões de seu padrão social deram lugar a um maleável processo de identificação/diferenciação pelos leitores, onde degradações ou elogios podiam ser remetidos a um outro social ou reivindicados para uma auto definição. (p. 25).

## **IDENTIDADES (RE) FEITAS NO JOGO DA SOBREVIVÊNCIA**

No capítulo dois nós nos referimos a identidade a partir da obra de Hall (2000), obra essa que nos pergunta quem precisaria de identidades? Afirmamos que a identidade do sujeito é criada a partir de seus discursos, e percebemos com as imagens da HQ como as identidades do sujeito são criadas, construídas, fabricadas nas práticas discursivas. E não só nestas práticas como meios teóricos, mas sim práticos, vividos e vivenciados, principalmente quando a sobrevivência do indivíduo está em jogo.

A percepção deste fato é o combustível deste trabalho. Vimos que as construções identitárias em Maus possuem características únicas aqui, pelo fato de se tratar de uma obra em quadrinhos e ter pessoas com cabeças de animais que, por isso torna-se extremamente diferente

umas das outras, acentuando características físicas e ideológicas, de forma a abrir um enorme leque discursivo a respeito das escolhas de Art quanto a construção destas identidades.

Os judeus, antes do início da 2ª Guerra Mundial eram identificados pelos nomes, depois disso eram obrigados a usar uma faixa branca no braço com a estrela de Davi, logo após o judeu passou a ser facilmente identificado nas ruas, a faixa no braço os identificava para todos. O que antes só poderia saber se você conhecesse previamente o indivíduo ou lê-se seu nome em algum lugar, passou a ser sabido apenas com um olhar, e um olhar de desprezo devido as constantes propagandas pejorativas sobre os judeus criadas pelos alemães após a 1ª Guerra mundial. No trabalho de Galdino (2009) temos uma passagem sobre isso que diz:

A partir da ascensão do *Deutsche Arbeiterpartei*" ( Partido nazista) ao governo alemão em 1933, uma série de propagandas exerceram um papel central na constituição do estado totalitário foram usadas em prol do novo regime em diversos meios midiáticos sobretudo o jornal da qual as charges se tornaram um dos elemento principais para a promoção dos ideário nazistas. Esta ação não era apenas localizada nas fronteiras alemães, mas também no exterior, em territórios onde pelo menos eles achassem que fosse possível conquistar mais simpatizantes para o partido.<sup>17</sup> A propaganda não deve ser entendida apenas como um meio de difundir certas ideologias, mas como um conjunto de idéias que compõem um campo simbólico específico e autônomo que esta vinculado a sociedade que o origina e é objeto direto e constante de suas reflexões, mas também como sendo peça central nos movimentos da política moderna um meio eficaz na incitação das paixões e dos ódios públicos. (p.47-48)

De acordo com o trabalho de Galdino (2009) o periódico semanal de grande circulação *Der Stürmer*, que teve sua publicação na Alemanha entre 1923 a 1945, teve um grande empenho em atribuir imagens depreciativas dos judeus que eram amplamente disseminadas, agregando a eles, ditos inimigos dos alemães, traços reconhecíveis por todos aqueles no seu meio de influência. O grande apelo simbólico destas representações nazistas se fixou no imaginário antissemita e espalhou-as através de uma poderosa máquina de propaganda nazista visando criar um discurso específico sobre a figura dos judeus, discurso este que os culpava por todos os males que infligiam a Alemanha até aquele tempo.

Ainda de acordo com Galdino (idem) Muitas das charges publicadas pelo *Der Stürmer* eram voltados para o humor mostrando o judeu de maneira caricaturada, porem outros dados sombrios eram recorrentes e colaboravam para despertar o ódio, nesse sentido, um exemplo era a

<sup>17</sup> Ume estudo mais detalhado sobre a questão da propaganda nazista pode ser visto em LIEBEL, Vinicius. **HUMOR, PROPAGANDA E PERSUASÃO: AS CHARGES E SEU LUGAR NA PROPAGANDA NAZISTA**. Curitiba, Paraná: UFPR, 2006.

utilização de profecias apocalípticas que supostamente profetizavam que os judeus iriam dominar o mundo, outras imagens os demonizavam mostrando-os como um povo que estava se multiplicando na terra de maneira demasiada e desordenada, assim como uma praga ou uma peste. No período da recessão econômica de 1929, de acordo com o autor citado algumas imagens foram usadas para incitar ainda mais o sentimento de antipatia para com os judeus como vemos na figura abaixo retirada do trabalho de Galdino (2009):



Imagem 17

O cartoon acima pertence a Philippe Rupprecht, que teve, ironicamente, sua carreira de desenhista iniciada no *Fränkische Tagespost*, jornal ligado ao Partido Social Democrata Alemão, em 1924. Já no ano seguinte foi contratado pelo semanário de Streicher, onde seguiria profícua carreira, finalizada em 1945 com o fechamento do impresso. Seus desenhos eram destaque no jornal, o que é comprovado pelo lugar da charge no *Der Stürmer* e marcados por uma busca de realismo em seus desenhos Fips (seu pseudônimo) buscava sempre a analogia com a realidade, ou seja, ao desenhar um judeu, oferecendo seus produtos como na placa diz a direita “Natal- leve alegria para casa compre aqui na loja.” Tenta-se construir uma imagem pejorativa dos judeus, primeiro por que o Natal não é uma comemoração judaica, segundo todos os traços do vendedor (judeu) denotam aspectos de ambição e ganância. Tal técnica de desenho visa promover exponencialmente a produção de sentimentos anti-semitas, deixando subentendido que enquanto o povo alemão vive em miséria sofrendo por causa dos acordos pós-guerra e da grande crise, os judeus se aproveitam de tal situação. Dão-se, portanto, contornos reais a uma idéia, conspiração ou inimigo que, antes imaginário, passa a ter uma representação no real e, desse modo, passa a ser ele mesmo real. (GALDINO, p. 49)

A partir destes conceitos, construídos com as propagandas nazistas, e do discurso do próprio Hitler utilizado no início de Maus, “Os judeus são indubitavelmente uma raça, mas eles não são humanos. Adolf Hitler.” (Spiegelman, 2005, p. 03) passamos a entender melhor os pontos de partida de Art na sua obra. As ideias de “raça”, “inferioridade” e “superioridade” eram disseminadas para difundir e confundir a população alemã a respeito dos reais problemas econômicos do país e dos reais planos de Hitler para com seu país e com os judeus.

Algumas das propagandas nazistas acabavam por representar os judeus não como humanos mais como ratos. A atenção de nossos interesses deve se focar neste ponto central para entendermos o porquê da predominância da comparação dos judeus com ratos. Conforme foi mostrado na epígrafe acima Hitler afirmava que o judeus não eram humanos, mas uma raça. O conceito de raça que para nós está ultrapassado era um aparato ideológico central para as ideologias eugenísticas, evolucionistas e o darwinismo social da época. (sec XIX e início do XX). Neste sentido, ao se comparar o judeu a este animal estava lhe atribuindo um lugar de ser inferior e atrasado. Mas, a apropriação por parte da ideologia nazista deste animal para denominar este povo de maneira homogênea parece nos querer dizer mais. (GALDINO, 2009, p. 49)

O judeu era o ganancioso, o mesquinho, o indivíduo que enriquecia enquanto a Alemanha definhava após a 1ª Guerra. O discurso nazista antisemita pregava estas verdades contra os judeus, e como eles deveriam ser vistos. Em sendo uma raça inferior eles eram visto como uma praga, seres a serem exterminados pelo bem maior da Alemanha. “Assim, quando os propagandistas nazistas anexaram a figura do judeu a do rato não estavam manipulando este símbolo” (vanga, idem), eles estavam colonizando suas características mais negativas para que também seus pares pudessem assimilar estes conceitos, pois estava inserido num imaginário mais amplo, estabelecendo assim um discurso de verdade a respeito dos judeus. Acerca disso Bourdieu (2006, p.10.) nos fala:

Os símbolos são instrumentos por excelência da integração social. Mais do que isso, sendo instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o consensus acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: tanto lógica e moral. Todas estas interações são inseparáveis das relações de poder da qual dependem do poder material ou simbólico acumulado.

A trajetória da dominação dos judeus é traçada através dos símbolos e discursos atribuídos a eles ao longo das décadas de 1920 até o fim da 2ª Guerra mundial, e com a utilização de símbolos Art reconta a história de seu pai dentro destes eventos, utilizando os mesmo recursos que foram usados para criar um discurso sobre seu povo, os símbolos, ele cria um novo discurso, ou reconta um antigo de uma maneira nova.

É desta forma que, os sistemas simbólicos nazistas cumprem sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação contra os judeus, contribuindo para assegurar a dominação de um grupo sobre o outro (“violência simbólica”), reforçando seu próprio poder através das relações de poder e apropriação de bens simbólicos que fundamentam e contribuem para a domesticação dos dominados. Para além do que isso, relacionando-os com a sujeira, podridão, entre outras mazelas que assemelhava-se ao judeu ao seu papel numa sociedade dava motivos suficientes para seu extermínio (holocausto). Num estado moralmente e racialmente puro a peste destes ratos e suas astúcias deveriam ser destruídas para que se alcançasse uma sociedade ordeira e evoluída. (GALDINO, p. 51)

Art atribui a feição de gato a todos os alemães, sejam eles nazistas ou não, ou seja, não importa, neste caso a escolha política do indivíduo, ser ou não nazista, o fato de ser alemão o transforma automaticamente em um gato, fixando assim uma identidade ao personagem gato na história, pois, passamos a ver todos os gatos, ou alemães como nazistas, e sabemos que tal atitude de homogeneizar um indivíduo, classe ou grupo nos faz cair em um erro. Sabemos através da literatura sobre o Shoah que nem todos os alemães se tornaram nazistas e apoiaram o regime de Hitler, e mesmo os que tiveram de assumir a postura de apoio ao partido não necessariamente praticavam as mesmas ações dos nazistas, como por exemplo, Oscar Schindler que salvou inúmeros judeus, como popularizado em um filme biográfico sobre ele.



Imagem 18

Todos os gatos são alemães e nazistas, Art agrega a este personagem uma única característica física, ser um gato, mas ele possui aí já duas identidades distintas, e ser alemão não implica necessariamente em ser nazista, ou vice-versa. Nós como indivíduos somos múltiplos, inconstantes, mas como contar a história sem agregar esse valor simbólico ao seu perseguidor? O autor, provavelmente, não se preocupa com isso, pelo fato da história não ter um caráter historiográfico, mas sim iconográfico e testemunhal, esta preocupação é nossa.

Os judeus também foram traçados em Maus com identidades fixas, tão fixas que até mesmo a noiva de Art, que é francesa, e pela lógica de sua metáfora deveria ser uma sapa, torna-se uma rata na história pelo fato de ter se convertido ao judaísmo, como vemos na página abaixo:



Imagem 19

Na página acima, a numero onze do segundo livro de Maus, Art faz esboços de como poderá vir a desenhar sua noiva Françoise na história, como coelha, sapa, alce, cachorra, mas mesmo antes de nos apresentar esta discussão ele nos já havia apresentado ela como uma rata, como vemos abaixo:



Imagem 20

O quadrinho acima nos é mostrado na pagina 96 do primeiro livro de Maus. Na pagina Art mostra que recebeu uma ligação de seu pai para ir encontrá-lo em sua nova morada para que possam conversar e, ao mesmo tempo, para que ele o ajude em alguns consertos da casa. Ao vermos Françoise de rata nesta pagina associamos imediatamente sua imagem ao fato de ser judia, porém, sua nacionalidade de francesa não é preponderante não sua retratação na obra. O autor prefere mostrar sua escolha religiosa ao invés de sua nacionalidade, abrindo um conflito nessa questão: que aspecto da identidade tem maior peso para Art no momento de atribuir a característica de animal ao seu personagem da história? Com todas as leituras que fizemos a respeito de sua obra ainda não somos capazes de responder essa questão.

Os porcos entram na história para representar os poloneses não judeus que viviam no país, tendo muitos deles torturado os judeus e outros povos, assim como os nazistas fizeram nos campos.



Imagem 21



Imagem 22

Como já citado, a identidade nem sempre é visível no aspecto físico do sujeito, neste caso, poloneses judeus e não judeus possuíam características físicas muito similares tornando muito difícil, para não dizer impossível, a identificação de um e de outro se não por características físicas muito visíveis como a ausência ou não de barba, ou de cachos nos cabelos para os judeus mais ortodoxos, sem esses elementos específicos ambos seriam seres humanos, europeus do início do século, sem traços marcantes. Essa ausência de traços comuns entre os indivíduos facilitava para que judeus se passassem por poloneses não judeus ao não usar a faixa com a estrela de Davi, por exemplo, como já citado, ou não fazer saudações religiosas em publico, mas como disfarçar um rato de porco? A resposta veio por meio de uma mascara, como vemos abaixo:



Imagem 23



Imagem 24

Quando vemos um personagem com esta máscara Art quer nos dizer que são judeus se passando por poloneses não judeus. Ai ele representa a identidade como uma máscara que pode ser colocada e retirada sempre que precisarmos. Esta identidade de não judeu era criada pelos judeus para poderem se relacionar, comprar, e andar livremente sem serem perseguidos pelos soldados nazistas. A máscara representava outra pessoa, outro eu, um individuo diferente do que os nazistas procuravam nas ruas.

Esse disfarce era usado constantemente pelos judeus como forma de fugir das perseguições. Eles buscavam andar como se nada tivesse acontecendo e ainda falavam em

alemão para ajudar a esconder suas verdadeiras identidades, mas mesmo assim o temor de ser pego era constante.



Imagem 25

Vladek passava a fingir não ser judeu, buscando mostrar um comportamento que fosse condizente com a identidade que deseja que seja vista, e a máscara de porco passa a ser parte de seu personagem em Maus. No quadro abaixo vemos um destes momentos onde Vladek entra em um vagão de oficiais alemães e senta-se no banco da frente.



Imagem 26

Maus nos mostra o exemplo de como é assumir outra identidade, de como é negar a sua própria identidade para que se possa sobreviver, e de como esta identidade esta ligada a elementos próprios de indivíduos ou grupos com uma coisa comum, a identidade não é fixa, ela se transforma e se reconfigura, mas elementos comuns, alguns até entendidos como fixos como, gírias, roupas, e cores podem sempre se apresentar neste indivíduos, fazendo com que, certas vezes configuremos estes elementos como sendo fixos de uma determinada identidade. Por exemplo, o ato de fazer a saudação a Hitler, isto era específico dos nazistas, então, o ação de levantar a mão e dizer “Heil Hitler” agregava valores ao individuo, e esses valores eram lidos e interpretados pelos indivíduos a sua volta o fazendo ser visto com uma identidade, que, como vemos abaixo, não era a sua.

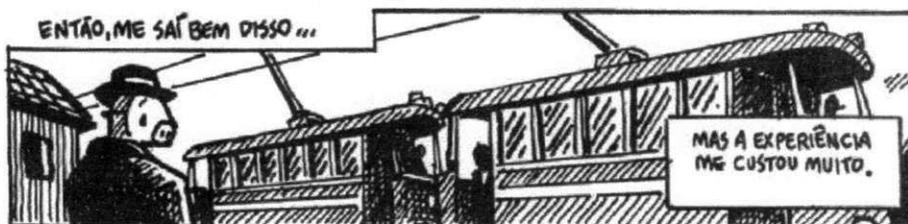
QUANDO CHEGOU QUINTA-FEIRA, FUI TOMAR O BONDE PARA VER KAWKA EM SOSNOWIEC.



E ELAS SAIRAM CORRENDO.



EU ME APROXIMEI DELES...



## Imagem 27

Devido ao forte clima de perseguição contra os judeus, simplesmente fingir não ser um não era tão fácil ou cômodo, fazer uma saudação ou falar alemão, as vezes não se consegue

esconder inteiramente quem somos, um gesto, um olhar, um modo de falar, de caminhar, a maneira como se arruma um cabelo, qualquer elemento pode denunciar uma identidade que não queiramos que seja vista naquele momento, por que a consideramos fraca para a ocasião, ou por que ela não é adequada, ou no caso se Vladek e Anja, em certos momentos não havia como não deixar transparecer certos aspectos de sua identidade de judeus, algo podia escapar, e Art mostra como este evento acometia seus pais na história, desenhando um rabo de rato na sua mãe enquanto ela foge com seu pai.



Imagem 28

O ato de Anja poder ser vista como Judia é colocado no fato de ela estar desenhado com uma cauda de rato deixada a mostra representando algo ligado a sua identidade de judia que estava transparecendo de alguma forma. Que elemento deixava a tona sua identidade não podemos relatar aqui, mas que a sensação de que podia ser ver apenas com um olhar que ela era judia está retratada na sua cauda a mostra.

Até então as interpretações das identidades estão a cargo de Art como autor da obra. Mostramos que gatos, ratos e porcos são identidades fixas construídas por ele para poder contar sua história e de seu pai. O único momento da obra em que Art, quase que apenas de relance, percebe a fluidez dos sujeitos e de suas identidades é mostrado em um quadro, a nosso ver, brilhante do ponto de vista artístico e estético dentro das infinitas possibilidades da Nona Arte,

os quadrinhos. Neste quadro, nem Vladek, nem Art sabem de onde veio realmente um prisioneiro que está em Auschwitz, ele se diz alemão, portanto ariano e superior de acordo com os conceitos da época, porém, ele está trancado junto com os judeus no campo de concentração. Vladek afirma que nem mesmo suas constantes afirmações para os guardas a respeito de suas medalhas ganhas e de seu filho ser do exercito convencem os soldados.



Imagem 29

No quadro temos duas imagens iguais da mesma pessoa, o prisioneiro, de um lado ele é um rato dizendo ser um gato, ou um judeu dizendo ser alemão, do outro vemos um gato, mostrado com uma imagem mais escura, como se ele estivesse antes dentro do rato, e que afirma ser alemão.

A nosso ver este é o quadro mais brilhante de toda a obra, pois mostra ao mesmo tempo como complexa e frágil é a proposta do autor em buscar fixar identidades a indivíduos através de características físicas visíveis, inexistentes no mundo real. Lógico que sem as antropomorfizações dos personagens Maus não teria obtido a visibilidade que ainda tem hoje, sem essa função ela não seria um híbrido, uma obra única no ramo, mas que, como vemos, possui também suas falhas, suas lacunas. Art não está preocupado se este quadro coloca sua metáfora animalesca em cheque, seu trabalho não é acadêmico, não busca resgatar uma verdade absoluta sobre os fatos, nem tão pouco nós aqui buscamos, é apenas sua visão sobre o ponto de vista da guerra de seu pai transformado pelos gatos e ratos na obra.

Este quadro nos mostra que não conseguimos, por mais obvio que nos pareça, as vezes fixar uma única identidade em um indivíduo, ou agregar um único valor de identidade a um grupo, somos fluidos, inconstantes, somos o devir, somos o que as ocasiões nos causam, nossas identidades são resultados de momentos, de situações, de dilemas, nossas identidade se revelam

das mais variadas formas quando, por exemplo, temos de resolver um problema, nossa reação pode não ser a esperada pelos outros, ou por nós mesmo, somos imperfeitos e nossas identidades são um reflexo constante desta nossa imperfeição. Não temos uma máscara visível no rosto, temos muitas mascaras invisíveis que são colocadas diariamente em todos os lugares, diante das mais variadas pessoas, dos mais variados grupos e situações. Este quadro mostra como é frágil a proposta do autor e com ele mesmo tem este aspecto de fragilidade dentro de si, apesar de toda sua força e coragem. Este quadro expõe todos estes aspectos, e muitos outros, a nós, tanto sobre a obra como sobre o autor.

Este movimento é o que torna a vida tão boa de ser vivida, não precisamos ser um só para sempre, a não ser que queiramos, podemos, e somos muitos em um, um exercito de um homem só.

O eu é o outro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gatos, ratos, cachorros, seres humanos, todos tem uma coisa em comum: serem únicos. Nossas identidades, assim como a dos animais, são continuamente feitas e refeitas, criadas e recriadas pelas oportunidades, pelos problemas, pelas nossas soluções, pelos nossos desejos, pelos desejos dos outros, contrários ou favoráveis aos nossos. Podemos perceber no nosso cotidiano diversos “nós” diferentes ao passar de um único dia, que dirá de uma vida toda.

Jamais seremos um único ser durante a vida, seremos sempre um em casa e outro na rua, um na rua e outro no trabalho, e no fim do dia não seremos mais a mesma pessoa que saiu de casa para trabalhar, já somos algo novo, algo reinventando, algo transformado e constantemente inconcluso. Nossas identidades, nossas vestes serão sempre trocadas, melhoradas, copiadas, acrescentadas, pois é assim nosso construir pessoal.

Mesmo que tentemos ser algo único, unidirecional o próprio correr da nossa vida nos leva para outros rumos, nos torna outro, em muitos, em outros. Visitaremos identidades que não procuramos, que não buscamos, que não seria nossa primeira opção, em Maus temos um retrato pintado em tons pesados a despeito deste nosso conturbado existir, dessa nossa complicada jornada em busca do nosso eu.

Art não sabe exatamente quem é, ou quem seu pai é, e em Maus ele busca não nos dar uma resposta sobre sua própria identidade, ou de seu pai, ou sobre suas questões mais pessoais, mas busca nos mostrar o caminho que percorreu, como é duro esse caminho, e que ele ainda o esta percorrendo.

Seu pai foi um herói? Muitos inocentes iguais a ele morreram por causa de suas atitudes. Ele foi um vilão? Muitos devem sua vida até hoje, graças a suas artimanhas. Judeu, polonês, herói, vilão, sobrevivente, corajoso, covarde, trapaceiro, amigo, pai, rabugento, ranzinza, problemático. As identidades que podemos ver são essas, e com um olhar mais profundo varias outras poderão ser achadas, catalogadas, mas todas elas são substituídas pela característica de um rato. A idéia de Art em traduzir parte da historia do Shoah colocando as figuras de gatos e ratos em destaque é interessantissima, provoca diversos espaços para diálogos, tornou Maus única no mundo, uma obra hibrida, totalmente inovadora para a época, mas como toda obra que busca resgatar o passado ela esbarra em certas barreiras, temporais, históricas, epistemológicas, no caso a própria memória do pai, seu discurso sobre os fatos, a falta dos diários de sua mãe para “completar” a historia como ele queria usar como fonte também.

A nosso ver a obra é um grande achado historiográfico, com inúmeras novidades a serem abordadas, mas nossa questão central foi ver como a escolha do autor de usar gatos e ratos busca cristalizar a visão das identidades dos sujeitos da história, afinal todos os alemães são gatos e nazistas, colocando todos os alemães em um único “saco”, em um único lugar, não deixando brechas para os vários “EU’s” presente em cada um. Sabemos que este recurso foi utilizado para facilitar a construção da narrativa dentro dos quadrinhos, e não poderemos aqui dizer qual seria a outra opção a ser utilizada que não fosse essa, buscamos apenas trazer a luz o fato de que esta opção impossibilita o transparecer das subjetividades dos indivíduos.

Um judeu será sempre um rato, como podemos ver pela sua escolha em retratar Françoise como rata na história apesar dela ser francesa, e os franceses serem sapos. O rato foge, é sujo, e é presa do gato, que por sua vez é o algoz, o perseguidor, o predador do rato. Percebemos que por este fato a fluidez das identidades foi comprometida, dificultando que os leitores enxerguem para além dos arquétipos de gato e rato, de presa e predador. Art assim reconstrói novos lugares, novas identidades, não só para os atores do Shoah, mas também para ele, que no fim de tudo, como mostra na obra, descobre que possui tantas perguntas e lugares sem resposta quanto seu pai.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Bruno Fernandes. **Superpoderes, malandros e heróis: o discurso da identidade nacional os quadrinhos brasileiros de super-heróis**. Bruno Fernandes Alves. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. 2003.

ANDRAUS, Gazy. **Existe o quadrinho no vazio entre dois quadrinhos? (ou: O Koan nas Histórias em Quadrinhos Autorais Adultas)**. Gazy Andraus. Dissertação apresentada como exigência para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP. 1999.

\_\_\_\_\_, **HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO INFORMAÇÃO IMAGÉTICA**. Gazy Andraus. <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/ArtesVisuales/andraus.pdf>. acessado em 20 de outubro de 2011.

AUMONTE, Jacques. **A Imagem**. Jacques Aumont. Tradução : Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro – Campinas, SP : Papirus, 1993.(Coleção Ofício de Arte e Forma).

ALVES, Bruno Alves. **Superpoderes, Malandros e heróis: o discurso da identidade nacional nos quadrinhos brasileiros de super-heróis** / Bruno Fernandes Alves. – PE [s.n.]. 2003.

BOSI, Ecléa. **Memória, e Sociedade : Lembranças dos velhos** / Ecléa Bosi . – 3. Ed. – São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa : DIFEL, 1989.

CALDAS, Pedro Spinola Pereira. **Antes de Auschwitz: Um Ensaio sobre memória e narrativa em Walter Benjamin e Erich Maria Remarque**. Revista Eletrônica Cadernos de História: Universidade Federal de Ouro Preto Ano II, n. 01, março de 2007 ISSN 1980-0339 [www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria](http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria)

CORREIA, Isabel Peixoto. **Identidade, resistência e sobrevivência – do local ao global nos romances gráficos Maus e Persepolis**. VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas – Universidade do Minho 2009 / 2010.

- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CURI, Fabiano Andrade. **Maus, de Art Spiegelman: Uma outra história do Shoah** Fabiano Andrade Curi. – SP : [s.n.]. 2009.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial** / Will Eisner [Tradução. Luiz Carlos Borges] . – São Paulo ; Martins Fontes. 1990.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**, tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ª Ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- \_\_\_\_\_ **A Ordem do Discurso** / Michel Foucault; tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5º ed. – São Paulo: Editora Loyola, 1999.
- GUEDES, Roberto. **A era de bronze dos super heróis** / Roberto Guedes. – São Paulo : HQ Maniacs, 2008. 240 p. : Il. ;28 cm.
- HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. P. 103-133.
- MACCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos** / Scott MacCloud 2005 – Sal Paulo – M.Books do Brasil Editora Ltda. 1. Historia em Quadrinhos – Desenho – Criação – Animação - Roteiro
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **História Oral : como fazer, como pensar** / José Carlos Sebe Bom Meihy, Fabíola Holanda. – São Paulo : Contexto, 2007.
- NETO, Odilon Caldeira. **Memória e HQ: a representação do anti-semitismo nas Histórias em Quadrinhos**. História, imagem e narrativas, No 8, abril/2009 – ISSN 1808-9895 - <http://www.historiaimagem.com.br>
- PATATI, Carlos. ; BRAGA, Flavio. **Almanaque dos Quadrinhos : Cem Anos de Uma Mídia Popular** / Carlos Patati e Flavio Braga. – RJ :Ediouro, 2006.
- PESAVENTO, Sandra Jatay. **História & História Cultural** / Sandra Jatay Pesavento. – Bolo Horizonte : Autêntica, 2003
- PONTES, Suely Aires. **Mauschwitz: Deslocamentos imaginários**. GT de Filosofia e Psicanálise da ANPOF. Grupo de Pesquisa SEMASOM, (IEL/UNICAMP). 2006.

REAME, B, A; YANAZE, L, K, H; REGIS, L, F; **História em Quadrinhos Como Ferramenta Ideológica: Um Estudo Sobre Maus de Art Spiegelman**. Bruno Amato Reame; Leandro Key Higuchi Yanaze; Luciana Fernandes Regis. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2005.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Bauru, SP: Edusc, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Testemunho da Shoah e literatura**. Márcio Seligmann-Silva / [http://www.rumoatolerancia.fflch.usp.br/files/active/0/aula\\_8.pdf](http://www.rumoatolerancia.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf). Acessado em 20 de outubro de 2011.

\_\_\_\_\_, **A literatura do Shoah no Brasil**. Márcio Seligmann-Silva / Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG – Volume 1, n. 1 – outubro, 2007. <http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigomarcioseligmann1-shoah.html>. Acessado em 12 de outubro de 2011.

\_\_\_\_\_, **Narrar o Trauma – A questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas**. Márcio Seligmann-Silva / <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acessado em 12 de outubro de 2011.

SILVA, Marcos A. da. **Prazer e poder do Amigo da Onça, 1943-1962** / Marcos A. da Silva. – Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1989.

SILVEIRA, Bruno Abner Lourenzatto. **HANNAH ARENDT E A HISTORIOGRAFIA APÓS AUSCHWITZ**. Bruno Abner Lourenzatto Silveira / ISBN: 978-85-7103-546-1 : <http://www.grupodemocracia.com/artigos/LIvro%203/PDFS/0301.pdf>. Acessado em 08 de setembro de 2011.

SPIELGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente** / Art Spiegelman ; ilustrações do autor ; [tradução Antonio de Macedo Soares]. – São Paulo : Companhia das Letras, 2005.

TADEU, Tomaz. **Antropologia do Ciborgue : as vertigens do pós-humano** / organização e tradução Tomaz Tadeu – 2 ed. Belo Horizonte : Autentica Editora, 2009.- (Mimo)

TAVARES, Enéias Farias. **LITERATURA DE TESTEMUNHO NO PRIMEIRO VOLUME DE MAUS, DE ART SPIEGELMAN: A IMPOSSIBILIDADE DA NARRATIVA FACTUAL**. Enéias Farias Tavares / [http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num14/art\\_04.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num14/art_04.php). acessado em 20 de setembro de 2011.

VASCONCELOS. José Antonio. **Memória Histórica e Discurso Literário: a Questão do Holocausto.** Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e exclusão. ANPUH/SP – USP. 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-rom.

APÊNDICE

## RESUMO DE MAUS

1º página.

O início do quadrinho mostra em uma única página uma passagem sobre a vida de Art quando criança. Na página ele de patins com dois amigos em no bairro de Rego Park, em Nova York no ano de 1958. Ele e seus amigos apostam uma corrida quando os patins de Art se quebram. Art grita para que o esperem, mas seus colegas respondem em tom de deboche: \_Ovo podre !!! Ovo podre! Rá, rá, rá. Ele caminha até a sua casa chorando e encontra seu pai na varanda cortando madeira e pede, quando seu pai o vê ele pede a ajuda de Art na tarefa. Quando o pai de Art percebe q ele esta chorando pergunta que aconteceu com ele. Art diz que caiu e que pediu que seus amigos o esperassem mas eles forma embora e o deixaram pra trás. Seu pai para pra pensar um pouco e responde a ele: \_ Amigos? Seus amigos?... Se trancar elas num quarto sem comida por uma semana ai ver o que é amigo...

1º parte

### **Meu pai sangra história. Meados dos anos 30 até o inverno de 1944.**

Temos uma página com uma citação de Hitler antes de começar o capítulo que diz: “Sem duvida os judeus são uma raça, mas não humanos.”

### **Cap 1. O Sheik**

Art começa o capítulo dizendo que foi visitar o pai em Rego Park e que não o via já a algum tempo, e termina dizendo que não eram muito próximos.

Art encontra com seu pai que se mostra muito feliz em recebê-lo em sua casa. Ele nos apresenta também Mala a nova esposa de seu pai. Nesta página ele nos apresenta os problemas que tem: Não se dá com seu pai, o novo casamento de seu pai não anda muito bem, e nos temos mostrada uma das facetas que seu pai atribui a Vladek quando ele nos mostra a discussão de seu pai com Mala por causa da colocação de seu casaco em um cabide de arame, não de madeira como seu pai queira.

Art, Vladek e Mala jantam juntos e depois os dois sobem até o antigo quarto de Art para que enquanto seu pai pedalar ele possa entrevistá-lo. Durante a conversa temos um close nos braços de Vladek enquanto pedala e ai podemos ver a sua tatuagem com a numeração atribuída a ele em Auschwitz. Na conversa Art diz ao pai que esta com vontade de dar

continuidade a ideia, que já tinha lhe dito em algum momento não mostrado na obra, de fazer um livro sobre seu pai, Vladek diz que para contar sua história teria de ser muitos livros

Art diz que queria contasse a ele toda a sua história sobre a guerra e que começasse por como ele conheceu sua mãe. Seu pai começa a falar se gabando de como era considerado bonito na época, era comparado a um ator de cinema que interpretou um sheik em um filme, e que as mulheres sempre o procuravam por esse motivo. Nesta parte da obra ele nos conta como começou e acabou um relacionamento com uma garota chamada Lucia, relação essa de mais ou menos 4 anos segundo ele. Seu relacionamento com Lúcia começa a se quebrar, de acordo com Art, por ela ser de uma família não tão rica, pois não tinha se quer o dote para o casamento. Porém o fator principal se acomete quando Vladek faz sua viagem rotineira no feriado para visitar seus parentes e nesta visita é apresentado a uma moça chamada Anja, segundo seus parentes, uma moça de classe, inteligente, e rica. Depois que Vladek volta de sua viagem ele e Anja se comunicam por telefone, que logo depois passa a ser por cartas, e numa dessas cartas Anja lhe manda uma foto que depois de um tempo é encontrada por Lúcia, sendo com este fato desencadeado o fim do relacionamento de Lucia e Vladek, porém, o fim não seria tão fácil assim.

A família de Anja possuía uma fabrica de meias, eram ricos, ele ficam noivos em 1936 e Vladek se muda para a cidade de Anja. De seu sogro ele ganha certas posses, propriedades e um relógio de ouro. Depois desta fala Vladek diz a Art para não colocar nada disso no livro, por que não tem nada haver com Hitler ou como holocausto, porém o argumento de Art é que esses fatos é que são importantes, ele deixam a história mais humana, mais real, mas Vladek diz que não admite coisas particulares em seu livro e Art promete fazer isso claro.

## **Cap 2: A lua de mel.**

Art passa a visitar regularmente seu pai para ouvir sua história, e pede para ouvir sobre sua mãe e vê seu pai contando remédios na mesa, um dos vícios de seu pai que possui muitos e serão mostrados na história. Arte questiona o pai se sua mãe tivera outros romances na vida fora o deles, Vladek aponta ter conhecimento apenas de um, um comunista, e fala isso com desdém pela maneira que a palavra comunista está destacada no quadrinho. Segundo ele, este rapaz comunista trazia mensagens da Rússia e que Anja as traduzia e ele as passava para frente. Delatados a policia Anja busca esconder os documentos na casa de uma vizinha costureira amiga da família, quando a policia não encontra os documentos na casa de Anja passa a revistar a casa dos vizinhos e encontram o pacote de documentos com a costureira e que, por este motivo é presa e passa apenas três meses na cadeia por que não conseguiram provar nada contra ela. Este

fato deixa Art perturbado, Anja envolvida com comunistas, então ele faz um ultimato a ela, ou o casamento ou o comunismo, Anja escolhe Art.

O pai de Anja arranja dinheiro para que Vladek abra uma fábrica de tecidos e logo após isso nasce seu 1º filho, em outubro de 1937, Richeu, filho este que não sobreviveu a guerra, e que Art não chegou a conhecer.

Vladek deixa Anja com sua família e parte para a cidade de Bielsk para trabalhar na sua fábrica e procurar um apartamento para ele e sua família, porém tempos depois de chegar recebe um telefonema onde é informado que Anja está muito doente e que precisa voltar imediatamente. Anja está com depressão e os médicos sugerem que ela seja internada em um sanatório para descansar e ter acompanhamento médico, e ainda que alguém de sua família a acompanhe. Seu filho é deixado com a mãe de Anja e sua fábrica fica sob a administração de seu sogro e eles seguem para a viagem para a clínica que fica na Tchecoslováquia, viagem esta feita de trem. Quando estão quase chegando ao seu destino passam por uma cidadezinha quando veem uma imagem que deixou todos os judeus do trem apavorados. No centro da cidadezinha, que ele não diz qual, temos hasteada num mastro uma bandeira nazista, era o começo de 1938.

Os passageiros do trem que estão na mesma cabine da Vladek e Anja começam a contar histórias que ouviram sobre os nazistas. Contam sobre um primo que teve de vender seu negócio para um alemão e sem receber um tostão teve de fugir do país. Art mostra um quadro com dois judeus sentados em uma carroça com uma vassoura na mão e com uma placa na outra dizendo “Eu sou um judeu sujo”, e forçando essa cena estão dois soldados alemães na frente destes judeus fazendo pouco da situação. Outro quadro mostra a fala de um rapaz que diz que a polícia visitou a casa de parentes seus e que eles nunca mais foram vistos. Neste quadro temos de fundo a suástica no centro do quadro com soldados alemães espancando dois judeus. Outra história é contada com um quadro sobre uma cidadezinha onde temos a imagem de uma faixa colocada no centro da cidade com os dizeres “cidades sem judeus”. A conversa termina com a torcida de todos para que sejam expulsos estes gangsteres nazistas.

A clínica onde Anja se interna é de luxo e passam algum tempo por lá, tempo este que Vladek se dedica ao máximo para que Anja tenha um ótima estadia. Três meses se passam e eles retornam com Anja bem melhor já, porém, quando voltam Vladek descobre que sua fábrica foi roubada, Arte pergunta se este ato foi antissemita, mas seu pai diz não saber realmente era isso, achava que foi apenas um roubo comum, sem conotação política. Vladek retoma sua vida indo para o trabalho todos os dias, porém começa a relatar em casa os tumultos frequentes que

começavam a acontecer no centro da cidade, onde pessoas gritavam “fora judeus”, e segundo ele em um destes eventos dois jovens judeus foram mortos e a polícia não fez nada para impedir. A empregada da casa que ouvia a conversa diz que isso é culpa dos nazistas que estão agitando o mundo.

A vida de Vladek é boa por quase um ano até que sua convocação para o exército chega. Ele estava na reserva do exército polonês. Ao perceber a certeza da guerra Vladek manda Anja e seu filho para Sosnowiec, área que ele considerava segura, e ele parte para a guerra junto com o exército, indo para o front de batalha.

Segundo Vladek a guerra chegou em 1º de setembro de 1939, e eles estavam no front, como ele dizia, era um dos primeiros. Dizendo isto Vladek derruba pela segunda vez seus remédios e diz que isto é culpa de seus olhos que já não são mais os mesmos, não enxerga bem por que já teve glaucoma, uma hemorragia e tem catarata, ele deveria ter feito uma cirurgia com o melhor médico da Polônia, mas ele sumiu pra fazer um programa de TV, por isto teve sua cirurgia feita às pressas por outro médico e que talvez por este fato tenha perdido o olho esquerdo, que é de vidro agora.

O capítulo termina com Vladek dizendo que por aquele dia tava bom, pois ainda teria de recontar seus comprimidos. Art diz ser uma boa ideia e que sua mão já está doendo de tanto escrever.

### **Cap 3. Prisioneiro de guerra.**

Art passa a visitar o pai com mais frequência para poder ouvir sua história. Em outro jantar Art relata a Mala um antigo costume de seu pai de quando ele era criança, que segundo ele não poderia deixar comida no prato, nunca, mesmo que não gostasse ele teria de comer por que segundo seu pai não se pode deixar comida no prato, porém, sua mãe sempre que podia trocava a comida que Art tinha no prato por algo que ele gostasse, Vladek diz que Anja sempre foi muito mole com Art.

Art pede para que ele recomece de 1939 sobre como foi ir a guerra. Vladek diz que tiveram alguns dias de treinamento e logo após foram enviados para o front em trincheiras perto de um rio, de um lado eles do outro alemães. Art questiona sobre o pouco treinamento que tiveram para ir a guerra, e Vladek diz que eles se alistam no exército aos 21 anos e depois a cada quatro meses tem um treinamento, mas que o pai de Vladek fez de tudo para evitar que os filhos fossem para o exército, ele mesmo teria arrancado quatorze dentes para fugir do exército.

Quando Vladek fez 21 anos entrou em uma dieta já realizada com seu irmão um ano antes. Durante três meses ele foi privado de sono e passou a comer arenque seco e salgado todos os dias e beber pouca água, um dia antes do alistamento não o deixaram dormir com quatro litros de café. Neste na ele conseguiu não ser convocado, porém no ano seguinte o pai de Vladek quis refazer a dieta mas ele implorou para que não o fizesse, então ele teve de ir para o exército. Então voltam a 1939.

Nas trincheiras Art ficou a noite toda sem atirar, porém quando se aproxima um oficial superior seu ele o questiona por que sua arma está fria e por que ele não estava atirando. Vladek então se afunda na trincheira e começa a atirar a esmo. Depois de algumas horas ele percebe uma árvore se mexendo, e acha que estava enlouquecendo porém não exita e atira, porém descobre ser um alemão disfarçado, mas não para de atirar até que ele pare de se mexer, pois segundo ele não saberia se ele poderia atirar nele também. Pouco tempo depois os alemães venceram a batalha no rio e ele é capturado, ao verificarem que sua arma está quente e que estava atirando nos soldados alemães ele diz que foi obrigado a atirar pelo seu superior, mas, que só atirou para cima. Assim Vladek é capturado e levado como prisioneiro de guerra junto com muitos outros. Esses prisioneiros são obrigados a carregar os soldados alemães mortos e feridos. Ao se distanciar do grupo Vladek é interrogado por um soldado alemão para onde estava indo, ele diz estar indo buscar um copo que está perto que havia visto perto do rio, Vladek faz isso para ir buscar o corpo do soldado que sabe que matou, descobre seu nome Jan, Vladek diz a si mesmo que ao menos fez uma coisa boa.

Os prisioneiros são levados perante um oficial superior alemão que acusa os judeus de serem culpados da guerra. Eles têm os bolsos esvaziados e o oficial questiona por que Vladek tem tanto dinheiro no bolso, e olha suas mãos e percebe que ele nunca trabalhou na vida. Vladek e outros prisioneiros são levados para dentro de um estábulo onde são forçados a deixá-lo limpo em um tempo impossível de ser realizado e, por não acabar em tempo são punidos tendo de ficar sem comida neste dia. A entrevista é interrompida por um surto de ira de Vladek para com Art por ele estar deixando as cinzas de seu cigarro cair sobre o carpete, e o quanto limpar a casa é trabalhoso para ele já que Mala não faz como ele gostaria que fosse feito.

Vladek e alguns prisioneiros são levados para um acampamento muito maior de prisioneiros, mas ficam alojados em barracas de lona com uniformes de verão e com lençóis muito finos e, segundo ele, este outono foi um dos mais frios da Europa onde os pássaros caíam congelados mortos das árvores. Seu pai diz que todos os dias ia ao rio tomar banho para sentir-se

mais quente e limpo, isso o ajudou a sobreviver pois outros prisioneiros tinha feridas causadas pelo frio e muitos morreram por isso. Algumas semanas depois os alemães colocaram uma faixa no meio do campo dizendo que precisavam de voluntários para trabalhos e que esses teriam casa e comida. Os prisioneiros questionam essa oferta tão generosa dos alemães e o boato que corria era que isso seria uma armadilha, Vladek diz não ter medo do trabalho é que não ira morrer ali, outros o seguem e aceitam o emprego. Ao chegarem no novo campo eles tem um quarto com camas, aquecimento e três refeições no dia que chegam.

Porem, o trabalho não era tão fácil assim, o grupo dele é encarregado de fazer a terraplanagem de vários trechos de estrada, tendo que retirar morros de mais de quatro metros de altura para a passagem de veículos, muitos não aguentaram o serviço pesado e morreram por lá mesmo, ou foram enviados de volta as barracas perto do rio. Vladek diz que sempre que dormia exausto do trabalho sonhava com seu avô dizendo que ele sairia dali vivo no dia de Parashah Truma.

Art pergunta ao pai o que é Parashah Tuma, seu pai diz que toda semana nos sábado eles leem uma seção do torá isso é chamado de Parashah, e o Parashah Truma é um sábado especifico que representa um trecho do torá, e esse sábado, de acordo com um rabino que estava com eles ali disse seria em três meses. Muitas semanas de trabalho depois durante um dia de trabalho os prisioneiros percebem a chegada de caminhões com soldados e são forçados a formarem filas rapidamente. Vladek fica entusiasmado com o esta situação e na fila pergunta ao rabino que dia era aquele, o rabino responde que era sábado, Parashah Truma. Quando na fila chega a vez de Vladek o oficial nazista pergunta a ele qual é seu nome, portos e para onde deveria ser enviado, ele diz que quer ir para Sosnowiec, assinando um formulário seu destino é traçado.

Art pergunta se seu sonho havia realmente se concretizado, Vladek diz que esta data corresponde coincidentemente com a data do seu casamento com Anja, e que dali pra frete o Parashah Truma se tornou uma data muito importante em sua vida, com por exemplo foi o sábado em que Art nasceu, e depois o sábado de seu bar mitzva.

Os refugiados entraram no trem que os levaria a seus destinos, porem nem todos conseguem chegar até eles. A polônia tinha sido dividida pela Alemanha em duas partes Reich: Anexado a Alemanha e Protetorado; Governo controlado por alemães. O trem passa direto por Sosnowiec e só para no protetorado a 500 quilômetros de seu destino, na cidade de Lublin, onde lá todos descem. Chegando lá eles são colocados em tendas e falam com as autoridades judias e

perguntam por que foram detidos. Os representantes dizem que dois dias antes deles chegarem outro grupo de prisioneiros haviam chegado, estes foram levados para mata e foram todos mortos, eram seiscentos segundo eles. O próximo grupo a ser libertado era o de Vladek, e o temor começa a tomar conta de todos. Os representantes dos judeus trazem boas notícias para o grupo de Vladek dizendo que já haviam conseguido subornar alguns soldados alemães para que os prisioneiros fossem liberados para casas de poloneses se dizendo passar por parentes dos mesmos.

Ele relata que teve de esperar um dia inteiro e que a noite saiu de sua tenda para ir urinar e foi alvejado de tiros por soldados alemães, voltando correndo para dentro não saiu de lá até a manhã quando ouviu a voz de seu amigo Orbach o chamando, este homem era amigo de um primo seu, e Vladek só foi liberado porque foi registrado com sendo primo dele também. Seu pai é bem recebido na casa de Orbach e quando volta a polônia diz ter mandado com frequência caixas com alimentos durante um tempo para eles até que um dia eles informaram por carta que os alemães estavam detendo todas as caixas que chegavam para os judeus, e daí eles nunca mais responderam carta nenhuma, sumiram, segundo ele.

Na casa de seu amigo Vladek passa a noite toda pensando como fará para cruzar a fronteira e voltar a Sosnowiec sem documentos, assim ele resolve pedir ajuda a um polonês não judeu para poder voltar a sua família. Vladek diz que na conversa fala mau dos nazistas, dizendo que estava preso em uma prisão de guerra e que precisava voltar para casa. Se usando do sentimento de amargura que os poloneses nutriam para com os nazistas ele consegue a ajuda do soldado embarcando escondido em um trem de carga. Chegado a Sosnowiec ele vai a pé até sua casa para rever sua família. Chegando na casa de seus pais Vladek descobre que sua mãe está muito doente, câncer, e que seu pai, rabino e religioso teve sua barba raspada junto com vários outros rabinos por soldados nazistas em praça pública, isso o deixa transtornado. Vladek vai agora para sua casa e encontra com sua esposa e filhos, sendo este um grande dia para ele.

Ao termina mais esta entrevista seu pai começa novamente a reclamar de seu casamento e dizer que sua atual esposa só quer saber de seu dinheiro e de testamento, Art diz não querer saber dessas coisas por que não quer se meter na vida particular deles. Quando Art vai pegar seu casaco para ir embora descobre que seu pai o jogou fora dizendo ele já estar muito velho e entrega em troca o seu casaco velho, que segundo ele, ainda estava quase novo. Uma pequena discussão tem início aí pelo fato de Art dizer a seu pai que já tem mais de trinta anos e sabe escolher suas próprias roupas, antes de ir embora Mala ainda lhe oferece um café, recusado

por Art dizendo que o café dela é o pior café que ele já provou na vida de uma maneira brincalhona. Antes de ir Art ainda verifica as latas de lixo e vê seu casaco lá, e sai se indagando, Ele realmente jogou meu casaco fora.

#### **Cap 4. O laço aperta.**

Este capítulo começa com seu pai questionando de seu atraso, Art diz que havia lhe dito que chegaria depois do jantar, mas seu pai diz que queria que ele chagasse com luz do sol ainda pois precisava que ele fizesse um serviço em seu teto, retirar algumas goteiras. Art diz que mesmo que tivesse chegado em tempo não faria por que não tem a menor ideia de como fazer estes serviços e diz que ele deveria chamar um profissional para o serviço. Seu pai diz que Art e sua esposa acham que dinheiro dão em arvores e que ele mesmo fará o serviço, Art diz que ele esta muito velho pra isso e que pode se machucar e que pagará pelo serviço. Seu pai manda deixar o assunto pra la e irem para a o quarto para ele poder pedalar enquanto fala. Até o valor do gravador que Art trás agora para a entrevista é questionado por seu pai, dizendo que conseguiria um valor menor por ele se fosse comprar.

Vladek recomeça a entrevista lembrando a seu pai que eles havia parado em 1940 quando conseguiu fugir da guerra. Ele relata que quando voltou pensava estar tudo como antes de partir, porém, em uma conversa durante um jantar percebe que as coisas não estavam mais como antigamente. A casa de seu sogro estava ocupada com 12 pessoas, nessa época ele relata que os judeus já tinham cotas semanais de consumo e que não poderiam ser ultrapassadas, mas que no mercado negro se conseguia ainda comida. Vladek descobre que sua fabrica, e todos os negócios administrados por judeus, haviam sido tomados pelos nazistas. Realmente o cinto estava sendo apertado para eles.

Alguns dias depois Vladek vai até uma rua onde se comercializava produtos sem cupons e reencontra um antigo amigo seu alfaiate que estava em um pequeno apartamento costurando uniformes para os nazistas e fazendo ternos quando tinha tecido. Seu amigo pede que caso consiga algum tecido o procurasse pois, compraria, para que Vladek consiga entrar na área que ele estava seu amigo lhe da um documento dizendo que Vladek era seu empregado, facilitando muito sua vida. Com este documento ele começa a percorrer os comércios em busca dos comerciantes que o deviam dinheiro antes da guerra, porém, ninguém poderia mais pagar a ele, todos os comércios eram de alemães agora, Vladek diz em uma loja que aceitaria mercadoria como pagamento e recebe um pedaço de tecido, peça essa que é vendida a seu amigo e transformada em dinheiro. Ao chegar em casa com o dinheiro seu sogro fica muito alegre e

aponta a todos em casa que ainda existia alguém inteligente na família. Vladek diz não ter entregado sempre todo o dinheiro que conseguiu caso contrário eles não teriam guardado nada.

Indo novamente a esta rua em busca de comprar tecidos sem cupons Vladek é surpreendido com uma vistoria da SS nos documentos de todos na rua, ele conseguiu se esconder em um prédio, porém, segundo ele cerca de 50% das pessoas da rua foram levadas neste dia. Ao chegar em casa ele questiona seu sogro dizendo que somente com o documento de seu amigo não estaria seguro, então seu sogro o leva até um amigo seu que possui uma funilaria, ao soborna-ló eles conseguem um documento melhor para Vladek, e ele ainda aprende atividades na funilaria que, segundo ele, foram úteis em Auschwitz.

Eles viveram assim por quase um ano, e ficando cada dia um pouco pior. Seu sogro tinha um belo conjunto de móveis e os alemães estavam procurando móveis pela cidade pois, não se encontrava mais para vender. Eles esconderam parte dos móveis no porão deixando apenas uma boa cama para sua sogra que estava doente. Quando os alemães vieram disseram que precisavam da cama por que a senhora estava muito doente, eles não levaram a cama. Porém seu sogro conhecia um homem que tinha contato com alemães que queria comprar móveis, como os que estavam escondidos não estavam sendo usados resolveram vende. O oficial elogia a qualidade dos móveis de seu sogro, e antes de sair da casa pede para seus homens pegarem a cama, seu sogro questiona que isso não fazia parte do negócio, o soldado diz que ele já havia enganado uma vez e que se quisesse sair vivo disso entrasse em sua casa em silêncio. Seu sogro ficou muito infeliz depois disso.

Outro dia Vladek vai procurar seu amigo comprador de tecidos e ao chegar na rua onde são feitos os negócios um grande tumulto está acontecendo lá. Os soldados alemães estão prendendo judeus com ou sem documentos, Vladek não sabe o que fazer na hora, se correr atiram nele, se ficar é preso, é aí que vê seu amigo de longe e que o ajuda a se esconder em sua casa, onde fica muitas horas até que os trens saem levando um grande número de pessoas. Neste tempo em que ficou escondido na casa de seu amigo ele vê que ambos tem filhos na mesma idade. Seu amigo diz que conhece um homem em uma área segura da Polônia para onde irá mandar seu filho e pergunta de Vladek se ele não queria fazer o mesmo. Ao chegar em casa com a proposta Anja se recusa a se separar de seu filho. Vladek diz que seu amigo e esposa não sobreviveram a guerra, o filho deles sim. Richeu teve de ser entregue a uma família um ano depois e não sobreviveu a guerra.

Em 1941 os alemães dão uma ordem aos judeus que moram em Sosnowiec, todos devem sair de lá e ir para Stara Sosnowiec, as casas seria ocupadas por proprietários não judeus, os doze que moravam com Vladek tiveram que dividir dos quartos e meio, e segundo ele ainda tiveram sorte devido a influencia de seu sogro, outros foram para lugares ainda piores e menores.

Por alguns meses Vladek ainda conseguiu fazer negócios, até que um dia ao chegar em casa tem uma horrível noticia pra dar a sua esposa. Dois amigos seus, pessoas com que ele também fazia negócios sem cupom, foram pegos por soldados nazistas junto com diversas outras pessoas, porém, os soldados queriam dar uma exemplo aos judeus que comercializavam sem cupons. Seus amigos foram enforcados em praça publica e seus corpos ficaram pendurados por mais de uma semana. A esposa de um deles passou dias gritando perto do corpo, mas ninguém pode se aproximar deles por muito tempo. Com medo de ter sido delatado antes de morrer Vladek fica sem sair de casa durante muitos dias. Segundo ele falar deste incidente o faz chorar sempre, e ele ainda se surpreende por saírem lagrimas até de seu “olho morto” como o chama.

Art pergunta o que sua mãe fazia neste tempo, seu pai responde que ela trabalhava de costureira em uma casa e que escrevia no tempo livre em seus diários. Art diz que precisaria deste material para o livro, estes diários da sua mãe teriam um conteúdo e tanto para sua obra, seu pai interrompe o assunto reclamando de que o cigarro de Art o deixa sem fôlego, Art diz que ele esta sem fôlego por causa de pedalar na bicicleta.

Voltando a falar sobre a guerra Vladek diz que passa a vender e comprar joias, pois eram muito mais fáceis de esconder no carrinho de bebê. Ate que conheceu Szklarczyk um comerciante que era dono de um armazém, e dele recebe a proposta de comercializar os cupons extras que ele possui. Indo fazer uma entrega de açúcar em outro armazém Vladek é surpreendido por dois soldados da SS que questionam o que ele esta fazendo ali, sem ter como negar por que esta com um saco de açúcar nas mãos ele convence os soldados de que esta levando o açúcar para o seu comercio e que é legal. Vladek os leva ate o real local da entrega e ao chegar la se passa por sócio do dono, que fica sem entender bem o que aconteceu, mas que coopera com a farsa de Vladek. Tudo deu certo desta vez.

Então em 10/05/1942 chegou outro aviso dos alemães, negociar em Stara Sosnowiec já não era fácil, e agora teria de ir para outro lugar onde esses negócios seria ainda mais difíceis de serem realizados. Nesta data todos os judeus com mais de setenta anos deveriam ser transferidos para Theresienstadt, na Tchecoslováquia. Esse aviso veio com uma foto do possível lugar para onde eles iriam, os familiares de Anja acham pela foto o lugar parecido com a clínica

onde ela se internou antes. Os avos de Anja tinha uns noventa anos, e não queria ser separados da família. Nesta data eles ainda não sabiam nada sobre Auschwitz e os fornos, mas mesmo assim acharam melhor esconder os dois em um bunker construído no quintal da casa. Por varias vezes os officias alemães vieram a casa de Vladek em busca do casal e não obtiveram sucesso, sempre diziam que eles haviam sumido a mais de um mês e que não sabiam o paradeiro deles. Porem em outra visita os soldados levam o pai de Anja e dizem que se os idosos não aparecerem ate o dia seguinte levaram todos da família. Art pergunta o que fizeram, pois achava que eles não seriam entregues tão facilmente, mas Vladek diz que nada podiam fazer, a SS os levou no dia seguinte dizendo que ia para lugar preparado para idosos, na verdade foram direto para os Auschwitz, para o gás.

Art interroga o pai sobre quando teria ouvido falar de Auschwitz, ele lhe responde que naquele mesmo dia, porem, não se acreditava no que se ouvia, daí muitos outros chegaram trazendo noticias parecidas, daí passaram a acreditar. Depois de algum tempo do que aconteceu com os avôs de Anja começaram a colocar pôsteres pela cidade falando sobre registra os judeus em um estádio, e todos deveriam se reunir lá em 12 de agosto.

A discussão daí era se isso era uma armadilha alemã ou não, Vladek e seus amigos não sabia se deveriam ir ao estádio ou se esconder, porem, ficar sem o carimbo no documento era ainda pior, então decidiram ir, assim como fizeram 25 ou 30 mil judeus neste dia. Foram feitas filas e varias mesas com homens para fazerem os registros das pessoas. Em uma dessas mesas estava um primo de Vladek que ajudou a sua família a ficar junta, porem, um amigo seu com muitos filhos não teve a mesma sorte. A divisão era feita assim, um grupo tinha de ficar a direita do estádio e outro a esquerda, os da esquerda não tiveram sorte, e a mulher e os filhos deste amigo de Vladek foram selecionados para a esquerda, e ele para a direita. Sem pensar muito seu amigo pula a cerca que dividia em dois o estádio e vai acompanhar sua mulher e filhos. Eles nunca mais foram vistos. Apenas pouco mais de 10 mil judeus sobraram na cidade neste dia.

Seu pai para de falar e diz já estar exausto de pedalar. Art manda que ele se deite um pouco. Indo ate a cozinha Art encontra Mala jogando cartas e ela pergunta se já teriam acabado por hoje. Art diz que sim e que seu pai estava descansando. Art fala sobre o assunto do dia da entrevista a seleção do estádio, Mala diz que neste dia foi o dia que pegaram sua mãe. Ele foi levada com vários outros que seria deportados para prédios transformados em prisão, vários morreram de fome e asfixiados pela superlotação. Alguns pulavam das janelas para acabar com o

sofrimento mais rápido. A mãe de Mala sobreviveu a isso, e o primo de Vladek a ajudou a se esconder em um depósito, e um emprego para Mala fazendo limpeza para os alemães, mas, no fim seu pai e sua mãe morreram em Auschwitz.

Art interrompe a conversa por que se lembro dos diários que o pai lembrara a entrevista e diz que vai procurá-los no quarto onde estavam, Mala diz que não existem tais livros lá, se existissem ela saberia, porém, Art revira alguns moveis e não encontra nada, apenas muitos papeis inúteis que o pai insiste em guardar. Mala também reclama com Art dos hábitos de Vladek, de sua compulsão por guardar tudo, ela diz que Vladek se liga mais a coisas do que a pessoas. Antes de ir embora Mala ainda briga com Art dizendo que agora ele tem de recolocar todos os papeis no lugar onde estavam se não seu pai discutiria com ela por isso, ele diz que fará sem problema.

### **Cap 5. Buraco de ratos**

As sete e meia da manha Art acorda com o telefone tocando, é Mala desesperada por seu pai ter subido sozinho no telhado para concertar e ter passado mal la em cima. Ela teve de descer ele sozinha, mas depois que o mal estar passou ele estava querendo subir de novo e ela estava desesperada por causa disso e pedia a ajuda de Art para impedir que seu pai subisse novamente no telhado. Vladek toma o telefone de Mala e passa a falar com Art, pedindo sua ajuda para poder concertar o telhado, mas Art dá uma desculpa qualquer e diz não poder ir, que é melhor ele contratar uma pessoa para o trabalho. Vladek diz que quando jovem fazia todo sozinho e que agora é triste não poder fazer mais as atividades que fazia e ainda por cima não ter ninguém para ajuda-lo nisso. Art diz ligara depois para ele que precisa tomar café primeiro.

A namorada de Art, Françoise pergunta se era seu pai ao telefone, Art diz que sim e que ele queria sua ajuda agora para concertar o telhado, ela pergunta se ele ira ajudar no concerto, Art diz que não, que prefere se sentir culpado a fazer tarefas de casa, ele diz que passou a maior parte da infância fazendo esse tipo de tarefa e não suporta nem ouvir falar sobre o assunto, e que não possui nem um martelo em casa. Pelo fato de não gostar de fazer atividades em casa é que se dedicou a arte, única coisa que seu pai não fazia por achar desperdício e perda de tempo. Estantes depois o telefone toca novamente, é seu pai dizendo que não precisa mais de sua ajuda, que o vizinho ficou de ajuda ele nesta tarefa. Art se sente aliviado, mas sabe que seu pai ficará chateado com ele por isso.

Uma semana depois Art vai até a casa de seu pai continuar as entrevistas e o encontra na garagem contando e separando pregos. Irritado Vladek diz não precisar da ajuda de Art para essa tarefa, e que assim que acabar ira encontra-lo dentro de casa para continuar as entrevistas. Art entra em casa e se encontra com Mala. perguntando a ela se seu pai estaria chateado ainda por ele não ter vindo ajuda-lo quando chamou ela diz que não era isso, a chateação de seu pai tem outra origem. Mala diz que seu irmão mais novo colecionava quadrinhos e que comprou uma edição de “prisioneiro do planeta inferno” escrita e desenhada por Art a algum tempo, dando uma edição a Mala por saber que ela era casada com o pai do autor. Ele se surpreende por seu pai ler uma história em quadrinhos já que durante toda sua vida ele nunca leu nada de Art mesmo quando ele pedia. Mala diz que estava arrumando as coisas e deve ter deixado a revista visível e Vladek a leu, ficando mau humorado desde então.

A história é mais um relato pessoal da vida de Art Spiegelman, mostrando como foi para ele o suicídio de sua mãe. Na história Art se coloca visto por todos como culpado da morte de sua mãe, sendo por isso condenado a viver eternamente em uma prisão. A história é mostrada dentro de Maus como se Art a estivesse lendo, ou seja, uma HQ dentro de uma HQ.

Vladek chaga a cozinha onde Mala e Art estão e Art pergunta se ele realmente leu a história. Ele diz que sim, e que é bom que Art tire essas coisas de dentro dele com as historias, mas que para ele é muito difícil lembrar dessas coisa, ele diz que quando leu a história chorou. Art questiona sobre o diário de sua mãe e seu pai diz não ter encontrado ainda mas que continuara procurando. A conversa dos dois continuara no caminho para o banco. Art pergunta como foi depois que Vladek e Anja depois da seleção no estádio.

Vladek diz que os judeus de Sosnowiec tiveram de pagar para que os poloneses de Srodula fossem para suas casas, e Srodula seria seu gueto para sempre. Sua família ganhou uma cabana ainda menor que antes, mas isso ainda era muito bom, pois a grande maioria vivia na rua. Todos os dias os judeus ia trabalhar nas lojas alemães. Anja e uma de suas irmãs ia para uma fabrica de roupas, e Vladek e seu sobrinho ia para uma loja de madeiras. Todos os dias os guardas os faziam marchar por uma hora, os contava e os trancava de novo. Ao chegar dentro do gueto, certo dia Vladek e sua família receberam a visita de um judeu importante e ainda influente naqueles dias, seu nome era Wolfe, ele era tio de Anja, um figuram que diz que conseguiria retirar as crianças da família de Spiegelman de lá, Vladek questiona Anja dizendo que há um ano ele quis mandar Richeu com o filho de seu amigo mas ela não deixou, ela diz que agora as coisas mudaram, a situação estava muito pior que a um ano atrás. A Mãe de Anja se recusa a aceitar a

separação dizendo que eles já chegaram muito longe juntos para se separarem agora, mas depois e convencida a aceitar a situação.

As cinco crianças da família são levadas embora e Vladek diz que sempre que as coisas pioravam eles diziam “ainda bem que as crianças estão a salvo”, pois, na primavera daquele ano os alemães levaram mais de mil pessoas de Srodula para Auschwitz, a maioria crianças, algumas delas só tinha dois ou três anos e choravam muito, seu pai diz que ouviu historias de que os soldados pegavam as crianças pelos pés e batiam com elas na parede, elas nunca mais choravam. Art pergunta então o que aconteceu com Richeu, seu pai diz que no gueto mais seguro que as crianças estavam os alemães tomara a decisão de acabar com ele alguns meses depois que eles foram levados. A irmã de Anja que estava cuidando das crianças decide que não iria para as câmaras de gás, ela sempre carregava um pouco de veneno em um frasco no pescoço. Ela deu esse veneno as crianças e tomou depois, uma grande tragédia segundo seu pai.

Depois destes fatos os alemães passaram a perseguir qualquer um judeu, com ou sem papeis, e por isto tiveram que se esconder em um bunker, Art pergunta ao pai o que era um bunker, Vladek pega seu caderno e faz um desenho explicativo do como eram feitas estas estruturas. Seu desenho revela que se tratavam de quartos entre paredes, escondidos por montes de carvão, para que não fossem encontrados, dentro destes bunkers eles tinha de esperar muito tempo, dias as vezes para poderem sair de lá. Quando as patrulhas passavam fazendo vistorias nas casas não encontravam nada, os cachorros ficam excitados sem saber onde estavam as pessoas, mas não os encontravam.

Em junho eles tiveram que ir para outra casa e la também fizeram um bunker no sótão, sua entrada ficava escondida pelo lustre da casa. Passavam a maior parte do tempo no bunker e só saiam para procurar comida, e percebiam que a cidade tinha se tornado uma zona de guerra cheia de corpos espalhados. Certo dia um estranho os vê quando ia sair para procurar comida, eles o levam para dentro do bunker para interrogá-lo, pensão que ele poderia ser um espião dos nazistas, ele diz que tem mulher um bebê e que estava apenas procurando por restos de comida pois eles estão famintos. Pensam em mata-lo, mas não o fazem, porem ele era realmente um espião para os alemães e leva os soldados da gestapo até onde eles estavam se escondendo. Eles foram levados para parte cercada com arame farpado dentro de Srodula, gueto dentro do gueto, e la eles tiveram que sentar e esperar o que os esperava. No prédio onde estavam tinham pelo menos duzentas pessoas esperando para serem transferidas para Auschwitz com era feito todas as quartas feiras, na terça pela janela Vladek vê um primo seu e pede ajuda a

ele para que o tire dali, ele responde que não poderia fazer nada, porém quando Vladek mostra que pode pagar as coisas mudam. Nesta hora Art questiona seu pai, sobre ele ser da família e só ajudar depois de saber que iria receber pagamento, seu pai diz que Art ainda não havia entendido, naquela altura era cada um por si, não existiam mais famílias.

Continuando seu relato Vladek diz que no dia seguinte seu primo aparece com dois garotos levando latões vazios, ele recebe o pagamento e no primeiro dia Anja sai carregando um dos latões com um dos garotos, no segundo dia sai Vladek. Ele diz que seu primo recebeu dinheiro de seu sogro e sogra para ajudá-los a sair, mas não os tirou de lá. No dia seguinte ele e Anja ficaram do outro lado as cerca vendo os pais de Anja pela janela. Seu sogro estava desesperado, chorava e arrancava os cabelos, ele era milionário, mas nem todo o seu dinheiro o ajudou a sair de lá, eles eram velhos já. Na quarta como de costume as vans vieram e levaram os prisioneiros para Auschwitz. Vladek diz que esse seu primo sempre foi um trambiqueiro.

No meio da conversa Vladek apanha um pedaço de fio no chão dizendo a Art que essas coisas eram muito uteis, Art diz que é apenas lixo e que não sabe por que ele vive catando porcarias pelo chão, seu pai lhe diz que esses fios são muito uteis e que lhe dará alguns para provar a ele, Art diz que não faz questão de tal presente. Ele questiona novamente seu pai sobre o que aconteceu com seu primo e ele em seguida, logo após a ida dos pais de Anja para as câmaras de gás.

Em uma conversa com seu primo ele revela a Vladek que só restaram pouco mais de mil judeus na cidade e que todos estavam trabalhando na sapataria Braun, e disse que registraria Vladek e Anja como funcionários de lá também. Esse seu primo se chamava Haskel e tinha tais contatos com os alemães por que jogava muito pôquer com eles, e logicamente perdia muito dinheiro de propósito pra ele, caindo assim nas graças dos soldados alemães.

Haskel conseguiu colocar os dois pra trabalhar na fábrica de botas alemães, concertando calçados, assim teriam um trabalho e não seria levados para o gás. Seu pai interrompe a sequência da entrevista para lhe falar a respeito do sujeito que os havia entregue no bunker, ele diz tê-lo enterrado pouco depois, segundo ele seu primo Haskel arranhou para que ele fosse morto. A entrevista é interrompida mais uma vez por que Vladek sentiu uma terrível dor no coração e pede que Art pegue seu comprimido em seu bolso. Vladek toma e diz que só precisa sentar-se um pouco e descansar, eles estavam andando muito rápido por isso sentiu-se mal, mas logo estaria bom novamente, seu remédio era muito bom. Art pergunta se ele tem certeza de que ficara bem, se não quer ir ao hospital, seu pai insiste que ficará tudo bem, basta sentar um pouco,

e assim continua sua história. Certa vez ele só conseguiu escapar de um soldado alemão que sempre matava judeus a noite por que ele viu seu sobrenome em seu documento, como era Spiegelman o soldado o deixa ir e ainda manda lembranças a seu primo.

Ele diz que pouco tempo depois o irmão de Heskell, que também fazia parte da policia judia ajudando os alemães, diz que conseguiu ingredientes e fez um bolo, artigo da qual Vladek não ouvia falar a anos já e pensar que isso era mentira dele, mas era realmente verdade, existia uma fila enorme para se comprar um pedaço deste bolo, Vladek diz que como sempre guardava algum dinheiro comprou para ele e para Anja um pedaço. Nesta noite todos que comera do bolo passaram muito mau no gueto, ao invés de farinha de trigo, por engano, ou não, foi colocado sabão em pó na receita deixando todos muito doentes do estomago naquela noite. Vladek conta que esse irmão de Heskell era dono de um hotel na Polônia, e que sempre armava para tirar mais dinheiro de seus hospedes, certa vez perto da guerra, ele hospedava hospedes sem documentos e esses tinha de se esconder por causa dos inspetores, certa noite com o hotel cheio sua esposa não fez sobremesa suficiente, quando percebeu isso entrou gritando na sala “inspetores, inspetores!!!”, cerca de 60% dos hospedes não tinham documentos e por isso se esconderam rapidamente, a sobremesa serviu a todos que sobraram por dois dias.

Vladek se levanta do degrau da escada que sentou para esperar seu coração melhorar e diz que já podem continuar a caminhada, Art pergunta se ele tem certeza disso, mas ele insiste e diz que com o remédio em seu bolso não tem problemas.

No fim de 1943 as vans saiam toda quarta feira cheia de pessoas, Vladek e seu primo percebem que logo chegariam a sua vez, era inevitável. Sabendo desta situação iminente Haskell o leva ate a fabrica de calçados e retira uma pilha de calçados que ia ate o teto e por trás dela havia um bunker, caberia 15 ou 16 pessoas tranquilamente, Heskell diz que Vladek não deveria contar a ninguém a não ser Anja e seu primo mais novo Lolek, este se recusa a continuar se escondendo para o desespero de Anja que já havia perdido quase tora a família. Vladek a conforta dizendo que precisavam lutar juntos para viver, morrer era muito fácil. Assim como haviam previsto o gueto termina e Vladek se esconde com Anja, num total de doze pessoas no bunker, incluindo o filhinho de um amigo seu que chorava muito com fome, deixando a todos preocupado devido o barulho que fazia.

Em outro bunker feito do outro lado da loja ficaram outros se escondendo também. Com um pequeno buraco na parede feito no esconderijo de Vladek eles podiam observar a movimentação dos guardas à procura de judeus que estavam escondidos. Não havia comida para

todos, nem o que fazer a não ser esperar e passar fome, certa vez Vladek tem de fazer Anja mastigar madeira junto com ele para enganar a fome. Depois de um tempo o irmão de seu primo sai de seu bunker e faz uma visita ao de Vladek dizendo que conseguiu subornar alguns guardas e que eles olharam para o outro lado deixando que passem sem ser notados para fora do gueto. A maioria das pessoas do bunker diz aceitar a oferta, mas Vladek e seu primo diz não acreditarem em soldados alemães naquele momento. Mesmo assim eles vão, e no dia da fuga Vladek os segue para ver se daria tudo certo, ao dobrarem uma esquina e perde-los de vista ele escuta apenas vários tiros e corre rapidamente para seu esconderijo.

Pelo buraco da parede Vladek diz que não vê luz na guarita a dois dias e acha que já é seguro para poderem sair. Somente poucos sobraram ali. Antes de saírem se organizam com boas roupas e documentos e buscam se passar por poloneses. Ele e Anja caminha em direção a Sosnowiec mas, sem rumo, pois, não sabiam para onde ir.

A conversa acaba quando os dois chegam ao banco onde Vladek pede ao gerente que faça outra chave para Art, e o instrui a caso aconteça alguma coisa com ele que ele corra e retire tudo do seu cofre imediatamente, pois Mala quer tudo para ele. Art diz que não quer nada dele e que seu pai deve usar seu dinheiro para viver bem antes de morrer e que não se preocupasse com ele, mas ele insiste. No cofre Art vê que o pai conseguiu guardar muitos objetos valiosos de ouro, diamantes, e relógios que ele carregou com ele durante toda a guerra.

Seu pai relata que Mala só quer saber de seu dinheiro e que quando teve um ataque do coração, como o que teve enquanto caminhavam, ele pedia o tempo todo para mudar o testamento dele, e ele pedia para que o deixasse em paz e perguntava o que ele queria, ela só respondia “o dinheiro, o dinheiro”. Vladek chorando se questiona por que havia se casado novamente, e chama por Anja nessa hora. Art diz que já chega por hoje e que vai leva-lo pra casa.

### **Cap 6. A ratoeira.**

Sem precisar quando Art começa o sexto capítulo mostrando sua chegada para mais uma visita ao pai e encontra Mala chorando na mesa da cozinha e pergunta o que aconteceu. Ela diz que não está mais aguentando o casamento, Vladek é muito pão duro, dá a ela apenas cinquenta dólares por mês para comprar o que precisa, ela diz que quando casaram precisava comprar roupas, o que ele fez foi levá-la ao quarto e mostrar o guarda roupa de Anja e dizer que as roupas dela agora eram suas. Ela reclama que ele tem centenas de dólares no banco e vive

como um mendigo catando toalhas e lenços de papel nos lugares para não precisar comprar. Art diz que ele não mudou muito então, quando precisava de material escolar sua mãe tinha de passar semanas pedindo dinheiro a ele.

Surge uma preocupação de Art, ele diz que gostaria de fazer um retrato fiel sobre seu pai, mas que o que conseguiu até agora foi só mostra ele como um retrato do judeu sovina e avarento, e vê um problema nisso.

Art tem consigo partes da obra que já estão produzidas e mostra-as a Mala e seu pai para que opinem, as páginas são referentes aos judeus enforcados na praça. Vladek diz que a obra deixara Art famoso assim como um cartunista que ele não sabe o nome, Art o corrige dizendo Walt Disney, ele diz que sim. Seu pai o convida para irem ao jardim para conversarem mais sobre sua história, e ele e Mala estão discutindo por que ela diz precisar ir ao salão e seu pai diz que o ar fresco do jardim a fariam melhor que cem salões. Seu pai diz que até seu advogado já o alertou que Mala só quer saber de seu dinheiro, Art recomenda uma terapia de casal, porém, seu pai diz que não quer ninguém metido na intimidade dele, mas Art diz que isso o faria bem. Quando Art percebe que a conversa irá caminhar para outro rumo ele pergunta logo a seu pai sobre o ano de 1944 depois que saíram de Srodula.

Ele diz que iam para Sosnowiec mas, não sabiam para onde ir. Ao chegar na cidade encontraram a casa de sua antiga governanta e resolvem pedir ajuda a ela. Ela bate a porta na cara deles e diz não querer confusão e que fossem embora. Continuaram andando pela cidade, Vladek diz que ele estava com um casaco que o fazia parecer da gestapo, mas Anja seria facilmente reconhecida como judia e isso o preocupava. Foram até a casa de outro amigo deles, um polonês que resolveu ajudá-los a se esconder. Pede a eles que fiquem no pátio e esperem por ele que ele voltara logo, mas assim que seu amigo os deixa uma polonesa grita do alto de uma janela “judeus! Policia!”, eles correm pra se esconder em um estábulo. Quando seu amigo chega diz estar tudo bem, a senhora que gritou era considerada maluca por todos e ninguém a dava ouvidos, mas precisam achar um lugar melhor para se esconderem.

Já perto do amanhecer Vladek diz a Anja que vai dar uma volta pelas redondezas pra ver o local, ele fica muito preocupada e pede que ele não vá, ele diz que voltará logo. No meio do caminho ele percebe estar sendo seguido e o estranho que o segue chega perto dele e diz “Amcha”, era uma saudação hebraica que queria dizer “nação”, ele fica em dúvida se deveria responder ou não mas responde. Era outro judeu também e diz que estava se escondendo também com sua mulher, Vladek diz estar com sua mulher também e que precisava de comida, o judeu o

orienta a ir até o mercado negro comprar comida sem cupom e indica o caminho a ele. Ao chegar lá não encontra ninguém, mas uma mulher surge das sobras e oferece muitos produtos a ele. Quando Vladek volta ao estábulo tem consigo leite, pão, salsicha, chocolate, coisas que só imaginavam nos últimos tempos. Anja pergunta como ele fez pra conseguir isso, ele diz que foi mágica.

Vladek volta a cidade e procura por ajuda para poder se esconder em um lugar melhor com sua mulher. Ele consegue um outro estábulo com uma senhora que diz caso eles sejam capturados devem dizer que a porta estava aberta e que eles invadiram o estábulo. Eles aceitam o abrigo e ficam lá por um tempo. Vladek tem de ir várias vezes até a cidade pra comprar comida e Anja diz ficar desesperada por ficar sozinha, mas ele diz que isso é preciso, caso contrário não teriam o que comer. Na cidade a mulher que vende comida a Vladek pergunta se eles ainda estão no estábulo e oferece seu porão para se esconderem. A preocupação de Vladek é com o marido da senhora, já que eles eram poloneses. Ela diz que não há problema nisso, ele trabalha no exército e só passa dez dias em casa a cada três meses. O problema é a distância entre o estábulo e a casa que é de mais de vinte quilômetros, e Vladek sabe que Anja teme sair na rua. A mulher diz que poderia acompanhar eles até lá sem problemas e despistaria os soldados.

Vladek acompanhou a mulher como se fosse seu marido, e Anja foi atrás como se fosse governanta tomando conta do filho da senhora, ninguém os observou. Na casa Anja tomava conta do garoto e o instrui a não dizer a ninguém que havia judeus na casa, por que seriam todos fuzilados se fossem descobertos. Art pergunta se ele pagava a senhora pela moradia, seu pai diz que claro ninguém arriscaria a vida por nada, ele pagava a hospedagem e a comida. No dia que faltava algumas moedas ele não lhes dava pão, mas mesmo assim Vladek diz que ela era uma boa senhora.

A casa possuía um problema, era muito pequena no térreo, a proprietária pedia o tempo todo para que eles ficassem longe das janelas para que não fossem vistos, e caso alguém chegasse em casa deveriam correr e se esconder no armário da dispensa. Certa vez um carteiro veio entregar uma correspondência e Vladek não consegue segurar um espiro, ele não sabe dizer se estava resfriado ou foi algo que o fez espirar, quase foram descobertos neste dia. Tudo corria bem até que num sábado a senhora da casa chega assustada e desesperada da rua dizendo que a gestapo havia confiscado todas as suas compras e que poderiam estar vindo vasculhar a casa dela

a qualquer momento em busca de judeus. Por isto Anja e Vladek tinha de sair rapidamente da casa, tinha que fugir, e aos berros são expulsos da casa.

O casal sai da casa as pressas e para não passar a noite na rua dormem em uma construção a alguns quarteirões da casa. Pela manha eles saem da obra e buscam retornar o mais rápido possível para o estábulo de onde saíram anteriormente. Chegando lá são ajudados novamente pela senhora da casa, com a condição de se forem pegos negarem que ela sabia da existência deles no lugar. Quando a mulher leva comida para eles ela informa a Vladek que depois que eles saíram ela ajudou um homem e seu filho e que eles conseguiram fugir com a ajuda de um homem para a Hungria. Vladek pensa na possibilidade.

Art pergunta se a Hungria não seria tão perigosa quanto qualquer outro lugar próximo a Polônia naquela época, seu pai diz que não, apenas perto do fim da guerra é que os judeus de lá foram enviados para Auschwitz, antes disso era seguro sim. Quando Vladek voltou as ruas para poder comprar comida encontra a senhora que os havia expulsado no dia seguinte. Ela pede desculpas a ele pela situação e diz que a gestapo não foi a sua casa e que agiu por pânico, e que eles poderiam voltar para a casa dela. Lá era muito melhor para eles, confortável para Anja, e a senhora recebia seu dinheiro, todos ficavam felizes. Na mesma noite eles dizem adeus ao estábulo e voltam para a casa mais confortável.

A dona da casa recebe uma carta de seu marido dizendo que estará voltando em breve e que passara os dez dias de costume. Ela os aloja no seu porão e Vladek e Anja tem de esperar os dez dias no porão, aguardando que a senhora trouxesse comida e água para eles sempre que conseguia. Depois de três dias a mulher aparece com comida e água para eles, ela diz que seu marido estava desconfiado do por que ela estava descendo tanto para o porão, mas agora já estava tudo bem. Depois dos dez dias o marido dela vai embora e eles podem subir de novo, mas o medo de ser pego fazia a ideia de irem pra Hungria se fortalecer dentro de Vladek.

Certo dia voltando para Sosnowiec ele tem de passar por um lugar onde diversas crianças brincavam, elas saem correndo dele gritando “judeu, judeu mamãe”, ele não poderia correr ou então entregaria seu disfarce, ele vai até as crianças e seus pais e diz não ser judeu fazendo até a saudação de “Heil Hitler”. Chegando na cidade Vladek se encontra com os homens que estão fazendo as travessias de judeus para a Hungria e combina de ser o próximo com sua mulher. Mala diz não confiar nesses homens e que estão seguros onde estão, põem, Vladek diz a ela que não poderiam ficar assim por mais quatro ou cinco anos se a guerra não

acabasse logo, ate mesmo o filho da senhora poderia soltar alguma informação sobre eles sem querer e na Hungria eles poderiam andar livremente, como seres humanos.

Com os planos já acertados para a fuga para a Hungria Vladek vai em busca de seu primo que estava escondido em um bunker na casa de uma amiga da família. Chegando lá ele fica surpreendido das condições em que seu primo esta. Seu bunker fica na lateral de um enorme buraco feito para colocar lixo, o espaço é de menos de um metro quadrado por um metro e oitenta de altura, la estavam seu primo, sua mulher e seu filho de três anos de idade. Vladek informa que vai fugir e que ele deve tomar seu lugar na casa da senhora que o esconde.

No dia combinado Vladek e Anja vão encontrar os passadores na estação de trem, pagam o restante do dinheiro e embarcam no trem. Antes de sair um dos passadores se afasta dizendo que vai ligar para os outros passadores que pegaram eles na outra estação de trem, porem, o que sua ligação é endereçada a gestapo que na metade da viagem para o trem e captura diversos judeus que estavam no trem, incluindo Vladek e Anja. De la eles ficam presos por um tempo ate serem levados para Auschwitz, onde imaginavam já que nunca mais sairiam de lá. Quando chega no capo eles são separados, homens para um lado mulheres para outro.

Art diz que o dia já esta esfriando e que é melhor que eles entrem e que juntos procurem os diários de sua mãe, Vladek depois de muita insistência de Art revela ter destruído os diários e muitas outras coisas de Anja em um momento ruim depois de seu suicídio. Art fica revoltado com a atitude do pai e o chama de assassino gritando cm ele. Depois de se acalmarem ele pede desculpas a seu pai que o convida para subir e tomar um café, Art diz que não que já esta muito tarde e tem de ir agora. Seu pai de despede dele, ele também, mas no ultimo quadro se desenha de costas caminhando com a cabeça baixa e completando sua frase de despedida de seu pai com uma palavra “assassino”.

Aqui termina a primeira parte de Maus

Entre os capitulos temos uma citação:

Mickey Mouse é o ideal mais lamentável que se tem noticia [...] As emoções sadias mostram a todo rapaz independente, todo jovem honrado, que um ser imundo e pestilento, o maior portador de bactérias do rein animal, não pode ser o tipo ideal de animal [...] Abaixo a brutalização do povo propagada pelos judeus! Abaixo o Mickey Mouse! Usem a suástica!

Artigo do jornal Pamerânea, Alemanha, meados dos anos de 1930

Temos uma fotografia de uma criança entre os capítulos também, possivelmente seu irmão Richeu.

O livro dois tem o título: E aqui meus problemas começaram. De Mauschwitz as Catskill e mais adiante.

### **Cap 1. Mauschwitz.**

Aqui começamos com uma conversa entre Art e Françoise sobre como ela deve ser desenhada, já que é francesa e todas as nacionalidades e etnias são desenhadas com animais diferentes. Françoise fica surpresa com a pergunta, pois, diz que quer ser desenhada como uma rata, pois já estava convertida ao judaísmo. A conversa é interrompida quando uma senhora chega gritando para Art informado que recebeu um telefonema dizendo que seu pai teve um ataque do coração. A mulher entrega um número de telefone para Art ligar, porém do outro lado a notícia o surpreende, era seu pai, ele não teve um infarto, só queira ter certeza de que ele retornaria a ligação. O real problema foi que Mala o deixou, passou no banco, retirou dinheiro, pegou o carro e sumiu. Vladek quer que seu filho vá passar uns dias com ele, Françoise pergunta se ele irá. Art diz que sim.

Art e sua namorada pegam o carro para irem ao encontro de seu pai, e durante a viagem tem uma conversa muito profunda e reveladora sobre o que se passa na cabeça de Art a respeito de seu livro, sua relação com seu pai e seu irmão morto Richeu. Art pergunta a Françoise se é muita pretensão dele querer fazer um livro sobre Auschwitz já que não entende nem mesmo a sua relação com seu pai. Ele diz sentir vontade de ajudar quando fala com ele pelo telefone, mas basta ter um pouco de contato para mudar rapidamente de ideia. Sobre seu irmão Art diz que ele foi um fantasma na sua vida, ele sempre estava lá, mesmo que não se falasse dele. Existia uma foto dele no quarto de seus pais, borrada, manchada, mas que a foto representava um filho perfeito que provavelmente teria sido médico, ou casado com uma judia rica, contra uma foto e uma lembrança Art não podia competir. Ele pergunta a sua namorada se é certo ter ciúmes e raiva de uma foto.

Art diz que senti uma certa culpa, e muitas vezes desejou ter ido para Auschwitz apenas para saber como era sobreviver, e poder ter compartilhado as mesmas experiências de seus pais. Art diz que as vezes, quando criança, pensava que se pudesse escolher qual de seus pais seria enviados aos fornos sempre escolhia seu pai. Isso o incomoda. Art considera muito

esquisito sua ideia de retratar o holocausto em quadrinhos, pois terá de deixar muita coisa de fora, simplificar, pois a realidade é muito complexa. Françoise diz que basta que ele seja sincero.

O casal chega a casa que Vladek esta alojado e encontram ele dormindo, ele os recebe e pedi para que conversem só a noite, pois já esta bastante cansado de ter esperado por eles. O convívio com seu pai não é nada fácil, seus tiques, manias e vícios incomodam muito Art, ele não pode acender um fósforo a mais que já é repreendido. Seu pai quer que eles passem todo o verão com ele, Art diz que isso não será possível e que será apenas um fim de semana, seu pai então diz que voltara com eles, e que o casal pode morar com ele, mas Art não aceita a proposta e muda de assunto perguntando a seu pai o que aconteceu quando ele e sua mãe chegaram a Auschwitz e foram separados.

Depois de serem separados os homens são levados para uma sala onde tem de deixar seus pertences e suas roupas, depois são levados para contra o cabelo e receberem roupas. O ultimo passo é ser tatuado com um numero que o identificara dentro do campo. Dentro de Auschwitz Vladek encontra seu sobrinho que não quis fugir com ele, e descobre que os homens que os entregaram aos alemães também estava la dentro agora, e em pouco tempo soube da morte deles.

As chaminés não para de soltar fumaça, e um amigo de Vladek diz que só se pode sair de Auschwitz por elas, como fumaça. No quarto com os veteranos Vladek diz que chora muito neste primeiro dia, ate que chega ate ele um padre e pergunta o motivo do choro, ele é sarcástico com a resposta, o padre pede para olhar o numero que ele recebeu no braço e diz que os números que forma escolhidos para ele são cheios de bons presságios. Segundo o padre ele não sabia se sairia vivo de lá, mas Vladek com certeza sairia. Isso lhe deu esperanças e força para continuar.

A situação era horrível sim, mas muito pior era a de um amigo de Vladek Mandelbaum, ele antes da guerra era um homem muito rico, mas agora a situação era outra, seu uniforme tinha uma calça que cabiam dois dele, um sapato era enorme, o outro não cabia no seu pé, mas ele tinha de andar com todo o uniforme, então passava o dia segurando a roupa pois, não conseguia nem um barbante para segurar as calças. Certo dia ele conversa com Vladek na hora da comida, diz não ter conseguido pegar muita sopa por que quando chegava sua vez ou era a calça ou a colher que caia, por isso derramava muito, ele estava desesperado com isso. Seu amigo pede ajuda a Deus, mas Vladek diz que lá eles estavam sozinhos, Deus não estava lá.

Mandelbaum e Vladek dividiam uma cama, mesmo tendo espaço, mas um dia depois eles descobriram por que, um carregamento de mais de quatrocentos judeus chegou para seu alojamento. Era difícil se mexer ou sair do lugar. Todo alojamento tinha um kapo, um polonês que servia de guarda e fazia os prisioneiros do pavilhão exercerem as mais diversas funções, e as vezes só por diversão os fazia praticar exercícios até que alguém morresse de exaustão, todos odiavam os kapos. Um certo dia o kapo hiperfilou os prisioneiros e perguntou quem sabia falar inglês e polonês, vários sabiam, mas Vladek soube se destacar dos outros. O kapo queria aprender inglês ali e usou Vladek como professor. Ao ir no alojamento do kapo para as aulas Vladek é convidado para entrar e esperar, enquanto o kapo pega os livros se depara com uma mesa abarrotada de comida, ele não sabia o que fazer e tapou os olhos com as mãos, quando o kapo volta pergunta o que ele estava fazendo que não comia. Vladek diz que apenas comeu, comeu e comeu.

Vladek pergunta ao kapo por que aprender inglês, ele diz que fala alemão e polonês muito bem, e que o exército aliado já estava bombardeando as cidades, e caso os americanos ganhassem a guerra saber inglês seria muito útil. O kapo o manda ir a uma sala em seu dormitório onde ficavam guardadas as roupas para os prisioneiros, ele escolhe roupas que realmente lhe servem muito bem, mas resolve pedir um favor ao kapo, queria levar uma colher, um par de sapatos e um sinto para um amigo seu, o kapo fica irritado então ele lhe explica a situação, o kapo aceita a proposta mas, pede os sapatos velhos dele. Vladek corre até seu amigo para entregar os “presentes” que conseguiu, ele fica muito agradecido e os dois choram muito. Ele diz que depois que kapo soube que ele era seu amigo o deixou em paz, Vladek cuida dele enquanto pode, até o dia que ele foi escolhido para os trabalhos fora do campo. Ele nunca mais voltou de lá.

Os dois meses que ensinou inglês ao kapo Vladek não teve problemas, mas todos que haviam chegado com ele já haviam morrido, só ele restava. O kapo diz que ele não pode mais ficar naquele alojamento se quiser viver, e terá de fazer algum trabalho no campo. Vladek diz que fez várias coisas antes de chegar lá e consegue uma vaga de funileiro em Auschwitz. No meio da entrevista Vladek interrompe sua fala para que ele possa dizer a Art como iram fazer para sentar de graça em um jardim muito bonito de um hotel por onde passavam, ele diz fazer isso muitas vezes.

## **Cap 2. Auschwitz. O tempo voa.**

É nesta parte que Art nos apresenta como andam as suas culpas, remorsos e pensamentos sobre escrever seu livro e sua história com seu pai com maior intensidade. Ele mostra quadros onde ele se desenha com uma máscara de rato lembrando os dias mais tristes da sua vida como a morte de sua mãe, ou o dia que seu pai e mãe entraram em Auschwitz, intercalando essas falas com as ótimas críticas que seu primeiro livro recebeu e com os milhões de exemplares que vendeu pelo mundo. Ele se sente mal com a assédio e faz um quadro mostrando vários jornalistas buscando entrevistá-lo. O tempo todo no chão do quadro em que ele se desenha está repleto de desenhos de cadáveres de judeus magros, assim como os que nos acostumamos a ver nas fotos sobre Auschwitz, passando uma mensagem de que ele estava fazendo todo esse sucesso às custas das mortes ou sobre os cadáveres de muitos judeus.

Neste capítulo Vladek mostra uma de suas consultas a seu psicólogo. Sempre se desenhando de máscara de animal e a todos que aparecem nesta parte da história ele conversa com seu médico buscando uma resposta para a culpa que sente pelo que está fazendo com a história de seu pai. Seu médico o aconselha a continuar pois assim poderia extrair essa culpa dele quando o livro tivesse acabado.

Art volta pra casa dizendo que sempre se sente melhor depois de suas consultas. Ele retoma seus desenhos continuando da parte que seu pai lhe fala sobre seu emprego na funilaria. Lá ele conseguiu trabalhar por um tempo, porém o judeu responsável era um antigo comunista que sabia que ele tinha sido dono de fábricas e o chamou de “explorador de trabalhadores”. O responsável reclamou muito sobre Vladek não saber fazer quase nada de funilaria enquanto os bons funileiros saíam pelas chaminés. Os outros funcionários do lugar recomendaram que ele arranjasse alguma geleia ou queijo para o responsável que isso o faria mudar de ideia sobre ele. Vladek consegue a comida e tem sua imagem melhorada com o responsável da funilaria.

A comida deles no campo era pela manhã um suco feito com raízes amargas. O almoço era sopa de nabo, se ficasse muito na frente pegaria apenas água, se muito no fim não sobraria nada para ele, Vladek sempre dava um jeito de ficar no meio da fila para assim poder pegar pedaços grandes de comida. As vezes era servido um pão que era preparado acrescentado serragem junto com a farinha, um tijolo que teria de durar todo o dia. À noite, certas vezes ganhavam uma geleia estragada e, uma vez por semana, se dessem sorte ganhavam uma salsicha do tamanho de dois dedos. Vladek diz que a comida que lhes davam só servia para que morressem mais devagar, não alimentava.

Vladek lhe conta a história de um prisioneiro do campo que muitas vezes tentava dizer aos soldados alemães que ele também era alemão, mas eles não davam ouvidos a sua história, apenas riam e batiam neles. Depois de um tempo ele foi morto.

Art questiona seu pai sobre o que estava acontecendo com sua mãe neste tempo. Seu pai diz que ela estava em Birkenau, um campo anexo a Auschwitz. Até então ele diz só saber do número de Anja e que ela estava viva neste campo. A diferença entre os dois era que em Auschwitz os prisioneiros tinham trabalhos e por isso não eram mortos rapidamente, em Birkenau eles eram alojados em oitocentas pessoas em estábulos para cinquenta cavalos. Vladek diz que Birkenau era depósito da morte, era lá que Anja estava.

Vladek manda Art se levantar para ir almoçar em casa, e continua sua história dizendo que ele manteve contato com Anja graças a uma mulher chamada Mencie. Essa moça era alta, loira e bonita, e amante de um SS, por este motivo conseguia certas coisas dentro do campo, como por exemplo localizar pessoas. Vladek em um dia de trabalho a encontra e pede que encontre sua mulher, lhe dá nome e número. Quatro dias depois ela volta com notícias, Anja está magra e fraca e ficou muito emocionada quando soube que seu marido estava vivo. Graças a Mencie eles trocam algumas correspondências dentro do campo. Ele fica sabendo que a kapo do alojamento de Anja era muito ruim. Forçava Anja a fazer trabalhos que ela não conseguia fazer como levar os latões de sopa, serviço pesado até para os homens, ela sempre derramava a sopa e por isso era punida.

No verão de 1944 os soldados vão até a funilaria buscar homens para fazer reparos nos tetos dos alojamentos das mulheres, Vladek é voluntário para o trabalho. No campo das mulheres os homens que foram trabalhar ficam no telhado concertando os estragos e dizendo os nomes de suas esposas, Anja aparece e seu marido fica surpreso como ela está magra. Ela diz que Mencie entrega sempre as cartas que ele envia e que até arranjou um emprego na cozinha para ela. Certo dia Vladek é pego falando com Anja quando se cruzaram ao sair do trabalho e por isso foi espancado, mas segundo ele Anja teve sorte, não a pegaram.

Um momento assustador dentro do campo eram as “selektions”, as seleções feitas com os prisioneiros para separar os doentes dos saudáveis. Seu pai passou duas vezes pelo doutor Mengele, os doentes eram enviados para os fornos.

Seu pai lhe diz que na funilaria ainda tinha problemas com o responsável, mas percebeu certo dia que o sapateiro não estava lá e perguntou por ele. Segundo o responsável ele

tinha ido fazer trabalhos e não voltou mais. Vladek corre para o kapo do alojamento e pede para virar o sapateiro do campo, mas para isso tem de fazer um teste concertando uma bota. Segundo o kapo Vladek era melhor que o outro sapateiro. Com a vaga de sapateiro ele não precisava mais se preocupar com o responsável da funilaria, e agora tinha quarto quente e ficava sozinho durante o dia. Certo dia um alto oficial alemão levou sua bota nova para ser concertada e que por isso queria que continuasse assim, caso contrario morreria, Vladek sabia concertar coisas simples mas não esse tipo de concerto, amarrou a bota no corpo e levou ate um prisioneiro que era o melhor sapateiro que ele conhecia e trocou o concerto por sua conta de pão diária. O oficial ficou tão surpreso com o resultado que deu uma salsicha inteira a Vladek que, a comeu imediatamente passando um pouco mau depois disso.

O oficial falou bem do trabalho de Vladek e todos os oficiais só queria concertar os calçados com ele agora, e pagavam com comida. Muitas vezes ele levava comida para dividir com o kapo, e numa dessas vezes viu da janela do quarto dele prédios que estavam sendo construídos e perguntou para que serviriam, ele disse que seriam fabrica de armas e que traria prisioneiras para trabalhar lá. Vladek pergunta se teria como colocar sua mulher na fabrica, o kapo diz que isso sairia muito caro, e Vladek pede um papel que embrulhava um queijo do kapo para poder mandar uma carta a Anja.

Ele escreve para sua mulher explicando da fabrica e Mancie levou o bilhete. Anja disse que queria muito mudar de alojamento sua kapo era muito violenta. Certa vez quando a kapo estava batendo em Anja ela faz um comentário sobre suas botas estarem muito gastas e que seu marido, sapateiro de Auschwitz poderia arrumar eles. Vladek faz um ótimo serviço e kapo muda de comportamento com Anja.

Vladek consegue com muito esforço economizar comida e trocar por uma vodka, e assim garantir a entrada de Anja nos novos pavilhões. O único dia feliz que teve em Auschwitz. Tempos depois o trabalho de Vladek acaba e ele em de voltar aos trabalhos pesados, passando três meses nessa nova função. O serviço de funileiro voltou a ser usado por que os alemães estavam sendo atacados pelos russos e precisavam de pessoas para desmontar os fornos e as câmaras de gás.

Vladek descreve o que viu das câmaras para Art. Ele diz não ter trabalhado nelas enquanto estavam funcionando e só ouvia as historias de seus colegas que trabalharam na remoção dos corpos. Eles eram forçados a tirar a roupa dizendo que ia para a desinfecção, mas, ao invés de água saia dos canos zyclon B, e dependendo do numero de pessoas demorava-se

entre três e trinta minutos para morrer. A maior parte dos corpos ficava na porta, os mais fortes em cima e crianças e velhos por baixo, os crânios muitas vezes partidos, e as articulações dos braços deslocadas na tentativa de sobreviver.

Durante o trabalho de desmontagem dos fornos Vladek percebe que outro grupo estava trabalhando em enormes trincheiras, porém não eram trincheiras, seus colegas revelam que era covas gigantes. Quando os prisioneiros da Hungria chegaram os fornos não davam mais conta então foram cavadas enormes covas coletivas e os mortos eram levados para lá, atava-se gasolina sobre os mortos e os vivos que trabalhavam nessa função muitas vezes tinham de pular dentro das covas enquanto queimavam os mortos. No fim a gordura era retirada para se usar como combustível para se queimar mais corpos depois.

Vladek, Art e Françoise termina o jantar e vão descansar.

### **Cap 3. E aqui meus problemas começaram...**

Pela manhã Art encontra seu pai na cozinha de sua casa contando biscoitos e pede a ajuda de seu filho para que possa ir devolver algumas mercadorias que Mala havia comprado e que não iria precisar mais. Por hábito Vladek oferece que Art leve para casa um pouco de cereal que sobrou em uma caixa e um pedaço de torta, Art diz não querer e que ele jogue fora, seu pai diz que desde a guerra não consegue jogar comida fora, acha um pecado, Art se irrita muito com a insistência de seu pai e diz que então ele deve guardar a comida para quando Hitler voltar.

Art diz que passou a noite pesquisando sobre Auschwitz e que leu sobre prisioneiros que se rebelaram e mataram soldados da SS e explodiram os crematórios. Seu pai diz que soube disso, mas todos foram mortos depois, até umas amigas de Anja que teria transportado alguns explosivos. Elas foram enforcadas e deixadas lá por muito tempo. Isto já aconteceu bem perto do fim de Auschwitz, segundo ele, do campo já se ouvia as explosões no front de guerra, os russos já estavam a pelo menos 40 quilômetros dela.

Foi neste período que um amigo de Vladek, que trabalhava nos escritórios dos nazistas disse que eles pretendiam fugir e levar todos os prisioneiros do campo. Porém, eles tinham um plano, tinha arranjado roupas civis e alguns documentos e pretendia ficar escondidos depois que os prisioneiros fossem embora. O plano tinha tudo para dar certo, mas, no dia da execução eles são avisados aos berros que os nazistas iriam explodir. Sem opção eles saem correndo do prédio e vão para junto dos prisioneiros que estava sendo levados, levando apenas um cobertor e

um pouco de comida. Apenas quando saem de Auschwitz descobre que os nazistas mentiram sobre destruir o lugar. Era tarde demais para voltar.

Vladek diz que saíram a noite pela estrada e que todo o tempo ouvia tiros, quem não marchava ou ficava cansado era morto. Quanto mais se marchava mais se ouvia tiros. Durante o dia um dos rapazes que havia se escondido com Vladek no porão conversa com um dos guardas e lhe oferece ouro em troca de que os deixem fugir. Os guardas dizem que a noite eles podem correr e que iram atirar por cima deles. A noite em um tumulto eles correram, Vladek ouviu os tiros, mas não sabe se eles sobreviveram. Eles tiveram de caminha de Auschwitz ate Gross-Rosen, um campo menor cerca de 240 quilômetros de distancia, mas lá não existiam câmaras de gás.

Ao chegar no campo estava uma grande confusão, muitos prisioneiros e pouco espaço. Os soldados mandaram que vinte homens em dupla fosse carregar os latões de sopa, Vladek rapidamente procura um outro homem que estivesse tão bem quanto ele e pede que o ajude a carregar o latão. Por fazer rapidamente o serviço eles recebem uma porção extra de sopa neste dia.

No dia seguinte os forçaram a marchar para outra cidade, e la tiveram que entrar em vagões de trem, esses vagões servia para carregar animais, amontoaram mais de duzentos no vagão de Vladek. Ele ainda carregava o cobertor fino que havia trazido de Auschwitz e os prendeu em ganchos no teto, talvez ganchos para prender animais, isto salvou sua vida, pois, pode respirar melhor. De onde estava alcançava a neve do teto e comia a neve para matar a sede, ele não dava a neve para outras pessoas, trocava por quem tinha açúcar. As pessoas que caiam no chão eram pisoteadas. Só vinte cinco pessoas saíram vivas do seu vagão. O trem ficou cerca de uma semana parado, depois disso um soldado veio abriu a porta dizendo apenas para limpar a sujeira e joga fora os mortos.

No lugar onde o trem de Vladek estava existiam muitos outros trens, muitos dos vagões dos outros trens nunca foram abertos, la estavam todos mortos. Os soldados passaram a vir regularmente nos vagões mandando abrindo a porta e jogar os mortos, este se tinham pão ou sapatos bons eram pegos pelos que sobreviviam, já que eles não precisariam deles. Como o passar do tempo o espaço já era suficiente para se sentar no vagão. E assim ficaram muitos dias, tirando os mortos dos vagões e esperando.

Então um dia os trens começaram a andar e andar, alguns ficaram loucos pedindo para sair. Quando o trem parou eles se prepararam para jogar os mortos mas para sua surpresa viram um acampamento da cruz vermelha. Lá receberam alguns cuidados médicos, comida e pão para levarem com eles. Todos ficaram muito felizes. Depois tiveram que voltar para os trens e continuar a viagem, os trens iam para a cidade de Dachau.

Seu pai pede para que parem o carro pois, chegaram ao seu destino, ele trazia consigo varias embalagens abertas de comida para serem trocadas no mercado, Art se recusa a ir com ele pra essa situação constrangedora e fica no carro com Françoise conversando. O assunto dos dois é sobre os diários de sua mãe, Françoise diz a Art que tem certeza que eles eram escritos dos dois lados da folha, ele pergunta por que, ela diz que se tivesse um lado em branco seu pai não teria jogado fora. Seu pai volta com varias mercadorias se gabando do bom negocio que conseguiu fazer e voltam para casa de carro.

O assunto continua em Dachau, lá seu pai diz ser horrível, todos ficavam em alojamentos dormindo sobre a pala, e a palha ajudava a infestar a todos com piolhos e isso transmitia febre tifoide para os prisioneiros. Na hora de receber a sopa eram obrigados a mostrar as roupas, se houvesse piolhos não recebiam, Vladek diz ser impossível não ter piolhos, pois eles estavam em todo lugar. Para poder comer melhor Vladek ferre a mão e vai para a enfermaria, lá ele tinha três refeições diárias, mas todos os dias ele mexia na ferida para poder ficar mais tempo lá, então certo dia o enfermeiro percebe a tramoia e faz um corte muito grande sobre a mão ferida de Vladek que desta vez deixa que cicatrize.

Todos os dias eles apenas iam para o pátio e andavam no frio, não tinham o que fazer e certa vez Vladek encontra um francês desesperado procurando alguém para poder conversar, ele não sabia alemão ou polonês e diz estar quase enlouquecendo sem ter com quem conversar. Vladek diz saber falar inglês apenas e ele fica muito feliz pois sabia um pouco de inglês. Pelo fato de não ser judeu este prisioneiro Frances recebia uma caixa com suprimentos da cruz vermelha e pela amizade feita com Vladek dividia com ele o que recebia, pão, sardinha, chocolate, e esta amizade ajudou a salvar a vida dele também. Como a nova comida Vladek teve uma ideia, trocou chocolate e uma cota de pão por uma outra camisa. Essa camisa ele lavou muito bem e a deixava guardada para apresentar apenas na hora da sopa, e assim sempre ganhava sopa. Com o mesmo truque ajudou sem novo amigo francês e os dois sempre ganharam sopa depois disso.

Depois disso Vladek ficou muito doente, a febre tifo, ele estava doente demais ate para comer, segundo ele muitos morriam por causa da tifo. Ele diz que precisava ir ao banheiro a noite e era um terror, muitos iam ao banheiro o morria por la, estando o chão repleto de cadáveres e para chegar ao banheiro precisava caminhar sobre esses corpos, a parte mais resistente era a cabeça, assim todas as noites ele ia andando sobre as cabeças dos mortos para poder chegar ao banheiro. Todas as noites em que esteve doente achava que quando descesse seria a sua vez de deitar e esperar a morte.

Depois de uns dias ficou doente demais ate para ir ao banheiro e foi levado para a enfermaria, la guardava seu pão para trocar pela ajuda de alguém que o levasse ao banheiro. Pouco depois disso chegou um aviso de que alguns prisioneiros doentes seriam trocados por outros prisioneiros na Suíça, Vladek não acredita nisso, estava muito doente para se levantar e se candidato, porém, por sua cota de pão dois amigos o ajudam. Desta vez o trem que os levou não era de animais, mas, de pessoas. Seu pai diz que chegou a trocar cartas com seu amigo francês por um tempo, mas que essas cartas foram queimadas junto com os diários de Anja, na tentativa de retirar as lembranças da guerra de sua cabeça, ele diz ter conseguido, ate o dia que Art veio com suas perguntas.

Nesta hora Françoise para o carro para dar carona a um homem negro na estrada, Vladek pede que não pare e que acelere pois, era um negro ou “shvartser” como chamam os judeus as pessoas de cor. Essa atitude de preconceito chama a atenção de todos, mas ele explica que quando veio pra Nova York depois da guerra trabalhou em uma fabrica onde existiam muitos negros e não podia deixar nada no chão que eles roubavam. Isso não convence Françoise, mas Art pede que ela deixe o assunto pra la.

Eles chegam novamente na casa de Vladek e ele diz que poderá preparar bons lanches para eles com as compras que conseguiu, e que por sorte ainda as tinha no carro depois que o negro entrou.

#### **Cap 4. Salvo.**

Este capitulo começa com mais uma discussão com seu pai sobre dinheiro. Seu pai esta reclamando para ele que passou toda a sua vida economizando dinheiro para poder ter uma velhice mais tranquila, e o que conseguiu foi ter diabetes, glaucoma, infarto e sem esposa. Ele ainda pede a Vladek que more com ele em Rego Park com Françoise já que não precisam pagar aluguel. Mas Art não aceita, diz que isso não daria certo. Seu pai insiste que não pode ficar

sozinho em casa estando tão velho e tão doente, então Art diz que contrate uma enfermeira ou enfermeiro, seu pai diz que ele é como Mala, não sabe ganhar dinheiro apenas gastar.

Art busca mudar de assunto perguntando a seu pai sobre como estava sua mãe enquanto ele estava em Dachau, pergunta como ela sobreviveu. Ele diz que Mencie, a mulher que a ajudou em Auschwitz esteve com Anja durante todo o tempo em que foi prisioneira, e sabe que ela teve a liberdade antes dele.

Ao sair de Dachau no trem de passageiro ele não chega até o destino prometido, a Suíça para ser trocado por prisioneiros alemães. Dentro do trem todos receberam uma caixa da cruz vermelha com chocolate, pão, biscoito, sardinhas, segundo ele um verdadeiro tesouro. Mais à frente os fizeram descer do trem e Vladek diz que tiveram que andar por dentro de cidades do interior e pode perceber que as pessoas ainda viviam normalmente no mundo, isso o deixa feliz. Neste dia todos andaram e depois ficaram horas parado. Foi quando os comentários começaram e todos souberam que a guerra havia acabado. Todos gritavam “a guerra acabou! A guerra acabou!”. Mas mesmo assim não os libertaram, eles tiveram que voltar para o trem, pois, segundo os soldados alemães diziam que os soldados americanos estavam na próxima cidade e lá eles seriam deixados com eles. Meia hora depois o trem parou, mas não existiam americanos lá. Os prisioneiros saíram dos vagões e ficaram dispersos, iam cada um para um lado sem saber para onde ir.

Logo em seguida uma patrulha de soldados alemães capturou todos os judeus que haviam se dispersado naquela hora, uns duzentos, e os colocaram perto de um lago. Os prisioneiros começaram a comentar que seriam mortos à noite, e que deveria se jogar no lago, nadar e fugir para não serem mortos, a possibilidade de morrer pelas mãos de um alemão mesmo depois do fim da guerra ainda era possível. À noite chega e todos ficam apreensivos, porém pela manhã todos estavam vivos e os soldados haviam partido só deixando suas armas para trás. Os prisioneiros continuam a andar e logo outra patrulha de alemães os captura, desta vez só uns trinta ou quarenta prisioneiros. Eles são colocados em um estábulo durante uma noite toda, mas pela manhã os soldados que os haviam capturado também tinham ido embora deixando apenas suas armas para trás.

Vladek e um amigo cruzam uma ponte e pedem abrigo em uma casa para que possam se esconder, o dono da casa diz que não irá ajudar por que não quer se envolver mais que tem um poço nos fundos e que eles podem ficar lá. Quando um jipe com soldados alemães passa pedindo informações ao dono da casa poucos instantes depois ele diz que tem judeus escondidos num

poço nos fundos, os soldados nem lhe dá ouvidos, estão muito apressados fugindo. Vladek e seu amigo resolvem ir para outro lugar mais seguro e numa casa mais a frente se escondem em um estábulo. Depois de um dia eles ouvem os donos da casa correndo e gritando e depois uma explosão. A ponte que eles haviam passado havia sido explodida, eles estavam isolados e livres agora. Vladek resolve revistar a casa, mas seu amigo ficou com medo. Ele encontra leite na cozinha e bebi ate não poder mais, depois leva para seu amigo que percebe ser seguro sair. Os dois encontram mais leite e galinhas para comer. Depois pegaram roupas civis, mas passaram mal devido ao excesso de comida e tiveram diarreia. Logo após os americanos chegaram. Vladek faz amizade com eles mas quando a dona da casa retorna os americanos fazem com que ele devolva as roupas que ele pegou de seu marido.

Nesta hora seu pai interrompe a entrevista para mostrar uma caixa com coisas que encontrou, Art pensa ser os diários de Anja mas não era isso, eram apenas fotos de parentes e amigos de seu pai de antes da guerra. Seu pai passa mal falando das pessoas das fotos, Vladek pergunta a seu pai se ele quer para, ele diz que não, suas visitas fazem sempre muito bem a ele.

### **Cap 5. A segunda lua de mel.**

No ultimo capitulo Art se mostra desenhando sua obra e conversando com Françoise a respeito de seu pai vir morar com eles. Art não suporta a ideia, mas, confessa se sentir culpado. Eles são interrompidos por um telefonema de Mala, que a já havia voltado a morar com seu pai, ela diz que seu pai estava muito mal de saúde e que já havia se internado varias vezes e não queria que Art soubesse, mas esta ultima vez ele fugiu do hospital dizendo que os médicos eram loucos, ele estava muito mal e que estava preocupada com ele. Art parte para a Florida, nova morada de seu pai, para poder encontrá-lo e ajudar a interna-lo num hospital e trata-lo melhor, o problema é convencê-lo.

Art chega a casa de seu pai e encontra ele deitado e debilitado na cama, mas conversando muito ainda, sempre puxando assunto pois gosta das conversas com seu filho. Art pergunta a Mala como foi que eles voltaram, ela diz não entender ainda apenas que ligaram pra ela do hospital e ela veio, diz talvez ter sido pena. No dia seguinte seu pai arruma as malas junto com Art e suas mulheres, mas passa mal pelo esforço e pede para ir tomar um ar do lado de fora. Ao saírem Vladek vê um avião e relembra que saíram assim, de avião, da Polônia para a Suécia em 1946.

Vladek diz que saiu da Polônia para Estocolmo para poder trabalhar, segundo ele não existia mais nada na Polônia para eles, estava tudo destruído depois da guerra. Na nova cidade ele passou muito tempo trabalhando pesado carregando caixas pesadas, mas passou todo o tempo procurando emprego melhor. Depois de um tempo descobriu uma loja de departamento de um judeu onde foi procurar emprego, mas o dono diz não ter vagas, Vladek diz que é ótimo vendedor e que pode vender qualquer coisa. O dono entrega a Vladek uma enorme quantidade de meias que estavam encalhadas, ele consegue vendê-las e por isto se torna sócio da loja e ganha muito dinheiro por isto. Tempos depois chega o visto para ele poder ir para os Estados Unidos, o dono da loja diz que ele não precisa ir embora, e que ele pode ganhar muito lá. Seu pai prefere ir embora para os EUA e lá ele trabalha como vendedor de diamantes, e lamenta que nunca mais ganhou tanto dinheiro como quando era sócio da loja.

Eles voltam para dentro da casa e terminam as malas. A viagem acontece bem e eles desembarcam com segurança. Seu pai é levado para fazer vários exames e descobre que seu pai não está tão mal de saúde como ele diz, e isso o surpreende. Ele achava que seu pai ficaria internado por algum tempo, mas o médico diz que ele pode ir pra casa já. Art fica sem saber o que fazer.

Em casa Art pergunta a seu pai sobre o fim da guerra. Ele lhe diz que todos os prisioneiros que estava com ele foram transferidos para Garmisch-Partenkirchen e lá eles ganham documento e descobrem que iram ganhar um campo de concentração para refugiados de guerra, e lá ele descobre que não estava apenas com doente de tifo, mas tinha também diabetes. No campo ele diz que tivera uma vida boa lá, e trabalhava bastante para receber seus documentos. Lá ele e um colega conseguem a informação de que um dos trens que estava saindo de uma estação próxima ao campo iria para o norte, destino que eles queriam. No caminho eles veem muitas cidades destruídas e acham bom estar acontecendo com os alemães um pouco do que aconteceu com os judeus.

Seu pai e o amigo conseguem se alojar em uma casa de alemães que os ajudam e dizem que podem obter informações sobre sobreviventes em uma cidade próxima, lá ele descobre que Anja estava viva e em Sosnowiec, mas é advertido que não vá para lá, pois, os poloneses ainda estavam matando judeus por lá. A simples notícia de que Anja estava viva é suficiente para que seu pai se dirija a cidade em busca de sua mãe.

Ele diz que ao sair dos campos Anja procurou notícias suas, mas não encontrou, até o dia que resolveu entrar na barraca de uma cigana que disse que seu marido estava vivo, que ela

teria outro filho que e seu marido a encontraria em sua casa na próxima lua cheia. Ele diz que Anja foi a associação judaica em Sosnowiec todos os dias mais não tinha notícias ate o dia que recebeu uma carta dizendo que Vladek estava vivo e voltando para ela. Ela chorou muito.

Vladek vendeu algumas coisas para comprar presentes para Anja quando a encontra-se. Ele e seu amigo andaram muito de trem e a pé. Certo dia Vladek o deixa em uma vagão de trem e pede que o espera enquanto vai encher os cantis, quando volta não encontra nem seu amigo nem suas malas. Vladek andou por três ou quatro semanas ate a Polônia. Vladek chega a cidade e vÊ poucos judeus lá, mas corre ate a associação judaica e descobre onde Anja esta. Eles se encontram e choram muito pelo reencontro.

E nessa hora que Vladek pede a Art para parar de falar que já esta cansado. Se virando na cama Vladek diz “chega de historias por hoje Richeu...”. Como quadro final temos apenas a lapide de seu pai, mostrando que seu pai e sua mãe estão enterrados juntos.