

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



**Arquivo e memória em quadrinhos:
os rastros do passado em *MetaMaus***

Daniel Henrique Schulze Batista

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a Dr^a Patricia Furtado Machado

Rio de Janeiro,
abril de 2025



Daniel Henrique Schulze Batista

**Arquivo e memória em quadrinhos:
os rastros do passado em *MetaMaus***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profª Drª Patricia Furtado Machado

Orientadora

Departamento de Comunicação — PUC-Rio

Profª Drª Andréa França Martins

Departamento de Comunicação — PUC-Rio

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis

Departamento de Artes e Design — UFJF

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2025

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Daniel Henrique Schulze Batista

Graduou-se em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No Mestrado, participou do grupo de pesquisa “Práticas do contra-arquivo”, da professora dra. Patricia Machado, além de palestrar nas Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, na Universidade de São Paulo (USP). Tem experiência profissional como repórter e editor, assessor de imprensa e analista de comunicação. Seus interesses principais são Comunicação e Memória, Audiovisual e Histórias em Quadrinhos.

Ficha Catalográfica

Batista, Daniel Henrique Schulze

Arquivo e memória em quadrinhos : os rastros do passado em MetaMaus / Daniel Henrique Schulze Batista ; orientadora: Patricia Furtado Machado. – 2025.

195 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação, 2025.

Inclui bibliografia

1. Comunicação – Teses. 2. Memória. 3. Arquivo. 4. Representação. 5. Quadrinhos. 6. Maus. I. Machado, Patricia Furtado. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação. III. Título.

CDD: 302.23

Ao meu pai, que primeiro colocou um gibi na minha mão.
Que graça estudar quadrinhos.

Agradecimentos

Da última vez que escrevi agradecimentos, estendi minha gratidão a um prato azul. Dois, na verdade — um de café, outro de almoço. Vou tentar ser mais econômico dessa vez.

Antes de qualquer coisa, agradeço aos meus pais Nathalia e Paulo pelo carinho de sempre e pela segurança que me passaram durante uma fase complicada desta trajetória de mestrado. Quando os mundos da academia e do trabalho se chocaram, vocês me deram suporte para seguir em frente com minhas convicções, mesmo quando incertas. Me inspiro profundamente em vocês — cada um à sua maneira. Agradeço também ao meu irmão Paulinho — ah, as vantagens de não ser primogênito... —, que apesar de não chegar perto de uma história em quadrinhos, sempre me dá uma de presente nas datas comemorativas. Vocês três — junto com nossos gatinhos Nath, Bidu, Diana e Gandalf — são meus amores.

Falando nessa palavra: agradecimentos especiais à Júlia, uma mulher linda por dentro e por fora, que tive a audácia de escolher para ser minha companheira de vida cinco anos atrás. Sorte a minha que você me escolheu de volta. Muito obrigado por me incentivar incondicionalmente e me fazer perceber que a gente sempre pode mais — basta querer. Com seu jeito, você criou em mim um desejo orgânico de crescer — e crescer juntos é mais gostoso. Júlia é uma palavra maravilhosa — e o amor da minha vida.

Aos meus devotos amigos, que me acompanham há tantos anos, estendo também meus sinceros agradecimentos não tanto pelo apoio no tocante ao acadêmico, mas por me fazer esquecer por alguns instantes dos problemas da vida — quando isso era tudo que eu mais precisava. Aos cupinchas meneais — não é erro de digitação — Fernando e Lucas; ao camarada Marco Tulio, inveterado ser cultural e leitor de quadrinhos; e ao mais antigo de todos, meu grande amigo e irmão de outra mãe, Daniel Palhares, que abriu as portas dessa parada de fazer mestrado ao meter essa primeiro, envio um fraterno abraço.

Não poderia deixar de agradecer também ao grupo da oficina S.Turbo — Isabela, Luana e Thamila. Dois terços entraram nessa maluquice comigo, outro terço ficou de fora — se parar para pensar, se deu bem —, mas ainda nos suportou. Amiga Luana: não é que a gente terminou essa brincadeira? Por favor, espere um tempo antes de mandar outro edital. Ah, nessa esteira acadêmica,

agradeço ainda aos professores da PUC-Rio, sobretudo Patricia Machado, que abraçou os quadrinhos comigo e me guiou nessa jornada. Perdão pelos atrasos.

Às minhas avós Danda e Idalci, obrigado. Aos que partiram, Tonho e Janjão, espero que vocês tenham orgulho de mim. Acredito — com segurança — que sim. Amo vocês para sempre e em qualquer lugar. E obrigado a Deus, que nos permitirá, um dia, o reencontro.

Resumo

SCHULZE BATISTA, Daniel Henrique; MACHADO, Patricia. **Arquivo e memória em quadrinhos: os rastros do passado em MetaMaus**. Rio de Janeiro, 2025. 195 f. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa “Arquivo e memória em quadrinhos: os rastros do passado em *MetaMaus*” tem como objetivo compreender como Art Spiegelman mobilizou um vasto arquivo privado, constituído ao longo de quase duas décadas de pesquisas, para dar forma estética e narrativa à *graphic novel* *Maus: a história de um sobrevivente*, que se transforma em um arquivo por si só e contribui para a elaboração da memória coletiva da Shoah. A análise comparativa entre *Maus* e *MetaMaus* conduz esse trabalho, que mergulha no material do compêndio para identificar as referências e motivações temáticas do autor, além de investigar como os arquivos de *MetaMaus* são articulados nas páginas da HQ. Serão alvo de estudo, por exemplo, os testemunhos orais como base da criação de *Maus* — principalmente aquele coletado por Spiegelman com seu pai Vladek, sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz —; as referências visuais da *graphic novel* e a forma como o autor se apropria delas para imaginar um mundo inimaginável; os significados das escolhas estéticas e representacionais do quadrinista; e a representação de Anja Spiegelman, mãe do autor, a partir dos rastros presentes em *MetaMaus*.

Palavras-chave

Memória; arquivo; representação; quadrinhos; Maus.

Abstract

SCHULZE BATISTA, Daniel Henrique; MACHADO, Patricia. **Archive and memory in comics: traces of the past in MetaMaus**. Rio de Janeiro, 2025. 195 f. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The research “Archive and memory in comics: traces of the past in MetaMaus” aims to understand how Art Spiegelman tapped into a vast private archive, constituted over nearly two decades of research, to bring the graphic novel *Maus: a survivor’s tale* to its final aesthetic and narrative form, that transcends into an archive of its own kind to contribute to the elaboration of the Shoah’s collective memory. A comparative analysis between *Maus* and *MetaMaus* is this work’s main conduit, opening up space for diving into the compendium’s material in order to identify the author’s references and thematic motivations, aside from investigating how *MetaMaus*’ archives are articulated in the comic book’s pages. Will be subject of study, for example: the oral testimonies that served as roots for the creation of *Maus* — especially the one given by Vladek, Spiegelman’s father who survived Auschwitz concentration camp —; the graphic novel’s visual references and the way the author appropriates them to imagine an unimaginable world; the meanings behind the artist’s aesthetic and representational decisions; as well as the representation of the author’s mother, Anja Spiegelman, stem from the traces present in *MetaMaus*.

Keywords

Memory; archive; representation; comic books; Maus.

Sumário

Introdução.....	17
1. O testemunho em Maus.....	23
1.1. Um breve histórico dos quadrinhos e sua marca testemunhal.....	23
1.2. O testemunho em MetaMaus.....	35
1.3. A narração do inenarrável: dando forma aos arquivos.....	55
1.4. As tensões fundamentais entre pai e filho.....	68
2. As imagens de Maus.....	79
2.1. O problema da representação da Shoah.....	79
2.2. Holocausto em quadrinhos: a construção visual de Maus.....	92
2.3. O documentário particular de Art Spiegelman e Françoise Mouly.....	107
2.4. Máscaras: a subversão do antissemitismo.....	118
2.5. Pessoas reais: as fotos de família no seio de Maus.....	131
3. A união de tudo e um propósito — representação de Anja em Maus....	146
3.1. Diários no fogo: a segunda morte de Anja.....	149
3.2. Searching for memories of Anja: rastros.....	161
3.2.1. Anja's Bookshelf.....	162
3.2.2. Memories of Anja.....	167
3.3. Prisioneiro no Planeta Inferno e as memórias de Art.....	174
Considerações finais.....	183
Referências.....	190

Lista de figuras

Figura 1: Estudantes da St. Patrick's School queimam gibis. (HAJDU, 2008, p. 214).....	24
Figura 2: O código de censura aos quadrinhos explicado... em quadrinhos. Tirinha veiculadas nas revistas após imposição do código (1955).....	25
Figura 3: Capa de estreia de All New Zap Comix (1967). Note-se o selo que tira sarro do Comics Code Authority e o preço de US\$ 2,95. Para comparação, os gibis do Super-Homem custavam US\$ 0,12 em 1967.....	27
Figura 4: Capa da versão brasileira de Maus, publicada pela Companhia das Letras (2009).....	34
Figura 5: Vladek na página 14 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	36
Figura 6: Vladek na página 258 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	36
Figura 7: Primeira página da primeira versão de Maus (1972).	42
Figuras 8 e 9: Página 2 de Maus (1972) e página 119 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	43
Figura 10: Spiegelman descobre que o pai enterrou o delator da família. (SPIEGELMAN, 2022, p. 23).....	44
Figura 11: Interviews with Vladek no compêndio digital de MetaMaus.....	46
Figura 12: Página 84 da versão digital de Maus em MetaMaus... 48	
Figura 13: Página 82 da versão digital de Maus em MetaMaus 49	
Figura 14: A página 90 da versão digital de Maus em MetaMaus com um áudio de Vladek.....	50
Figura 15: Foto disponível em MetaMaus.....	51
Figura 16: Página 95 da versão digital de Maus em MetaMaus... 52	
Figura 17: Página 66 do caderno de 1986-1989 de Maus. Disponível em MetaMaus.....	54
Figura 18: Quadros da página 205 da versão de Maus em MetaMaus.....	56
Figura 19: Judeus preocupados com convocação para registro na página 90 de Maus em MetaMaus.....	59
Figura 20: Página 93 de Maus em MetaMaus.....	60
Figura 21: Orquestra na página 214 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	61
Figura 22: Registro fotográfico da orquestra em Auschwitz. (Fonte: Memorial de Auschwitz).....	61
Figura 23: Destaque da página 214 da versão digital de Maus	

em MetaMaus.....	62
Figura 25: Vinheta da página 227 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	63
Figura 26: Foto do acervo pessoal (SPIEGELMAN, 2022, p. 58). 65	
Figura 27: Mapa de Auschwitz na página 211 de Maus em MetaMaus.....	67
Figura 28: Art e Vladek jogando xadrez. Foto disponível na página 32 de MetaMaus.....	68
Figura 29: Página 6 da versão digital de Maus em MetaMaus.	70
Figura 30: Página 45 da versão digital de Maus em MetaMaus... 71	
Figura 31: Páginas 95 e 118 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	72
Figura 32: Vladek joga o casaco do filho no lixo, na página 71 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	74
Figura 33: Sequência da página 106 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	75
Figura 34: “Prisioneiro no Planeta Inferno” na página 102 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	75
Figura 35: Página 259 da versão digital de Maus em MetaMaus. 76	
Figura 36: Página 204 da versão digital de Maus em MetaMaus. 77	
Figura 37: Fornalhas no crematório de Dachau. 29 de abril de 1945. Fonte: National Archives and Records Administration, College Park, MD.....	79
Figura 38: Sobrevivente de Bergen-Belsen, abril de 1945..... Fonte: Imperial War Museum Film Archive.....	80
Figura 39: Página 110 da versão digital de Maus em MetaMaus. 83	
Figura 40: Página 176 da versão digital de Maus em MetaMaus. 85	
Figuras 41, 42, 43 e 44: Fotografias clandestinas capturadas por um Sonderkommando perto de um dos crematórios de Auschwitz-Birkenau (DIDI-HUBERMAN, 2020).....	89
Figura 45: Uma das imagens do Sonderkommando replicada na página 232 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	92
Figuras 46, 47 e 48: Página 35 da versão digital de Maus em MetaMaus — e as imagens de referência.....	93
Figuras 49 e 50: Ilustrações contidas em The Book of Alfred Kantor (SPIEGELMAN, 2022, p. 52).....	95
Figura 51: Trecho da página 229 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	96
Figura 52: Página 230 da versão digital de Maus em MetaMaus.	

Figura 53: Página 231 da versão digital de Maus em MetaMaus.	
99	
Figuras 55 e 56: Fotografias inseridas nas páginas 230 e 231 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	100
Figura 57: Cena do filme caseiro de Art e Françoise em Auschwitz (1987),.....	102
disponível em MetaMaus.....	102
Figura 58: Cena de abertura do documentário da ZDF. Disponível no YouTube.....	103
Figura 59: A vista do trem Birkenau adentro. Fotograma do filme da ZDF.....	104
Figura 60: Spiegelman em um abatedouro. Fotograma do filme da ZDF.....	105
Figura 61: Art e Françoise choram abraçados em um barracão de Birkenau.....	105
Figura 62: Art Spiegelman e uma forca no documentário da ZDF	106
Figura 63: Françoise grava Spiegelman sendo gravado pela ZDF enquanto lê um gibi em Auschwitz.....	108
Figura 64: A babá de Nadja empurra-a para dentro de Auschwitz com Françoise.....	109
Figuras 65 e 66: Gravação de placa em Birkenau com foto e planta reproduzidas na página 230 de Maus.....	110
Figura 67: Teto quebrado de um barracão em Birkenau, onde Anja teria estado.....	111
Figura 68: Vladek no trabalho conversando com Mencie e Anja..	112
nas páginas 212 e 216 de Maus.....	112
Figuras 69 e 70: Fotografias tomadas em Birkenau como referência visual dos barracões.....	113
Figura 71: Discussão nos trilhos de trem que levam ao campo de concentração.....	114
Figura 72: Auschwitz desponta entre os gritos de Troller e dos camponeses.....	115
Figura 73: Spiegelman lendo quadrinhos e fumando diante de Auschwitz para a ZDF.....	117
Figura 74: Capas da graphic novel mundo afora — conforme dispostas nas páginas 152 e 153 de MetaMaus.....	118
Figura 75: Animais no pátio do sanatório onde Anja ficou internada na República Tcheca.....	120
Figura 76: Página 210 da versão digital de Maus em MetaMaus.	121
Figura 77: Ratos judeus atacando a “propriedade do povo” ...	122
Cartum de Fips no semanário Der Stürmer (1937).....	122

Figura 78: Quadro da versão original de Maus (1972).....	124
Figura 79: A fábrica de areia para gatos em Maus (1972).....	125
Figuras 80 e 81: Cartões postais da coleção de Spiegelman dispostos.....	127
na página 136 de MetaMaus.....	127
Figuras 82, 83, 84, 85 e 86: Estudos de Spiegelman para as personagens de Maus. Disponíveis no acervo digital de MetaMaus.....	128
Figura 87: Os corpos humanos dos ratos na página 186 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	129
Figura 88: Exemplo da padronização dos rostos. Página 191 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	130
Figura 89: Cena da página 151 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	131
Figura 90: Retrato enviado por Anja ao pretendente Vladek. Página 19 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	132
Figura 91: Página 112 da versão digital de Maus em MetaMaus.	133
Figuras 92 e 93: Páginas 24 e 33 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	133
Figuras 94 e 95: Detalhes das páginas 82 e 193 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	135
Figura 96: A encruzilhada da suástica. Página 127 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	136
Figura 97: Fotos desenhadas na página 274 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	137
Figuras 98 e 99: Fotos desenhadas nas páginas 274 e 275 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	138
Figura 100: Página 201 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	139
Figura 101: Quadro da página 275 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	139
Figuras 102 e 103: Antes e depois da família de Vladek..... (SPIEGELMAN, 2022, p. 228-231).....	140
Figuras 104 e 105: A morte de Richieu em duas partes. (SPIEGELMAN, 2022, p. 229-231).....	141
Figura 106: Pinek, irmão de Vladek, com sua família. Ele sobreviveu à guerra.....	141
Figuras 107 e 108: Fotos de Richieu e Vladek — em carne e osso — presentes em Maus.....	142
Figura 109: Fotografia de Anja com Art em 1958 — ao lado da reprodução de Prisoner on the Hell Planet na página 102 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	143
Figura 110: Foto da família na Suécia (SPIEGELMAN, 2022, p. 288).....	146

Figura 111: Quadro da página 133 da versão digital de Maus em Metamaus.....	147
Figura 112: Página 86 da versão digital de Maus em MetaMaus. 150	150
Figuras 113 e 114: Trechos das páginas 95 e 96 da versão digital de Maus em Metamaus.....	152
Figura 115: Página 107 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	153
Figura 116: Página 129 da versão digital de Maus em Metamaus.....	154
Figura 117: Página 124 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	154
Figura 118: Página 142 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	155
Figura 119: Página 159 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	156
Figura 120: Página 160 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	157
Figuras 121 e 122: Sequência nas páginas 160 e 161 da versão digital de Maus em Metamaus.....	158
Figura 123: Página 258 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	159
Figura 124: Quadro da página 161 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	160
Figura 125: Captura de tela da seção Anja's Bookshelf presente em MetaMaus.....	162
Figuras 126, 127 e 128: Livros encontrados na estante de Anja.. 163	163
Figuras 129 e 130: Aquarelas no livro de ilustrações sobre Ravensbruck.....	164
Figuras 131, 132 e 133: Detalhes de The Destruction of the Jews of Sosnowiec, traduzido à mão por Amalia Spiegelman, a Mala de Maus, segunda esposa de Vladek. Disponível no suporte digital de MetaMaus.....	165
Figura 134: Trecho da tradução de Destruction of the Jews of Sosnowiec.....	166
Figura 135: Página 77 da versão digital de Maus em MetaMaus. 167	167
Figura 136: Primeira página do suplemento Memories of Anja, disponível em Metamaus, com foto do registro de Anja Spiegelman no Comitê Judaico de Sosnowiec, feita após a saída de Auschwitz, em 1945.....	168
Figuras 137 e 138: Cenas das páginas 216 e 217 da versão digital de Maus em Metamaus.....	170
Figura 139: Anja e Marysia pós-guerra. (SPIEGELMAN, 2022, p. 282).....	170

Figura 140: Primeiros quadros de “Prisioneiro no Planeta Inferno”, de 1972, como aparecem na página 102 da versão digital de Maus em Metamaus. Ao lado do título, uma foto de Anja com Art Spiegelman.....	175
Figura 141: Página 104 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	177
Figura 142: Página 105 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	178
Figura 143: Fim de Prisoner on the Hell Planet. Página 105 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	179
Figura 144: Página 293 da versão digital de Maus em MetaMaus.....	181

Acho que, como toda linguagem escrita, o livro é um substituto da memória. É isso que a invenção do alfabeto fez com a gente, os símios.

Art Spiegelman

Introdução

O objeto desta dissertação é o compêndio *MetaMaus: Um clássico visto por dentro*, publicado originalmente em 2009, nos Estados Unidos. A obra proporciona uma visão aprofundada sobre a *graphic novel* *Maus: A história de um sobrevivente*, do quadrinista americano Art Spiegelman, lançada em capítulos entre 1980 e 1991. Embora *Maus* tenha grande fortuna crítica, sendo até hoje a única HQ vencedora de um Prêmio Pulitzer (1992), este trabalho se interessa mais pela análise de *MetaMaus* — um grande acervo privado constituído pelo autor e organizado com ajuda da historiadora Hillary Chute, dentro do qual se encontram, divididos entre a versão física do livro e um suporte digital, mais de 7.500 arquivos usados de uma maneira ou de outra no processo criativo do quadrinho. Trata-se de um conjunto de fotografias, esboços, documentos pessoais das personagens da história, um filme caseiro gravado por Spiegelman e a esposa na Polônia, cadernos do autor, árvores genealógicas, panfletos e livros traduzidos à mão, entrevistas com pessoas que conviveram com Anja — mãe do autor e uma das personagens principais de *Maus* — e gravações e transcrições das conversas de Spiegelman com seu pai Vladek, cujo relato sobre a Segunda Grande Guerra e os campos de concentração é central para a construção narrativa do gibi.

O objetivo deste trabalho é analisar através do método comparativo como Spiegelman mobilizou esses arquivos presentes em *MetaMaus* para escrever e desenhar *Maus* — fazendo a passagem do arquivo para os quadrinhos —, assim como postular sobre o uso do quadrinho como documento contribuinte para a elaboração da memória coletiva da Shoah. A análise de *Maus* e *MetaMaus* conduz à avaliação da forma como os documentos são transpostos para a página: se entram na história integralmente, se são editados, se são completados a partir da imaginação ou omitidos. Como, a partir dos arquivos de *MetaMaus*, se dá o processo criativo de *Maus*? O que é aproveitado, o que é alterado, o que é descartado — e o que surge desse processo criativo? Como Spiegelman retoma documentos e testemunhos de diferentes épocas e origens dentro de uma nova narrativa? Essas são algumas das perguntas sobre as quais este trabalho vai refletir.

A escolha do tema surge de um profundo interesse pregresso pelos quadrinhos — uma forma artística rica em abordagens lúdicas e subjetivas, que

flutua das aventuras de super-heróis às narrativas autobiográficas e testemunhais, do puro divertimento à reflexão crítica. Apesar dessa pluralidade, as histórias em quadrinhos sofrem até hoje com um entendimento popular de que seriam apenas entretenimento barato para crianças. Todavia, queremos demonstrar como as *graphic novels* podem ser usadas como suportes propícios — graças às especificidades técnicas da mídia dos quadrinhos — para discutir temas complexos e importantes para o campo da Comunicação e para a elaboração de memórias.

Obra-prima de Spiegelman, *Maus* é um dos principais expoentes de um movimento *underground* dos quadrinhos, que floresceu nas décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos e abriu espaço para a publicação de narrativas independentes e autorreferentes, injetadas com críticas sociais alinhadas às preocupações da época e desafios às convenções normativas do meio, então regido por um código de conduta restritivo imposto pela *Comics Code Authority* — uma entidade censora gestada pela própria indústria.

Exemplos desse tipo de produção documental são as *graphic novels* *Persépolis*, de Marjane Satrapi, e *Palestina*, de Joe Sacco, amplamente estudadas pela capacidade de representar memórias e experiências de períodos históricos distintos — no primeiro caso, a autobiografia de uma mulher iraniana durante a Revolução Islâmica; no segundo, as investigações *in loco* de um jornalista sobre as tensões geracionais entre Israel e Palestina na Faixa de Gaza. Particularmente, *Maus* trata da memória coletiva da Shoah a partir da representação das experiências dos pais — Vladek e Anja — na Segunda Grande Guerra, desde a vivência nos guetos poloneses no início do conflito até a prisão em Auschwitz, ao mesmo tempo em que investiga os próprios sentimentos em relação a seus pais e ao judaísmo.

Essa pequena amostra representa um subgênero das HQs — os quadrinhos de testemunho, cuja característica principal é funcionar como relato de uma experiência vivida pelo autor, pelas personagens ou por todos. No artigo *Imagem, cinema e quadrinhos: linguagens e discursos de cotidiano*, o pesquisador Felipe Muanis afirma que expoentes desse subgênero fogem da linguagem hiper-real, aproximando-se de um caráter documental:

Todas são em preto e branco, têm enquadramentos muitas vezes simples, pouco espetaculares e centram suas narrativas na relação entre texto, imagem e como esta relação constrói a temporalidade. (...) O autor aparece retratado, tomando parte da ação, vivenciando o relato. Tal estratégia é bastante similar à usada pelos documentaristas (...), mas ainda é mais relevante por se aproximar da proposta do extinto contador de histórias. (MUANIS, 2006, p. 10)

Esta dissertação, portanto, se situa no campo da Comunicação e se interessa pelos quadrinhos de testemunho — elegendo especificamente *Maus*, de Art Spiegelman, como objeto. Além de abarcar tanto pesquisa documental quanto autobiografia, tem ainda como grande diferencial a companhia de *MetaMaus*, um acervo documental que permite um mergulho no processo de criação do gibi — algo que não está disponível no caso das demais obras citadas e permite observar com mais clareza quais são as fontes estéticas e narrativas do autor e como ele mobiliza os resultados da pesquisa na história em quadrinhos.

Tomando os quadrinhos documentais como um campo de estudo, esta dissertação trabalhará conceitos interdisciplinares, mas convergentes no interesse pelas narrativas gráficas. A pluralidade de visões é importante para realizar uma análise mais completa dos fenômenos observados em *Maus* e que fazem de uma tira de desenhos com balões e recordatórios um formato adequado para a memória — um suporte midiático propício para abraçar narrativas de cunho documental e testemunhal, que permite lidar com o irrepresentável ou inimaginável de forma profunda e subjetiva.

Para demonstrar essa visão, este trabalho trará de uma ponta à outra, em funcionamento paralelo, discussões técnicas e exemplos concretos observados dentro de *Maus* e/ou *MetaMaus*, com *prints* de páginas da história e outras imagens disponibilizadas pelo autor. Vamos explorar, por exemplo, o “potencial sugestivo” da ilustração, conceito do antropólogo Michael Taussig. Para ele, os desenhos são dotados de uma liberdade subjetiva vedada a outros meios de registro visual da realidade, como a fotografia e o cinema, pois são íntimos e metafísicos: “As ilustrações são percebidas como fragmentos de um mundo além,

um mundo que não precisa ser explicitamente registrado e é, na verdade, mais ‘completo’ porque não pode ser completado” (TAUSSIG, 2011, p. 13, tradução minha).

Analisaremos gradativamente como Spiegelman ilustrou uma realidade que não viveu em primeira mão, mas que permeia sua existência. A mobilização dos rastros do passado em uma versão do que teria se passado com os pais do autor é uma atividade que estará sob observação constante neste trabalho. Nesse sentido, um conceito central com o qual vamos trabalhar é o certificado de fabulação — proposto por Felipe Muanis em contraponto ao certificado de presença de Nina Mickwitz, uma pesquisadora dos quadrinhos que considera a ausência física um impeditivo para contar uma história documental. Para Muanis, esse certificado de fabulação valida as narrativas imaginadas através de testemunhos e outras fontes — como é o caso de *Maus*. O ato de fabular é percebido na maneira como Spiegelman dá forma aos documentos, preenchendo as lacunas e imaginando realidades possíveis.

A análise se estrutura neste trabalho em três capítulos.

No primeiro capítulo, focaremos nos testemunhos presentes em *MetaMaus* — mais notadamente o testemunho de Vladek, que tem papel central em *Maus* — para analisar como Spiegelman recebe e se apropria das histórias contadas a ele para organizá-las em quadrinhos. A fim de entender melhor a utilidade histórica e os significados do testemunho, abordaremos escritos de Primo Levi, Giorgio Agamben e Márcio Seligmann-Silva, que colaboram para a compreensão da prática de falar sobre um trauma e da incredulidade dos receptores, algo bastante comum na experiência de sobreviventes da Shoah — termo que, segundo Giorgio Agamben, é preferível ao popular “holocausto”, que remete à ideia de sacrifício, algo muito diferente do genocídio executado pelos nazistas contra os judeus (AGAMBEN, 2008).

Vamos analisar o processo de mobilização dos arquivos reunidos em *MetaMaus*, tentando identificar as marcas da curadoria do autor — supressões, omissões e sínteses —, que temia distorcer a realidade nesse processo, apesar da percepção de que estava elaborando uma realidade particular a partir dos rastros encontrados ao longo da pesquisa. Com isso, investigaremos como Spiegelman elabora não apenas a memória dos pais, mas a própria, através da articulação do

testemunho, que faz interagir com os demais arquivos compilados em *MetaMaus* para unir-se à memória coletiva da Shoah.

Embora a parte gráfica seja indissociável da discussão do capítulo anterior, no segundo capítulo vamos tratar mais especificamente das imagens em *Maus* — e como elas são criadas a partir das referências visuais em *MetaMaus*. Mergulharemos nas fontes imagéticas de Spiegelman, que englobam filmes, fotografias e gravuras, e entraremos na discussão do irrepresentável através do embate entre Claude Lanzmann — diretor do documentário *Shoah* e crítico da prática de representar os campos — e Georges Didi-Huberman — para quem as imagens tomadas da Shoah ajudam a imaginar apesar de tudo. No âmbito dessa discussão intelectual, vamos analisar as quatro fotografias tiradas por um membro do *Sonderkommando* de dentro das câmaras de gás em Auschwitz — uma delas é desenhada na *graphic novel*.

Vamos observar como as imagens de *Maus* são desenhadas — reimaginadas a partir de outras, imaginadas a partir do testemunho de Vladek — e a importância dos desenhos para uma mídia de *show and tell* como os quadrinhos. Assim, buscaremos entender que, como rastro, as imagens não bastam — mas conduzem à fabulação do autor, que as utiliza como base para elaborar um novo mundo possível e dar substância à memória de seu pai.

Esse capítulo ainda vai se aprofundar na análise de um filme caseiro de 44 minutos, gravado por Spiegelman e sua esposa Françoise Mouly em 1987, durante as gravações de um documentário da ZDF, uma rede televisiva da Alemanha. A película foi fundamental para materializar Auschwitz no gibi. Além disso, vamos esmiuçar uma característica marcante de *Maus*: a antropomorfização. As poucas fotografias presentes na *graphic novel* — seus impactos e significados — também serão alvo de análise nesta parte, assim como as gravuras de sobreviventes que serviram como base para dar forma ao inimaginável na HQ.

No terceiro capítulo, faremos uma conjunção mais condensada e dinâmica dos tópicos abordados nos dois capítulos iniciais, com uma análise mais detida da missão que Spiegelman assumiu quase de maneira inconsciente ao escrever *Maus*: representar a própria mãe, Anja, que havia morrido anos antes do início do processo de criação da *graphic novel*. Diante da impossibilidade do testemunho oral de Anja, vamos buscar compreender como e por quais motivos o autor decidiu transformar a mãe na personagem apresentada em *Maus*. Para isso, vamos

analisar neste capítulo as informações levantadas sobre a mãe-personagem na pesquisa do quadrinista e avaliaremos a importância de um elemento ao mesmo tempo presente e ausente nessa tensão criativa: os diários de Anja.

A influência de cada rastro do passado, para usar um termo da pesquisadora Jeanne-Marie Gagnebin, encontrado sobre Anja — os livros de sua biblioteca pessoal, as memórias pessoais do autor e as entrevistas com mulheres que conviveram com Anja antes, durante e depois da guerra — será um elemento norteador desse debate. O objetivo é verificar quais itens de *MetaMaus* fizeram a passagem para *Maus* e postular como Anja foi representada na *graphic novel* a partir dos arquivos de *MetaMaus* — e quais poderiam ter sido as motivações por trás das escolhas narrativas de Spiegelman em relação à mãe.

Por fim, ainda articularemos neste capítulo os elementos que demonstram uma relação conturbada de Spiegelman com a mãe, fazendo uma análise de *Prisoner on the Hell Planet*, uma tirinha de 1972 sobre o suicídio dela, e sua incidência sobre *Maus* — onde aparece reproduzida na íntegra.

1

O testemunho em Maus

1.1.

Um breve histórico dos quadrinhos e sua marca testemunhal

Quadrinhos são um meio de comunicação bastante potente pela capacidade de aliar imagens e texto em uma narrativa lúdica e dinâmica. Apesar disso, não são tratados com seriedade por uma parcela de críticos por diferentes motivos — talvez o mais prevalente de todas diga respeito à noção equivocada de que gibis são leitura exclusiva para crianças, um estágio pré-literatura no curso da vida infantil, que deveria ser abandonado na fase adulta em prol de tipos de cultura supostamente mais avançados.

Nos Estados Unidos, epicentro dos gibis contemporâneos, levantaram-se ainda motivos de ordem moral para condenar os quadrinhos desde seu ponto de efervescência nos anos 1940 e 1950. No livro *The Ten-Cent Plague: The Great Comic Book Scare And How It Changed America* (2008), o professor David Hajdu relata quais foram os argumentos levantados para sustentar uma verdadeira cruzada anti-quadrinhos, que partia de organizações civis, órgãos governamentais e congregações religiosas.

Com a proliferação de quadrinhos de terror e suspense, por exemplo, a chamada nona arte chegou às manchetes dos jornais mediante episódios variados, como a censura das publicações via decreto — o estado de Michigan chegou a proibir a venda de praticamente todos os títulos — e a queima pública de revistas. Tudo que era “lascivo, sujo, indecente ou asqueroso” — coisas vagas como crime e violência se encaixavam nessas categorias — deveria ser combatido (HAJDU, 2008).

Os quadrinhos passaram a ser implicados em casos de delinquência juvenil e crimes cometidos por menores de idade — raramente havia provas. Em 15 de setembro de 1947, uma reportagem do jornal *New York Times* — *Comics Blamed in Death* — noticiou o suicídio por enforcamento de um menino de 12 anos que supostamente lia muitas HQs. Segundo a mãe do rapaz, ele teria morrido ao tentar reproduzir a cena de uma delas. O exemplar-fonte nunca apareceu como prova,

mas os jurados concordaram que os *dime thrillers* haviam sido um fator contribuinte para a morte da criança.

Pais e professores passaram a coagir seus filhos e alunos a se engajarem em uma missão de eliminar esses itens causadores de violência e promiscuidade em grandes fogueiras — as labaredas serviam como símbolo da purificação da comunidade. Em Binghamton, no estado de Nova York, jovens da St. Patrick's School fizeram uma grande cerimônia para queimar cerca de 10 mil quadrinhos em 1948. Não satisfeitos, os estudantes do colégio ainda boicotaram lojas e *newsstands* que vendiam *comic books*. (HAJDU, 2008)



Figura 1: Estudantes da St. Patrick's School queimam gibis. (HAJDU, 2008, p. 214)

Autoridades científicas também embarcaram na onda anti-quadrinhos. O psiquiatra Fredric Wertham — uma das figuras mais ferrenhas no combate às HQs — escreveu inúmeras colunas em jornais, criticando histórias de violência, histórias de amor com mulheres escassamente vestidas e qualquer outro elemento que julgava ofensivo para a moral americana. O resumo de suas ideias pode ser encontrado em *Seduction of the Innocent: The influence of comic books on today's youth*, publicado em 1954.

O livro teve grande impacto na época. Wertham alegava que os quadrinhos promoviam a perversão da juventude e comportamentos antissociais. Segundo o autor, as cenas gráficas mostradas nos gibis incentivavam a repetição de crimes por crianças, cujo desenvolvimento moral e psicológico poderia ser afetado. Além disso, o autor criticava os quadrinhos de super-heróis, pouco criticados até então,

por transmitir mensagens equivocadas de justiça social (WERTHAM, 1954). As palavras do psiquiatra tiveram destaque nos jornais e foram citadas na elaboração de medidas regulatórias no Congresso.

Em resumo, Wertham defendia a censura. O resultado, pode-se dizer, foi imediato. No mesmo ano, além das tentativas de vetar as vendas dos gibis que já vinham ocorrendo pelo país, as principais editoras da indústria dos quadrinhos cederam à pressão pública e criaram um código de conduta interno, chamado *Comics Code Authority*. Entre as diretrizes, estavam a proibição da violência excessiva, com cenas muito gráficas e/ou sanguinolentas; a restrição a conteúdos considerados sexuais, como mulheres mostrando muita pele e interações calorosas entre personagens; e um veto a qualquer menção à existência de drogas.

O *Comics Code Authority* vigorou nos Estados Unidos por décadas e uniformizou as produções artísticas do mercado de histórias em quadrinhos. Uma das editoras que mais recebia críticas da população, a EC Comics — dona de títulos famosos, como *The Crypt of Terror*, *Weird Fantasy*, *Crime SuspensStories* e *MAD* — fechou as portas em 1956 após desafiar a autoridade uma série de vezes. O editor-chefe Bill Gaines transformou *MAD* em revista — *magazine*, não mais *comic book* — e seguiu em frente. A publicação ainda existe.



Figura 2: O código de censura aos quadrinhos explicado... em quadrinhos. Tirinha veiculadas nas revistas após imposição do código (1955)

Todavia, esse controle preparou os caminhos para uma revolução crítica nos quadrinhos, que se deu em um período de convulsão social nos Estados Unidos. Longe das rédeas do *Comics Code Authority*, surgiram novas experimentações na nona arte, comandadas pela juventude de um cenário *underground*, que já não sentia atração pelos ideais dos pais — como observou Luís Vigil, crítico espanhol:

“O cenário já estava definido: as mudanças sociais na juventude norte-americana, com sua nova atitude de protesto, de rebelião, de rechaço total dos valores de seus pais, haviam proporcionado o mercado adequado para um novo tipo de banda desenhada, que não podia ser satisfeito pelos produtos oferecidos pela indústria cultural”. (VIGIL, 1971 apud MUANIS, 2017, p. 37)

As ideias da contracultura começaram a transitar em meios alternativos e não demorou para que o potencial dos quadrinhos como ferramenta de comunicação fosse notado e empregado como suporte para elas. De acordo com Will Eisner — um dos quadrinistas mais revolucionários de todos os tempos, criador de *Spirit* e de uma série de *graphic novels* renomadas —, esse potencial reside na bem-sucedida hibridação de ilustração e prosa em uma era dependente da comunicação visual. Nas palavras do artista e teórico: “O quadrinho é um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 2010, p. IX).

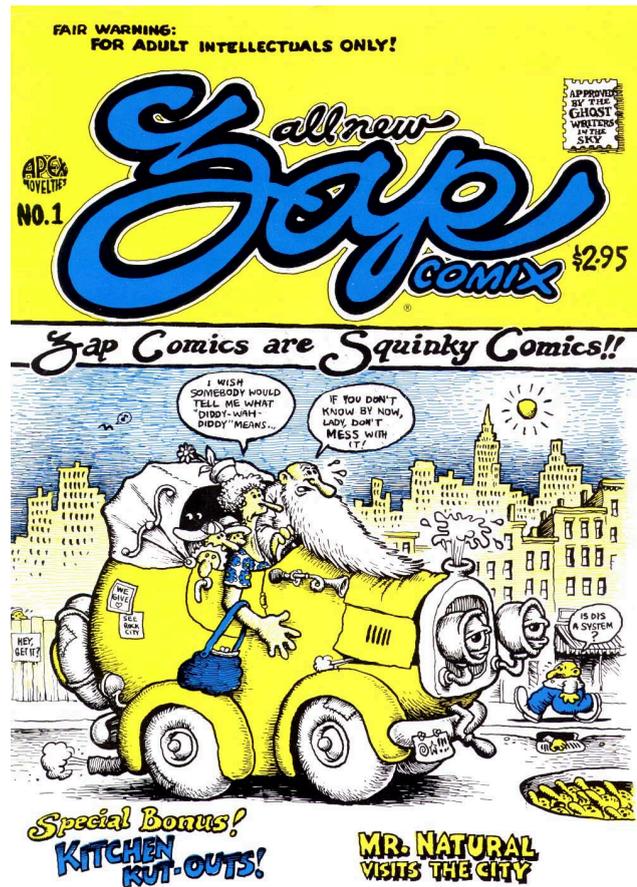


Figura 3: Capa de estreia de All New Zap Comix (1967). Note-se o selo que tira sarro do *Comics Code Authority* e o preço de US\$ 2,95. Para comparação, os gibis do Super-Homem custavam US\$ 0,12 em 1967

O movimento das *underground comix*, capitaneado por artistas como Harvey Pekar e Robert Crumb, foi um marco para os quadrinhos, rompendo com a censura e promovendo uma virada temática no meio. Enquanto os *comics* traziam histórias pouco provocativas e muitas vezes voltadas ao público infantil, os *comix* visavam um público de “adultos intelectuais” — como advertido na capa de *All New Zap Comix #1*, de 1968.

Com potência contra-hegemônica, os *comix* extrapolavam o simples entretenimento, encarando de frente questões sociais e históricas que preocupavam a nova geração — como igualdade racial, livre expressão da sexualidade e antibelicismo — com olhar crítico e subversivo e uma miríade de elementos com os quais os leitores conseguiam se identificar. Assim, consolidaram os quadrinhos como meio autorreferente, onde os autores podiam projetar seus anseios, neuroses e fetiches.

A transformação dos quadrinhos em uma plataforma de crítica social e autorrepresentação preparou o terreno para obras de fôlego duradouro, que exploram as potencialidades da narrativa gráfica — os desenhos e os balões de fala — para elaborar a memória coletiva de grupos silenciados e dar visibilidade às versões mais periféricas, subjetivas ou individuais de grandes episódios históricos. Esses gibis são classificados como um subgênero chamado “quadrinhos de testemunho”, cujos expoentes emergem como uma forma singular de narrativa documental que busca conscientização política e mudança social.

Esses quadrinhos surgem como uma alternativa midiática para imagens desconfortáveis, que não encontram suporte em outros meios, e conseguem extravasar nuances e sentimentos de forma mais clara que outros tipos de expressão artística, como o cinema e a fotografia, por exemplo. O pesquisador Felipe Muanis corrobora essa visão:

As imagens desconfortáveis que a fotografia ou o audiovisual, através da imprensa e da televisão não conseguem mostrar, realidades e cotidianos específicos, elucidativos, que não têm espaço, podem encontrar seu lugar nos quadrinhos. Nestes existe tal possibilidade e ela cada vez mais aparece como uma alternativa do narrar. Não há nenhuma imagem mais contundente na mídia sobre a guerra de Hiroshima do que as pessoas com a pele derretendo retratadas por Nakazawa em “Gen”, ou a narrativa de Spiegelman representando um prisioneiro no campo de concentração, se alimentando com sopa de baratas. (MUANIS, 2006, p. 13-14)

Em seu livro *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*, o antropólogo australiano Michael Taussig faz uma análise dos esboços que produziu ao longo de uma viagem pela Colômbia. Ele argumenta que os desenhos têm capacidades específicas na estimativa da realidade — que podem reforçar a capacidade dos quadrinhos de lidar com o irrepresentável da experiência humana.

Segundo Taussig, os rabiscos — mais ou menos elaborados — podem representar o real ou verdadeiro de formas mais plurais que a fotografia, que

registra algo imutável enquanto o desenho pode realçar ou suprimir certos aspectos da cena a ser retratada, dependendo da subjetividade do artista (TAUSSIG, 2011).

Um dos grandes autores dessa geração de quadrinistas, Art Spiegelman — criador de *Maus*, cujo processo de criação é tema central desta dissertação — também argumenta que artistas como Mieczysław Kościelniak e Alfred Kantor, que desenharam suas experiências nos campos de concentração — “imagens bastante detalhadas e desenhos muito bem representativos do toque de chamada, do recolhimento dos canecos de sopa, dos momentos cotidianos de vida no campo” —, foram capazes de produzir imagens mais claras que muitas fotografias (SPIEGELMAN, 2022, p. 51).

Além disso, as coleções de desenhos de sobreviventes revelam uma função de registro e testemunho que se tornou periférica nas ilustrações depois do advento da fotografia — capaz de capturar a imagem de uma pessoa ou momento instantaneamente. Os prisioneiros dos campos de concentração não tinham acesso a câmeras — e, uma vez livres, não podiam clicar o passado —, mas conseguiam eventual acesso a papel e carvão e podiam desenhar suas lembranças e passar para uma folha seus sentimentos e percepções pessoais da realidade.

Havia algumas fotos contemporâneas, mas na maioria das vezes o que aconteceu não foi fotografado. Não há muitas fotos dos internos de Auschwitz sendo espancados, mas há desenhos de gente que apanhou e desenhou o que aconteceu. E esses desenhos vão desde o primitivo, em termos de execução e habilidade, (...) até artistas muito talentosos que inclusive tiveram acesso a material de desenho em Auschwitz. (SPIEGELMAN, 2022, p. 50)

Taussig destaca que a visão de superioridade do desenho sobre a fotografia faz parte do “potencial sugestivo” da ilustração, cuja finalidade seria reter a realidade de uma maneira íntima, sugestiva e metafísica — para o autor, os desenhos são também uma alternativa ao “pavor de escrever”, porque o real que se deseja representar é dissipado quanto mais se escreve a respeito (TAUSSIG,

2011, p. 16). As palavras não seriam capazes de traduzir de maneira autossuficiente as nuances e sentimentos evocados por um acontecimento, enquanto os desenhos se apresentam como informações completas, sem necessidade de complemento escrito, embora a legenda — ou recordatórios e diálogos no caso dos quadrinhos — possa guiar e/ou enriquecer a experiência do observador.

Logo, na visão de Taussig, os desenhos conseguem escapar de uma simples tentativa — muitas vezes falha e fugidia — de representação do real, abarcando a subjetividade do ilustrador e adicionando camadas à experiência retratada em um impulso de reflexão criativa que valoriza a imaginação e os sentimentos humanos em meio às lacunas da memória.

Os desenhos ultrapassam o realismo do caderno do trabalho de campo, aquela urgência de anotar tudo em palavras como realmente foi, uma necessidade implacável que nos deixa nauseados enquanto as palavras que escrevemos parecem apagar a realidade sobre a qual se tenta escrever. (...) As ilustrações são percebidas como fragmentos de um mundo além, um mundo que não precisa ser explicitamente registrado e é, na verdade, mais “completo” porque não pode ser completado. (TAUSSIG, 2011, p. 13, tradução minha)¹

O potencial sugestivo da ilustração contrasta com outros meios visuais, como a fotografia e o cinema — representações mais objetivas, cujo nível de maleabilidade narrativa não se equipararia àquele do desenho — no ponto de sua capacidade de capturar emoções e atmosferas que transcendem os próprios traços, estendendo um convite ao observador para participar de uma criação conjunta de significado com teor mais crítico, que pode ser mais ou menos detida e contemplativa. Esse movimento é fundamental para a elaboração das memórias em *Maus* — e também para a representação do Holocausto, segundo Spiegelman.

¹ No original: “These drawings surpass the realism of the field worker's notebook, that drive to get it all down in writing just as it was, that relentless drive that makes you feel sick as the very words you write down seem to erase the reality you are writing about. (...) The drawings come across as fragments that are suggestive of a world beyond, a world that does not have to be explicitly recorded and is in fact all the more “complete” because it cannot be completed.”

Acho que toda mídia tem seus limites e potenciais. (...) O teatro, assim como o cinema, amarra a plateia numa cadeira e arremessa o espectador através do tempo. O que for mais dramático num quadrinho pode ser pausado num piscar de olhos. A maioria dos filmes dramáticos tem dificuldades com o Holocausto por conta da tendência desse tipo de mídia à verossimilhança e à reprodução da realidade por meio de imagens em movimento. Os cineastas podem se dar ao luxo dessas maluquices do tipo vamos-reconstruir-os-campos, em vez de criá-los em uma zona mental, o que acontece em *Maus*. (SPIEGELMAN, 2022, p. 166)

Para Muanis, memória e imaginação são os dois principais combustíveis da ilustração documental. No primeiro caso, as histórias em quadrinhos documentais são produzidas a partir de experiências pessoais do autor; no segundo, são resultado da fabulação sobre material coletado em pesquisa ou conversa com terceiros, que são sintetizados e montados em uma narrativa coesa, superando a ausência física do autor no palco da ação (MUANIS, 2019).

Para a pensadora de histórias em quadrinhos Nina Mickwitz, por outro lado, a ausência seria um impeditivo no documentário. De acordo com ela, um “certificado de presença” é indispensável para validar uma narrativa documental (MICKWITZ, 2016, p. 184) — ou seja, um quadrinista estaria restrito a escrever somente sobre aquilo que viveu em primeira mão, como Joe Sacco em *Palestina* ou Marjane Satrapi em *Persépolis*. Esse conceito é apropriado de Roland Barthes, que escreve em *A Câmara Clara* que a fotografia — no caso de Mickwitz, a pessoa que fotografa ou vê — certifica a si mesma.

O infortúnio da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja essa impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem inficcional é preciso um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, na sua falta, o juramento; mas a

fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa, é a própria autenticação. (...) Toda fotografia é um certificado de presença. (BARTHES, 1984, p. 128-129)

Dessa forma, para Mickwitz, os “*encounters*” — contatos diretos com um objeto — são indispensáveis para a classificação de uma obra como documental, porque a presença do autor no aqui e agora do acontecimento autentica sua narrativa. A autora descarta, portanto, “biografias em quadrinhos e narrativas históricas que se baseiam exclusivamente em fontes secundárias de material” (MICKWITZ, 2016, p. 9).

Embora a presença do autor no espaço representado seja relevante para o discurso documental, esse ponto de vista nega a validade de outros quadrinhos igualmente importantes, baseados em pesquisa histórica e outros dispositivos de memória — inclusive em testemunhos de pessoas que vivenciaram os acontecimentos retratados —, e pode aprofundar o silêncio de grupos marginalizados, mantendo comunidades traumatizadas, que não recebem atenção de outras mídias, na invisibilidade. Além disso, recusa a imaginação como maneira de preencher as lacunas deixadas pela memória no ato de contar uma história.

No caso [da graphic novel *Maus*,] de Art Spiegelman (1980), os resultados e críticas muito favoráveis foram feitas por um público insuspeito, que são ex-prisioneiros do campo de concentração. Negar a pesquisa como fonte e atrelar autenticidade prioritária ou exclusivamente ao certificado de presença é reduzir as possibilidades das histórias em quadrinhos documentais e seus recursos de fabulação. (MUANIS, 2019, p. 186)

Não necessariamente em contraponto, mas em complementaridade ao certificado de presença, Muanis propõe um “certificado de fabulação” para validar as narrativas imaginadas via testemunho e outras fontes: “A fabulação se encontra na montagem, na pesquisa, na síntese, na tradução, na busca de uma certa ‘espiritualidade’ do acontecimento e da realidade, em suma, na própria

imaginação” (MUANIS, 2019, p. 186). Essa definição está alinhada com o potencial sugestivo de Taussig, para quem os desenhos são capazes de transmitir a espiritualidade buscada por Muanis.

O certificado de fabulação é um dispositivo que permite uma leitura da realidade a partir da representação gráfica de memórias e experiências — dando aos leitores acesso a vivências e temporalidades outrora inacessíveis. Segundo Muanis (2019) a certificação proposta serve como um reconhecimento da validade de estratégias narrativas que não exigem autenticidade — ou ao menos aquela conferida pela presença, como argumenta Mickwitz (2016) — e confere credibilidade às histórias que “traduzem o real pelo seu viés interpretativo, abstrato e sensitivo, concretizando em desenhos [os] medos e angústias [do autor]” (MUANIS, 2019, p. 187).

Para a pesquisadora dos quadrinhos Golnar Nabizadeh, os desenhos encorajam os leitores a “preencher as lacunas” e tornarem-se atores ativos no processo criativo, convidados a fabular junto com o autor (NABIZADEH, 2019). Por um lado, o certificado de fabulação abraça a impossibilidade de se representar a realidade de maneira integral — e apresenta a imaginação como uma ferramenta para preencher as lacunas. A presença não garante exatidão histórica — tampouco proeza narrativa.

Há ainda quem faça distinção entre quadrinhos documentais e *graphic memoirs*. Para o pesquisador alemão Johannes Schmid, quadrinhos documentais carregam “uma premissa de promover a justiça social para terceiros através de acurácia e transparência”, enquanto *graphic memoirs* priorizam a “experiência privada do autor, que usa estratégias formais da mídia dos quadrinhos para explicitar suas próprias reações subjetivas” a traumas vividos (SCHMID in DAVIES, 2020, p. 332).

Neste sentido, é relativamente simples notar que *Maus: A História de um Sobrevivente* — objeto de estudo desta dissertação, conjuntamente com seu compêndio arquivístico *MetaMaus: Um Clássico Moderno Visto por Dentro* — trabalha nessas duas frentes, sendo considerado um quadrinho documental e um *graphic memoir* ao mesmo tempo. De acordo com a definição de Muanis (2017), *Maus* é uma autobiografia biográfica — tipo de obra no qual o autor aparece como personagem com um discurso autobiográfico, mas necessariamente divide seu protagonismo com outras pessoas, como familiares ou amigos.

A característica desses discursos é a impossibilidade de contar as histórias separadamente, ou seja, a necessidade de contar a história dos outros para contar sua própria, para que o autor-personagem possa se colocar em perspectiva junto à sua família e entender a si mesmo. (MUANIS, 2017, p. 159)

A parte autobiográfica da *graphic novel* é baseada nas experiências pessoais e memórias de Art Spiegelman, que se cruzam a todo instante com a parte documental — ou biográfica —, que vem de suas pesquisas e suas entrevistas, material disponível em *MetaMaus*. Na HQ, Spiegelman introduz dois personagens principais, que dominam a narrativa: Vladek — seu pai sobrevivente de Auschwitz — e Art — o próprio autor, imerso em uma jornada para entender a si mesmo e superar traumas e fantasmas de um passado desconhecido. Os capítulos alternam passado — com as lembranças de guerra de Vladek — e presente — com a interação entre os dois e as reflexões existenciais de Art. A dinâmica do livro é a interação desse vai-e-vem — a história ganha novos desdobramentos a cada página, conforme o autor descobre mais informações e tenta assimilá-las e digeri-las.

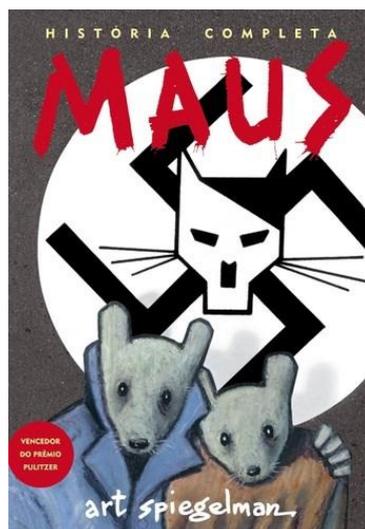


Figura 4: Capa da versão brasileira de *Maus*, publicada pela Companhia das Letras (2009)

Para escrever essa história em quadrinhos, Spiegelman fez uma pesquisa extensa, espalhada ao longo de quase duas décadas. Nesse meio tempo, gravou entrevistas com Vladek, leu livros de sobreviventes — Raul Hilberg, Lucy Dawidowicz, Robert Antelme, Primo Levi e mais —, participou de conferências sobre a Shoah, conversou com pessoas que conheceram sua mãe nos campos de concentração — Anja se suicidou antes do filho iniciar o projeto de *Maus* —, e visitou pontos-chave da história dos pais na Polônia, onde gravou, inclusive, filmes amadores como referência visual para seus desenhos.

Neste capítulo, nosso objetivo é mergulhar especialmente na parte testemunhal desse acervo para entender o papel do testemunho na formação de *Maus* — uma graphic novel cujo ponto nevrálgico é a narrativa oral de Vladek, coletada por Spiegelman em uma longa série de entrevistas de 1972 a 1982, quando seu pai faleceu.

1.2.

O testemunho em *MetaMaus*

O latim oferece dois termos para representar a testemunha. O primeiro é *testis*, que diz respeito a um terceiro em um litígio entre outros dois contendores, e tem bastante aplicabilidade no meio jurídico — o *testis* é comumente convocado ao tribunal tanto pela acusação quanto pela defesa para depor no âmbito de um processo. O segundo, denominado *superstes*, indica “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27). Esta modalidade de testemunha é observada em grandes catástrofes históricas, cujas características se aproximam do irrepresentável, e funciona como uma maneira de narrar — ou dar forma a — um trauma, se tornando praticamente uma condição de sobrevivência (SELIGMANN-SILVA, 2008).

Vladek é um *superstite* por definição — assim como Primo Levi. Sobrevivente de Auschwitz, químico e autor de alguns dos livros mais conhecidos sobre a experiência dos campos de concentração e extermínio nazistas, Levi escreveu — na introdução de *É isto um homem?* — que “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com

outras necessidades elementares” (LEVI, 1988, p. 7). O objetivo da escrita, segundo ele, era a “liberação interior” (idem).

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben, esse impulso de contar tudo que viveu faz de Levi “um tipo perfeito de testemunha” (AGAMBEN, 2008, p. 26). Em seus livros de memórias, o químico afirmou haver dois tipos de sobreviventes de Auschwitz: aqueles que falavam sem parar sobre as experiências pelas quais passaram e outros que buscavam a todo custo ignorar as lembranças da guerra — ele se insere no primeiro grupo.



Figura 5: Vladek na página 14 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*



Figura 6: Vladek na página 258 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Vladek, por outro lado, é um supérstite pela capacidade de poder testemunhar, mas se insere inicialmente na segunda categoria de Levi. Ele não tem interesse em testemunhar. No primeiro quadro reproduzido acima, que aparece logo no início da *graphic novel*, ele tenta desconversar a respeito de um pedido de Art por um relato sobre a vida na época da Segunda Grande Guerra: “Precisar de **muitos** livros, minha vida. Ninguém quer ouvir essas histórias” (SPIEGELMAN, 2009, p. 14, grifo original). No braço de Vladek, Spiegelman evidencia o número 175.113, referente ao registro do pai em Auschwitz. Esse detalhe é significativo e indica ao mesmo tempo a vontade de Vladek de manter-se anônimo — como uma estatística — e a impossibilidade de se livrar das memórias da guerra, mesmo que

queira ignorá-las e esquecê-las — como fica claro em seu desabafo na página 258 de *Maus* —, uma vez que possui um lembrete daquele período de horror gravado na pele.

Ao longo do processo criativo de *Maus*, conduzido pelas perguntas do filho — que age quase como um maestro diante da orquestra, fazendo-a tocar diferentes notas conforme distribui comandos —, Vladek flutua entre esses modelos propostos por Primo Levi, alternando entre estados de silêncio e testemunho, produzindo um arquivo provocado ora pela insistência de Spiegelman — que logo percebe uma relação entre a disposição do pai em elaborar a memória e seu desejo de ficar próximo ao filho —, ora pela espontaneidade de Vladek, que por vezes abraça a digressão e discorre até mesmo sobre questões que não foram levantadas pelo autor, mas contribuem ricamente para a narrativa.

Nesse sentido, o testemunho de Vladek é construído conjuntamente com Spiegelman, que estimula a memória do pai através de visitas e entrevistas, nas quais traz novas perguntas e reflexões a partir da própria pesquisa em arquivo e aprofunda questões que possam ter gerado dúvidas nas conversas anteriores. Enquanto seu pai está vivo, o autor tem acesso a um testemunho que se renova a cada interação — uma memória em constante rearticulação —, sofrendo alterações e ganhando camadas conforme fragmentos do passado de Vladek voltam à tona para a “ressurreição de um mundo perdido” (OZOUF e OZOUF, 1991, p. 2). Esses vestígios dão mais credibilidade à *graphic novel*, que transcende a objetividade histórica e torna-se importante contribuinte para a memória coletiva da Shoah.

Outra característica específica unifica a natureza dos testemunhos de Vladek e Levi — eles ajudam a contar a história dos campos de concentração, mas são apenas parciais.

Numa distância de anos, hoje se pode bem afirmar que a história dos *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão. (...) A verdade sobre os *Lager* veio à luz

através de um caminho longo e de uma porta estreita.
(LEVI, 1988, p. 12-13)

Os sobreviventes, embora traumatizados, não experimentaram as últimas consequências da máquina de extermínio de judeus operada pelos nazistas nos campos de concentração. Na concepção de Levi — e Agamben concorda —, o “fundo” foi tateado somente por aqueles chamados no jargão dos campos de *Muselmann* — os muçulmanos, não os religiosos, mas os afogados, tão profundamente marcados pelos horrores dos campos que perderam suas subjetividades, tornando-se cascas dos homens de outrora, simplesmente vagando e existindo sem plenamente existir.

Considerando Auschwitz como um espaço de desumanização e os mortos como testemunhas integrais, Vladek e Levi seriam considerados “pseudotestemunhas” — porém sem as quais não haveria história dos campos. Como os muçulmanos não conseguem falar, eles testemunham através dos sobreviventes, que acabam depondo não apenas sobre seus sofrimentos, mas sobre os horrores infligidos aos afogados. Para Agamben, existe uma impossível dialética entre sobrevivente — “que pode falar, mas não tem nada de interessante a dizer” — e muçulmano — “que tocou o fundo e tem, por isso, muito a dizer, mas não pode falar” (AGAMBEN, 2008, p. 124).

Em outras palavras, só é possível testemunhar onde há possibilidade de dizer — ou seja, é necessário haver subjetividade —, mas só há testemunha integral onde há dessubjetivação — porque apenas um não-homem experimentou as últimas consequências da catástrofe. Os dois tipos de testemunha, portanto, dependem um do outro para existirem.

O paradoxo reside, neste caso, no fato de que se realmente der testemunho do humano só aquele cuja humanidade foi destruída, isso significa que a identidade entre homem e não-homem nunca é perfeita, e que não é possível destruir integralmente o humano, que sempre *resta*. *A testemunha é esse resto*. (AGAMBEN, 2008, p. 136)

É esse resto de humanidade que constrói, de fragmento em fragmento, a memória coletiva da Shoah. Cada sobrevivente dá um testemunho singular, portador de exclusivas nuances e percepções de mundo — a testemunha sempre anuncia algo excepcional (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72). A história dos campos de concentração, então, é uma fusão desses relatos excepcionais extraídos da memória de seus prisioneiros.

A história dos sobreviventes não teve credibilidade imediata por causa da aura de irrepresentabilidade em torno dos acontecimentos transcorridos nos campos de concentração. Assim que saíram dos *Lager*, muitos sobreviventes que conseguiram processar seus traumas para narrá-los foram arrebatados pela incredulidade dos outros, que não conseguiam acreditar nas histórias, visto que nunca havia ocorrido algo daquela magnitude — “um massacre de proporções tão amplas, de uma crueldade tão extrema, de motivações tão intrincadas que o público tendia a rejeitá-las em razão de seu próprio absurdo” (LEVI, 1988, p.7).

O professor e crítico literário Márcio Seligmann-Silva escreve que “a imaginação apresenta-se como o meio para enfrentar a crise do testemunho” — crise esta originada na incapacidade de narrar a realidade do *Lager*, que não tinha registros fotográficos ou documentais e não se conseguia traduzir em palavras, o que tornava-a inimaginável para os interlocutores (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Entram em campo a literatura e outras artes — incluindo os quadrinhos —, que ajudam os sobreviventes a extravasar suas vivências traumáticas e garantir que seus relatos em primeira mão sobre as atrocidades nazistas não se perdessem em ouvidos moucos — porque “sem a nossa vontade de escutar, sem o desejo de também portar aquele testemunho que se escuta, não existe o testemunho” (idem, p. 72).

Nessa empreitada de valorização da singularidade da experiência humana, a fabulação — conceito utilizado pela acadêmica e escritora americana Saidiya Hartman, cuja pesquisa tem ênfase na importância da imaginação para recuperar os restos documentais do que foi excluído ou apagado das narrativas históricas sobre a escravidão e as populações afro-americanas — é fundamental para a narração dos acontecimentos pelo ponto de vista dos sobreviventes, graças a sua capacidade de dar voz às vítimas cujos sofrimentos foram minimizados ou renegados pela narrativa histórica dominante, que por vezes reduz suas histórias a números e estereótipos (HARTMAN, 2021).

Embora Hartman tenha trabalhado principalmente com a história de personagens negras, sua visão pode ser assimilada no caso dos judeus perseguidos durante a Segunda Grande Guerra. Ela trabalha com a ausência dos arquivos da escravidão e, apesar de existirem imagens dos campos de concentração, não há imagens específicas da Solução Final em ato — os detentores do poder as apagaram. A fabulação enquanto conceito teórico oferece um espaço para explorar os aspectos emocionais e mais pessoais das experiências das vítimas e dos sobreviventes — algo que não figura com frequência nos relatos oficiais sobre a Shoah, comumente mais associada aos números chocantes que às pessoas representadas por eles. Através desse dispositivo, é possível imaginar realidades alheias ao documento.

A fabulação em *Maus* é fundamental para a articulação da memória de Vladek e no resgate de sua espiritualidade — ou subjetividade —, apresentando-se como um recurso capaz de reimaginar as possibilidades dos sujeitos que não tiveram oportunidade ou espaço nos documentos existentes. O objetivo do fabular é distorcer a lógica de desumanização imposta pelos nazistas e restaurar a dignidade e a subjetividade das vítimas em um movimento que preenche as lacunas deixadas pela história oficial e confere visibilidade aos marginalizados em uma narrativa polifônica. Vladek é a base de *Maus*, mas seu testemunho é complementado por outras fontes de *MetaMaus*.

Para Hartman, fabular é mais que recontar ou revisitar a violência, como explica em relação à biografia de meninas mortas em navios negreiros no ensaio “Vênus em dois atos”:

Eu quero contar uma história sobre *duas garotas* capazes de recuperar o que permanece adormecido – a aderência ou reivindicação de suas vidas no presente – sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração. É uma história fundamentada na impossibilidade – de escutar o não dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas – e decidida a atingir um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, códigos e fragmentos de discurso. (HARTMAN, 2020, p. 15)

Ao se desviar dos fatos objetivos, Hartman constrói uma narrativa mais inclusiva e humanizada do passado. A fabulação enquanto ferramenta abraça as complexidades e imprecisões da memória e explora os aspectos emocionais do trauma, dando protagonismo à pessoa comum, outrora petrificada nas estatísticas dos arquivos oficiais, em algo que se classifica como uma “contra-História do humano” (HARTMAN, 2020, p. 16).

Para a crítica literária argentina Beatriz Sarlo, esses discursos de primeira pessoa passaram a ganhar mais credibilidade nos anos 1960 e 1970, período da contracultura — quando floresceram os *underground comix* — e do que a autora chama de guinada subjetiva — um reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, através do qual a subjetividade e a identidade individual dos sujeitos tornaram-se novamente centrais nos estudos culturais, após um período de marginalização no qual a primeira pessoa perdeu credibilidade.

Conforme Sarlo escreve em *Tempo Passado*, a restauração dessa “razão do sujeito” reside na nova força do testemunho e da evocação da memória — mesmo que lacunar — como elemento narrativo experimentado no período histórico mencionado acima: “A história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (SARLO, 2007, p. 18-19).

Foi nesse cenário que a versão de três páginas de *Maus* — a primeira empreitada de Spiegelman no sentido de tentar dar forma ao peso do genocídio dos judeus europeus sobre sua criação — foi publicada na revista *Funny Aministrals*, de Robert Crumb, em 1972.

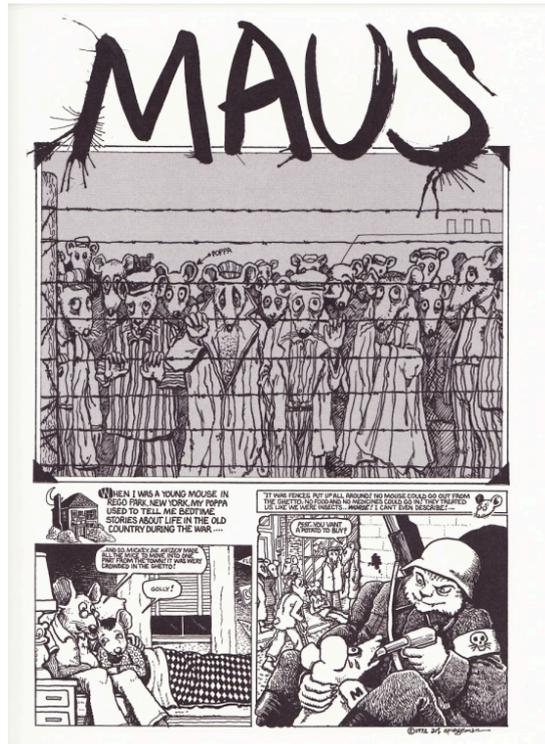
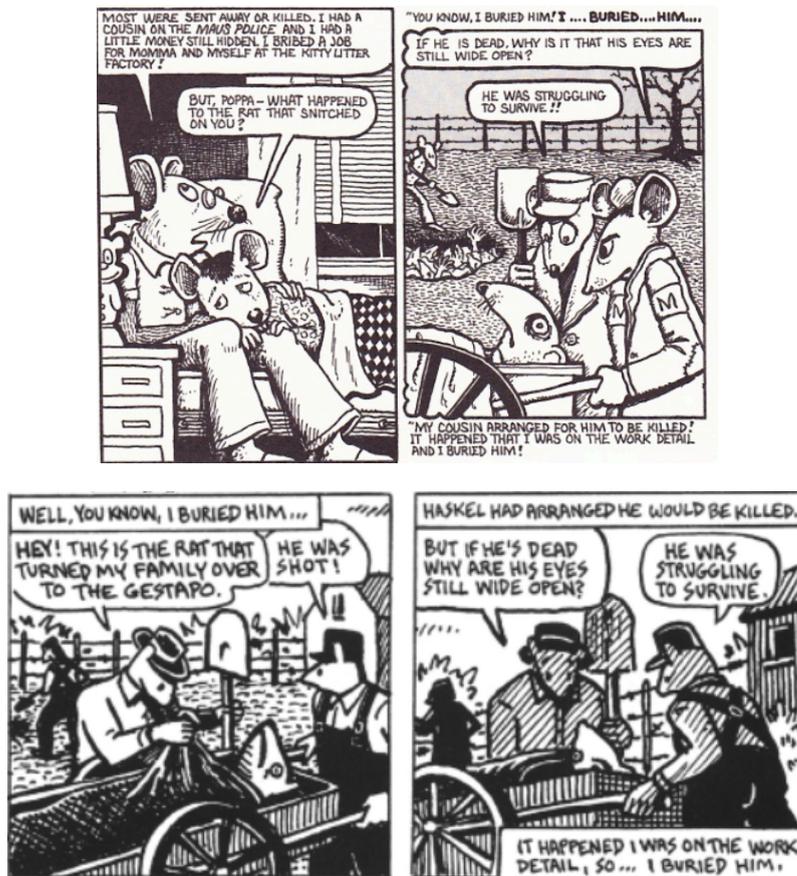


Figura 7: Primeira página da primeira versão de *Maus* (1972)

O gibi começa com um ratinho chamado Mickey — que é, na verdade, Art Spiegelman — deitado para dormir na cama de seu quarto em Rego Park, em Nova York. Sentado ao seu lado, um rato mais velho — Vladek — conta histórias do passado na Polônia durante a Segunda Guerra Mundial. A narrativa é baseada na memória pessoal do autor, que pouco conhecia da vida dos pais naquele período — “era um desses fragmentos de episódios jogados ao acaso que consegui captar” (SPIEGELMAN, 2022, p. 22).

Entre as situações representadas, há uma na qual Vladek e a família de Anja — escondidos em um bunker improvisado no sótão de casa, no gueto — são flagrados por um rapaz judeu que buscava comida para sua esposa e filhos. Pouco depois, alertados por esse homem, surgem membros da Gestapo. Em seguida, Vladek é desenhado enterrando um cadáver, que revela ser do delator — morto por ordem de Haskel, seu primo, que tinha amizade com os soldados nazistas e, por conta disso, tinha certa influência nos guetos. Essa cena se repete na versão extensa de *Maus*.



Figuras 8 e 9: Página 2 de *Maus* (1972) e página 119 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Em *MetaMaus*, Spiegelman explica a origem dessa cena, demonstrando um impulso embrionário de transformar arquivo e testemunho em quadrinhos — movimento cuja análise é foco deste trabalho. Em 1972, o autor havia escrito a versão curta de *Maus* puxando informações da própria memória, narrando a partir dos fragmentos que lembrava das conversas dos adultos, mas teve um ponto de virada ao buscar um depoimento testemunhal do pai pela primeira vez — método que mais tarde viria a se tornar a pedra basilar da versão *graphic novel* de *Maus*.



Figura 10: Spiegelman descobre que o pai enterrou o delator da família. (SPIEGELMAN, 2022, p. 23)

No quadrinho da página 23 de *MetaMaus*, Spiegelman mostra a tirinha em produção para Vladek, destacando a cena em que aparece um delator. Em resposta, Vladek desperta uma memória em relação a ele e diz: “É. Eu enterrei esse cara... era meu turno e o enterrei.” (SPIEGELMAN, 2022, p. 23) Essa frase, pode-se notar, aparece nas duas versões de *Maus* e materializa um primeiro momento no qual as lembranças de Vladek se apresentam como fonte e fazem alterações no texto do filho, que mais tarde organiza uma sinergia narrativa entre arquivo e testemunho para criar *Maus*.

Nesse ínterim, é plausível afirmar que esse acontecimento foi o estopim da versão longa de *Maus*, visto que despertou um interesse mais profundo de Spiegelman naquilo pelo que seus pais haviam passado durante a guerra. Curioso depois de conhecer uma parte até então desconhecida, ele começou a conversar com Vladek sobre a época — inicialmente sem grande intenção de escrever a respeito — e, de repente, tinha em mãos uma parte vital do que viria a ser *Maus* e, mais importante, um portal através do qual poderia dar forma aos traumas que havia herdado dos pais e às demais questões que assombravam sua vida, como o relacionamento difícil com Vladek e o suicídio de sua mãe, Anja, em 1968.

Precisei voltar à cidade enquanto trabalhava naquela HQ, mostrei para o meu pai, e ele imediatamente começou a me contar o resto da história, depois do ponto em que parei de desenhar. E aí eu de repente quis saber mais. Então prolonguei minha estadia em Nova York. Fiquei uns quatro dias e gravei tudo o que pude. Ele me contou a maior parte da história de *Maus*. Mais tarde voltei a entrevistá-lo várias vezes para ter mais detalhes, contextos e outros aspectos, só que a essência mesmo veio de um conjunto de conversas que aconteceu em 1972. (SPIEGELMAN, 2022, p. 23)

Feitas no mês de junho, as gravações de 1972 — divididas em duas partes — podem ser escutadas no complemento digital de *MetaMaus*. A primeira parte

tem 1h52m23s de duração, enquanto a segunda tem 2h07m10s. Nelas, é possível escutar Vladek — com uma voz calma, baixa e levemente rouca — contar sua história, desde seu casamento com Anja até o reencontro do casal após a liberação de Auschwitz. Este material, sem cortes ou edições, está disponível no *MetaMaus*. Diante dessa fonte, o objetivo deste trabalho é analisar como os elementos fundantes da *graphic novel* aparecem no compêndio — seja em áudio, texto ou imagem — e de que maneira eles são transformados em quadrinhos.

Conforme exposto em *MetaMaus*, o conteúdo das gravações confunde Spiegelman no sentido de não entender o interesse do pai por trás do testemunho. Em boa parte da pesquisa, ele acreditava que as conversas eram importantes para Vladek apenas para ter sua companhia. O pai considerava o conhecimento da guerra um direito de nascença de Art — e por isso compartilhava sua experiência com ele quando provocado a verbalizá-la —, mas não aparentava estar interessado em falar por outros motivos. Afinal, revisitar a guerra era custoso para Vladek — como visto anteriormente neste capítulo, ele tinha um desejo de esquecer a experiência traumática da guerra, algo que se tornou impossível com *Maus*.

Esse desejo de varrer a História para debaixo do tapete era bastante comum entre sobreviventes de grandes traumas, segundo a professora e filósofa suíça e radicada no Brasil Jeanne-Marie Gagnebin. De acordo com ela, o esquecimento serve como um mecanismo de defesa contra memórias dolorosas, que se sobrepõem ao presente (GAGNEBIN, 2009). Para Vladek, escreve Spiegelman, apagar o passado era uma maneira de sobreviver ao universo pós-guerra no qual havia se inserido — em outro país, com outra cultura e outras problemáticas. Todavia, ao término dessas gravações de 1972, Vladek deixa transparecer a mesma “necessidade de contar aos outros” identificada por Primo Levi.

[As fitas] terminam de uma forma bem surpreendente, que é quando Vladek pega o microfone e faz seu depoimento para a posteridade depois de ter passado todo o tempo meio aéreo — e é por isso que sempre desconfio da minha percepção da coisa. Ele deu a entender que não sabia do propósito da entrevista. Mas no final agarrou o microfone como se aquilo estivesse

sendo transmitido pelo rádio e disse: “Pois agora vocês vai saber o que aconteceu, e, se Deus quer, nunca mais deixar que esse coisa se repete!” (SPIEGELMAN, 2022, p. 23)

Embora pareça uma exortação enérgica nas palavras de Spiegelman, os minutos finais do áudio captado em fita são marcados pela voz cansada de Vladek, que diz: “Esperamos que isso não se repete, em século nenhum, nem para judeus nem para outros. Desastres assim que tem seis milhões de pessoas, seis milhões de judeus, e doze milhões de pessoas é destruída e queimada em câmaras de gás. É isso.” (SPIEGELMAN, 2022, p. 277)

Voltando ao material, Spiegelman disponibiliza, além da gravação da essência de *Maus* em 1972, quatro transcrições integrais de outras entrevistas com seu pai em 9 de maio de 1978, 21 de maio de 1978, 2 de junho de 1979 e 23 de junho de 1979.

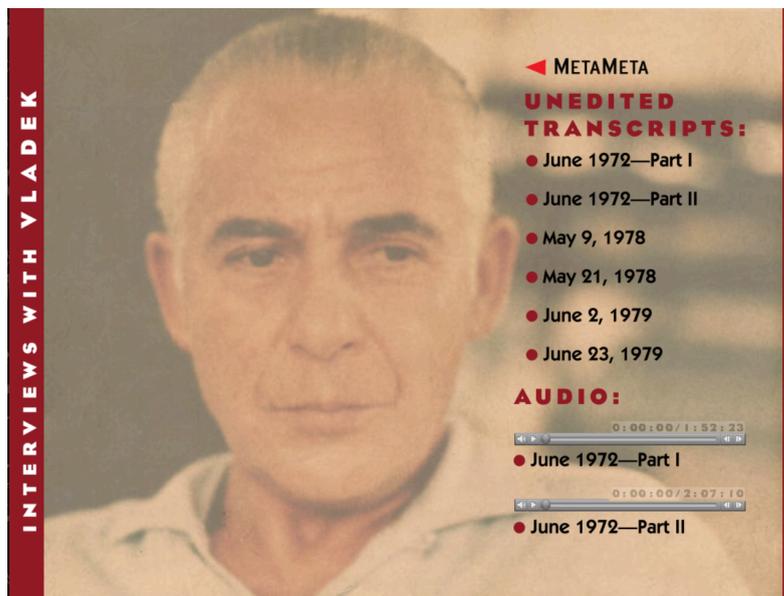


Figura 11: *Interviews with Vladek* no compêndio digital de *MetaMaus*

Ao abrir as transcrições indicadas em *MetaMaus*, logo se percebe que as datas são conflitantes. Na transcrição de 9 de maio de 1978, por exemplo, está escrito 27 de abril — a de 21 de maio indica 9 de maio. Por outro lado, 21 de maio de 1978 está contido no link que se abre ao clicar em 2 de junho de 1979 —

esta gravação, por sua vez, está no conteúdo de 23 de junho, dia que não é citado em nenhuma das transcrições.

De qualquer maneira, são entrevistas longas — que, em áudio, possivelmente teriam durações similares ou até maiores que aquelas de 1972. Enquanto a transcrição da parte dois de junho de 1972 tem 114.673 caracteres, a transcrição de 9 de maio — ou 27 de abril — de 1978 tem 117.421, por exemplo. Esse total conta as hesitações de Vladek — que não transparecem na HQ, na qual ele tem uma voz mais resoluta — e os comentários e questionamentos de Spiegelman ao longo da conversa, que por sua vez aparecem no gibi e compõem as cenas de caráter mais metalinguístico.

Essa seção de *MetaMaus* reúne uma porção considerável do material que embasa *Maus*, mas não é tudo. Spiegelman entrevistou Vladek em outras ocasiões, a partir “de 1977 ou talvez um pouco antes” (SPIEGELMAN, 2022, p. 24) e até 1982 — ano do falecimento do pai. No *MetaMaus*, o autor explica que nem sempre as conversas tinham grandes novidades, mas eram capazes de evocar algumas novas nuances da memória de Vladek.

Nós repassávamos tudo e eu dizia: “O.k., terminamos, vamos começar de novo!”. Em parte, era só uma maneira de passar mais tempo com ele, por isso tem várias fitas que apenas repetem as primeiras informações, mas às vezes ele relembrava e recuperava pequenos detalhes ou outras facetas dos acontecimentos. (SPIEGELMAN, 2022, p. 24)

Por outro lado, Spiegelman confessa que se sentia frustrado quando passava horas gravando com Vladek apenas para perceber — na fase de escuta e transcrição — que ele repetia alguns fatos com “quase as mesmas palavras”: “Eu precisava destrinchar as diferenças entre as versões da história para tentar localizar uma informação mais específica. Quando eu conseguia, aquilo virava parte da rodada seguinte de entrevistas” (SPIEGELMAN, 2022, p. 28). Essa passagem demonstra como a construção da narrativa foi lenta e gradual, mas tinha um método: assimilar as entrevistas e relacioná-las com uma pesquisa externa

para assim fazer mais perguntas que pudessem destravar novas informações sobre o passado dos pais.

O testemunho é uma lembrança do passado no presente, que “a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar” (SARLO, 2007, p. 25) — isso acontece por conta da inconstância da memória, que destrava ocasionalmente e evoca novos elementos importantes para a história em questão. Apesar de sua frustração, Spiegelman demonstra em *MetaMaus* compreender essa dinâmica: “A memória é fugidia. E eu entendia isso na época, sabia que era parte do problema e parte do processo. Não é como se existisse um texto pronto e ele só quisesse ler alguns trechos por vez. Sentia que tinha acesso privilegiado às lembranças que ele era capaz de acessar” (SPIEGELMAN, 2022, p. 28-29).

Em certas ocasiões, o autor precisava ainda puxar Vladek de volta à linearidade do testemunho, visto que ele eventualmente se dispersava e trocava de foco, alongando demais um detalhe da história e caindo até mesmo em outro período de seu passado. Ainda assim, era essa digressão espontânea que garantia elementos narrativos inesperados e importantes para conferir maior verossimilhança à história. O desvio de curso é sinal do subjetivo.



Figura 12: Página 84 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na época em que Spiegelman pesquisava para *Maus*, Levi também escreveu sobre essa característica da memória, pontuando as inconsistências que poderiam nublar os depoimentos dos sobreviventes.

A maior parte das testemunhas, de defesa e de acusação, já desapareceram, e aqueles que restam e ainda (superando seus remorsos ou então suas feridas) concordam em testemunhar dispõem de lembranças cada vez mais desfocadas e estilizadas; frequentemente, sem

que o saibam, lembranças influenciadas por notícias divulgadas mais tarde, por leituras ou por narrações alheias (LEVI, 1988, p. 14)

Na visão de Levi, a memória humana é “um instrumento maravilhoso, mas falaz” (1988, p. 17). Ele pontua que as recordações acessadas pela testemunha “não estão inscritas na pedra” e precisam, portanto, de processamento antes de serem transmitidas. Nesse processo de maturação, a essência da lembrança costuma se modificar, incorporando elementos estranhos — o que pode servir de argumento contra a credibilidade dos discursos de memória. De qualquer modo, Spiegelman valoriza o testemunho do pai e confere a ele, na maioria das vezes, validade documental — preenchendo as lacunas quando necessário.



Figura 13: Página 82 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na página acima², por exemplo, Spiegelman pinta uma cena de opressão dos nazistas sobre os judeus poloneses dentro do gueto onde Vladek morava em 1941. A testemunha descreve o ambiente como um lugar perto de uma estação de trem, onde os soldados alemães estariam agredindo e prendendo judeus com ou sem a documentação que estes eram obrigados a carregar. Em *MetaMaus*, o autor não apresenta outra referência histórica para uma ocorrência desse tipo além do testemunho do pai, mas mantém a versão. Nesse caso, ele respeita a potência

² O uso estético da Estrela de Davi em determinados quadros de *Maus* será objeto do segundo capítulo.

individual da memória de Vladek — é mais um fragmento que ajuda a montar a memória coletiva da Shoah, que contém relatos similares de abuso.

Além das gravações e transcrições, o testemunho de Vladek também surge na forma oral dentro da versão anotada de *Maus* dentro do suporte digital de *MetaMaus* — “uma cópia digital de referência de *Maus* com áudio e arquivo visual anexados”, como escrito na tela de abertura do aplicativo. Nesta porção do acervo, Spiegelman oferece uma leitura guiada e comentada da história do pai, na qual coloca reflexões e explicações pessoais — nos anexos “Art Audio” — e trechos em áudio do pai — nos anexos “Vladek Audio”. Esse material facilita a análise da transposição de *MetaMaus* para *Maus*, porque Art fala abertamente sobre seu processo de criação e, nos áudios do pai, demonstra quais partes do testemunho foram vitais para cada porção de sua *graphic novel* — ou seja, observa-se diretamente como Spiegelman deu forma narrativa ao relato de Vladek.



Figura 14: A página 90 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus* com um áudio de Vladek

Ao todo, há 96 áudios de Vladek na versão anotada de *Maus* em *MetaMaus*. Mas, seguindo em frente, há mais testemunho além de Vladek no âmbito de *MetaMaus* — mesmo que essa constatação não se reflita direta ou explicitamente em *Maus*. Esses testemunhos estão ligados à memória de Anja

Zylberberg Spiegelman — mãe do autor e esposa de Vladek —, que cometeu suicídio em maio de 1968, antes do projeto da *graphic novel*.



Figura 15: Foto disponível em *MetaMaus*.

A foto acima é um dos arquivos presentes em *MetaMaus*, no qual Spiegelman compila e apresenta ao leitor o conteúdo de sua pesquisa de mais de uma década. Além de uma coleção de fotos de família tirada do acervo pessoal de sua mãe, Anja, há também fotos da parte da família de seu pai³. Fora os registros fotográficos, *MetaMaus* carrega — dividindo-se entre a versão física do livro e um compêndio digital acessível via CD-ROM — mais de 7.500 arquivos. Dentre eles, há esboços iniciais de páginas e quadros específicos de *Maus*, documentos antigos dos pais do autor na época da guerra — obtidos por via burocrática com ajuda de pesquisadores amigáveis —, artigos sobre *Maus*, um filme caseiro gravado por Spiegelman e sua esposa Françoise Mouly na Polônia — no qual visitaram Auschwitz a convite de uma emissora de televisão alemã⁴ —, cadernos do autor, árvores genealógicas e um rico material sobre Anja — incluindo itens pessoais deixados por ela e entrevistas com pessoas com quem ela conviveu —, que ajuda a reconstruir sua imagem⁵.

³ Essas imagens serão analisadas com mais profundidade no próximo capítulo.

⁴ A análise sobre o filme também será aprofundada no próximo capítulo.

⁵ A representação de Anja na *graphic novel* é tema do capítulo 3.

Maus é o resultado da colagem de todo esse material e gira principalmente em torno da história de Vladek dos guetos poloneses ao pós-guerra. Em grande parte dessa narrativa, Anja é uma figura muito presente, mas quase exclusivamente descrita através da ótica do marido. Antes da captura pelos nazistas e da chegada a Auschwitz, Anja era uma constante na *graphic novel*, mas seu espaço na narrativa diminui exponencialmente quando inicia-se a segunda parte — ou segundo volume — de *Maus*, que se passa dentro dos campos. Este é um fenômeno simples de entender: com a separação por gênero da triagem de Auschwitz, Vladek e Anja foram separados. Logo, ele não tinha muito a contar em relação à esposa além das poucas vezes em que a viu — poderia apenas supor. Assim, é visível como a personagem — que antes aparecia na maioria das páginas, seja fisicamente ou via citação — dá espaço para um mergulho mais introspectivo na situação de Vladek e sua sobrevivência, que também se traduz nas entrevistas — nas quais Spiegelman foca mais no pai, justamente por saber que seu conhecimento sobre Anja é limitado no escopo dos campos.

Em *MetaMaus*, Spiegelman conta que os pais conheciam a história um do outro, mas Vladek não tinha muita clareza de detalhes quando respondia sobre Anja. Para ele, é provável que seu pai tenha ouvido algumas das informações que ele gostaria de usar no livro, mas não quis contar. O autor vai além e supõe que Vladek criou uma narrativa para falar sobre a esposa, como se estivesse tentando preservar sua imagem. Por outro lado, ele também reconhece a dificuldade de seu pai na articulação das palavras, em especial quando se tratava de contar episódios não vividos diretamente por ele (SPIEGELMAN, 2022) — mais uma demonstração da incorporação de experiências alheias à própria memória.



Figura 16: Página 95 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Spiegelman não teve acesso ao testemunho da mãe — tampouco aos seus diários. Na *graphic novel*, o autor pinta cenas nas quais busca os diários perdidos de Anja, como no quadro acima. Em páginas anteriores, Vladek menciona que Anja gravou memórias da guerra em alguns cadernos, mas desconversa quando Art faz menção de procurá-los. Mais à frente, na interação que encerra o primeiro tomo de *Maus*, Vladek confessa que os diários não têm mais materialidade — ele os queimou em um momento de luto, no qual não conseguia mais suportar as lembranças de Anja, que suicidou-se em 1968. O resultado desse aviso é uma imprecação do filho, que sente-se revoltado e ressentido com a atitude do pai. Para ele e suas ambições narrativas, a destruição dos diários não elimina apenas a subjetividade pessoal de Anja como pessoa, mas também como personagem.

Como não teve acesso ao testemunho da mãe — nem aos seus diários —, Spiegelman recorreu a entrevistas com pessoas que conviveram com Anja para tentar contar esse lado apagado de sua história e representá-la nos quadrinhos. As transcrições dessas conversas estão disponíveis em *MetaMaus*, tanto no suporte digital quanto no livro. Tratam-se de entrevistas com cinco pessoas: Renya Ostry, Blanca Thurm, Marysia Winogron, Ita Kracauer e David Kracauer — as três primeiras estiveram em algum campo de concentração com Anja, os dois últimos são padrinhos de Art. Em *MetaMaus*, temos acesso não às transcrições, mas às anotações feitas pelo autor durante conversas por telefone com as três primeiras e uma viagem à cidade de Hallandale, na Flórida, na qual visitou seus padrinhos. Também é possível ver fotografias das páginas do caderno de Spiegelman nas quais se registraram as interações, mas a legibilidade é ruim.

① conversation with Renya Ostry (864-5033) 11/29
 lived next door to Anja in Sosn, for 7 yrs younger than Anja.
 Her father - (no name) - close friend/friendship associate of Vlodek.
 lived in Anja in Sosn - had had affair with her.
 Renya Anja in Birkenau - also was transferred to camp extension
 Anja in Ravensbrück
 Renya went to Anja Dec 13 - quarantine barracks
 Jan 13 to working area
 On Jan Kipper 1944 (Sept) transferred to camp extension
 Women changed, she says on day she was transferred -
 After, as "treat" taken to block 1 or 2 in Anja to see a Marie
 (Marlene Dietrich film) she wandered off in one room, she saw meet
 a Greek woman pulled out of from medical experiment's.
 worked nights at Unna Werke-factory.
 "Renya was badly beaten that night...
 Anja was never beaten."
 Vlodek brought Anja a Salami.
 It was very rare we never saw the woman, maybe somebody they
 met there; but not a husband and wife!
 Anja never had an appetite - never hungry.
 "She called me "Kitchon" (chick); I called her Goose."
 "On a selection in front of Mengele I had typhus - I had it
 twice - my friend said "well taking you, and tomorrow men."
 "I never pushed - I didn't have a position - I never tried to survive."
 your father fathered Anja He always protected her.
 "Renya marched out of Birka to Grossrossen. Train to Ravensbrück.
 No food very crowded. I left with a transport from where Madams -
 Grosswiz - went to (?) Neustadtgubau. The Russians were coming
 After 3 or 4 days, we realized nobody was there. The war was over.
 "The Russians liberated you? Nobody liberated us. The war ended."
 - we had to run from the Russians. A Jewish Russian officer told us:
 "You're at the front. The Germans are hungry. You'd better run."
 For 5 weeks I ran - didn't take my clothes or shoes off -
 I was with 3 girls and 2 men. When the men saw the rags that
 was going on they ran and rejected so they would have been shot.
 I was lucky. Nobody raped me.

Figura 17: Página 66 do caderno de 1986-1989 de *Maus*. Disponível em *MetaMaus*.

As “pistas de Anja” — como Spiegelman classifica em *MetaMaus* — têm uma metodologia de coleta diferente da adotada com Vlodek. Renya, Blanca e Marysia estiveram em contato por telefone, com intervalos entre as ligações. A primeira conversa com Renya aconteceu em 29 de novembro de 1987. Depois, 15 de dezembro de 1987 e 20 de março de 1989 — com mais de um ano de intervalo. As conversas com Blanca Thurm (ou Blima Mandelbaum, uma variante de seu nome) ocorreram em 8 de dezembro de 1987 e 15 de dezembro de 1987; com Marysia Winogron, em 8 de fevereiro de 1987 e 18 de dezembro de 1987. A visita a Ita e David Kracauer se deu em 15 de abril de 1991, mesmo ano em que *Maus* foi concluído.

Nota-se maior concentração dos depoimentos no período do Hanukkah, uma tradicional festividade judaica — Blanca, Marysia e Renya conversaram com Spiegelman entre 15 e 18 de dezembro de 1987, portanto dentro do período da festa neste ano. As três contam sobre suas vivências com Anja dentro dos campos de concentração — e Marysia inclusive discorre sobre sua fuga de Auschwitz, que teria sido acompanhada por Anja.

MetaMaus também traz entradas da memória pessoal de Spiegelman, inclusive de sua infância, que servem para demonstrar sua relação conturbada com esse trauma pouco palpável que tanto afetava sua vida. Ele cita, por exemplo, uma história na qual sua mãe, para tentar se distrair da vontade de ir ao banheiro quando estavam a caminho das compras na rua, conta sobre a experiência de fazer xixi nos campos de concentração:

Anja me contava essas coisas que haviam acontecido com ela nos campos de concentração — esse é um exemplo que me lembro com mais clareza —, mas fazia essas referências sem nenhum contexto ou mais informações. Quando criança, aquilo só me dava medo. (SPIEGELMAN, 2022, p. 14)

Nesses pequenos excertos, mesmo que descontextualizados, Spiegelman tinha um primeiro acesso ao entendimento dos pais sobre a experiência que haviam vivido, sobretudo de Vladek. Com esse material à disposição após extensa pesquisa — corpo e alma de *MetaMaus* —, Spiegelman começou a moldar uma narrativa para dar forma da maneira mais fiel possível aos fragmentos que compilou sobre os pais, inserindo-os na memória coletiva da Shoah. Veremos a seguir exemplos de como se deu a transposição do arquivo para o gibi.⁶

1.3.

A narração do inenarrável: dando forma aos arquivos

⁶ A análise específica sobre Anja não é aprofundada aqui, mas será tema central do capítulo três.



Figura 18: Quadros da página 205 da versão de *Maus* em *MetaMaus*

Na página 205 de *Maus*, Art conversa com seu psiquiatra, Pavel — também sobrevivente dos campos de concentração nazistas. Ele lembra uma frase do escritor irlandês Samuel Beckett: “Cada palavra é como uma mancha desnecessária no silêncio e no nada (...) Por outro lado, ele disse isso” (SPIEGELMAN, 2009, p. 205) Essa parábola sintetiza a missão de Spiegelman — falar apesar de tudo, porque é preciso. Questionado sobre a premissa de *Maus* em entrevista com Hillary Chute em *MetaMaus*, Spiegelman responde que a *graphic novel* é sobre como recuperar a memória e, enfim, a criação da memória.

A história de *Maus* não é apenas a história de um filho que tem problemas com o pai, e não é apenas a história daquilo pelo que um pai passou. É sobre um cartunista tentar visualizar aquilo pelo que seu pai passou. Trata das escolhas que foram feitas, das descobertas a respeito do que era possível contar, e o que era possível revelar, e o que era possível revelar além do que se sabe que está revelando. Esses são os aspectos que dão força e tessitura real à obra — colocar o que está morto em quadrinhos. (SPIEGELMAN, 2022, p. 73-74)

Quando fala em “colocar o que está morto em quadrinhos”, Spiegelman trata das ferramentas estéticas e narrativas através das quais pode elaborar a

memória dos pais, com a qual entrou em contato durante a pesquisa, dentro da *graphic novel*. Isso envolve um processo de mobilização dos arquivos reunidos em *MetaMaus*, que naturalmente requer uma espécie de curadoria do autor — ele precisou fazer escolhas, definindo aquilo que seria aproveitado ou suprimido, caso contrário *Maus* não teria fim, tampouco coesão. Qualquer obra de caráter documental requer uma etapa de supressões, omissões e sínteses — mas é sempre uma preocupação manter-se fiel à pesquisa e, no caso de Spiegelman, ao testemunho. Nesse ponto, o autor temia distorcer a realidade na transposição para os quadrinhos.

Acho que a única maneira sincera de apresentar um material assim seria dizer: “Aqui estão todos os documentos que usei, pode mexer. E aqui está uma estante de três metros cheia de obras que contextualizam esses documentos, e aqui estão milhares de horas de gravações em fita, e tome mais essa pilha de fotos. Pronto, agora faça o seu próprio *Maus!*” (SPIEGELMAN, 2022, p. 34)

Todavia, Spiegelman não podia simplesmente entregar a pesquisa em uma bandeja e deixar de lado o exercício de construção da HQ. Então, na medida em que ele transforma toda sua pesquisa em uma obra, ele atua como mediador em um processo de dar forma, que envolve escolher, suprimir e sintetizar todos os arquivos que reuniu ao longo dos anos. Selecionando quais aspectos da pesquisa realmente serão aproveitados em *Maus*, ele elabora não somente a memória dos pais, mas também a própria.

Desde a primeira entrevista com Vladek até a publicação do último capítulo de *Maus*, em 1991, passaram-se 19 anos. Esse longo período demonstra a dificuldade do processo de escrita, que envolveu uma pesquisa cada vez maior e a organização dessas informações, que passavam por triagem e adequação para entrar ou não no livro. *MetaMaus* nos permite observar com maior clareza essa transposição e as interações entre memória e história.

No compêndio, Spiegelman fala sobre a estruturação dos testemunhos coletados nas suas entrevistas — o que deveria cortar, colocar em primeiro plano

ou moldar como elemento de composição. Assim como cruzava as versões de uma mesma memória contada por Vladek, ele também conferia as informações com as fontes históricas disponíveis — e o autor logo notou que as lembranças do pai nem sempre batiam exatamente com a pesquisa

No áudio de 21 segundos inserido na página 90 da versão comentada de *Maus* em *MetaMaus*, por exemplo, Vladek comenta sobre os carimbos usados pelos nazistas para identificar os judeus nos guetos — na verdade, eram parte de um processo seletivo para os campos de concentração. Este pequeno excerto em áudio não está disponível na seção *Interviews with Vladek*, mas faz parte da transcrição de 21 de maio de 1978, disponível apenas em inglês no compêndio digital — a versão física traduz para a língua portuguesa apenas a entrevista de Vladek em 1972.

Then came another order. And it came that everybody who is alive. . . every. . . and who has the card . . . he has to have a stamp – a red stamp – and. . . on this card, the red stamp will give him the ability that he may be here a citizen. . . that he may stay here and work, and he will not be touched. So. . . (VLADEK in SPIEGELMAN, 2022)⁷

Na página acompanhada por este áudio, Spiegelman desenha um guarda, também um rato — ou seja, um judeu —, com um alto-falante, convocando todos os judeus da região para se registrarem no dia 12 de agosto no estádio Dienst. Vladek não faz referência em seu testemunho ao dia 12 de agosto, mas a data é documentada por estudiosos da população judaica de Sosnowiec — cidade polonesa dos pais de Spiegelman. Por exemplo, o site da *Holocaust Historical Society*, um grupo de pesquisa sobre a Shoah no Reino Unido, fala sobre um “*stadium aktion*” em 12 de agosto de 1942, no qual os nazistas teriam usado um pretexto de carimbar documentos de identidade para selecionar judeus para deportação — cerca de oito mil judeus teriam sido deportados nessa seleção.

⁷ Em tradução livre: “Então veio outra ordem. Que todo mundo que estava vivo... todo... e tem o cartão... precisa ter um selo – um selo vermelho – e... nesse cartão, o selo vermelho vai lhe dar a possibilidade de ser um cidadão aqui... ele vai poder ficar aqui e trabalhar sem ser tocado. Então...”



Figura 19: Judeus preocupados com convocação para registro na página 90 de *Maus* em *MetaMaus*

No plano aberto da cena acima, a profundidade deixa visível uma grande multidão indistinguível. No segundo quadro, o guarda aparece como uma sombra preta, de mãos espalmadas. Sua figura completamente negra parece semear uma sombra sobre os espectadores, que ficam imersos na dúvida sobre aquele aviso, mas parecem suscetíveis aos comandos do guarda. Esses tons escuros fazem um contraste com os dois ratos pintados em branco na outra ponta, livres da sombra — da dúvida de que se tratava de uma artimanha nazista para capturar os judeus dos guetos.

Poucas páginas à frente, vemos Vladek com sua família nesse estádio — atualmente, um campo de futebol em atividade, com uma placa em memória dos judeus deportados. Ele conta que teve ajuda de um primo chamado Mordecai para conseguir um carimbo que garantiu sua liberação, mas sua irmã Fela foi enviada para o “lado ruim” do estádio, porque tinha muitas crianças consigo. Seu pai, Abram, que havia sido carimbado, a seguiu. De acordo com a árvore genealógica inserida em *MetaMaus*, ele morreu em 1943; a morte de Fela teria ocorrido ainda em 1942, pouco depois de sua chegada ao campo de concentração.



Figura 20: Página 93 de *Maus* em *MetaMaus*

O último quadrinho da página acima, que sucede a representação de Abram pulando a cerca para proteger a filha, fica em destaque por estar fora das tradicionais quatro linhas — o leitor vê Vladek cansado na bicicleta ergométrica, de volta ao presente. Girar a engrenagem da memória para reviver um momento doloroso do passado — a última vez em que viu pai e irmã — foi um esforço muito desgastante para ele. O entrevistado pede, então, como em outras vezes na *graphic novel*, para retomar a gravação em outro dia.

Outra dúvida constante no processo criativo de *Maus* dizia respeito à relação entre história e memória na balança da *graphic novel*: escolher qual fonte deveria ser mais evidenciada na narrativa. Spiegelman não sabia se deveria corrigir os erros — ou supostos erros — do pai com base na autoridade de registros históricos formais ou se deveria ater-se estritamente à memória de Vladek como um documento igualmente objetivo, privilegiando a história oral. Quando se tratava de registro histórico comprovado — que ele classifica como “narrado por várias testemunhas independentes” —, sua tendência era “apurar o fato a partir de outras fontes e permitir que a memória dele se incorporasse à memória coletiva” (SPIEGELMAN, 2022, p. 30). Caso houvesse divergência, mas aquela passagem fosse relativa à história pessoal de Vladek, Spiegelman optava por não interferir e, se necessário, fazer uma “correção visível” (*idem*).

Esse dispositivo, segundo o autor, precisava ficar claro para os leitores em algum ponto — e isso acontece na cena da orquestra na página 214 de *Maus*.



Figura 21: Orquestra na página 214 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na passagem acima, Vladek narra parte de sua rotina em Auschwitz, destacando o fato de que marchava para fora do campo para trabalhar. Essa declaração destrava no filho uma informação que havia consumido recentemente sobre as orquestras que tocavam nos portões do lager quando os prisioneiros passavam — ele lera recentemente sobre elas em mais uma sessão de pesquisa sobre Auschwitz, mas não revela especificamente qual é a fonte. A fotografia abaixo registra a existência do grupo musical — o autor reproduz em *Maus* até mesmo o degrau sobre o qual posiciona-se um maestro. No quadrinho seguinte, os trabalhadores em marcha encobrem a orquestra.



Figura 22: Registro fotográfico da orquestra em Auschwitz. (Fonte: Memorial de Auschwitz)

Vladek reage com perplexidade ao questionamento do filho, dizendo que não se lembrava de nada desse tipo: “Orquestra? Só lembro de marchar. Não de

orquestra... Guardas acompanhava nós do portão até oficina. Como podia ter orquestra ali?”. Embora tenha certeza da existência daquele grupo, Art retruca sem insistência: “Sei lá. Mas está bem documentado...” (SPIEGELMAN, 2009, p. 214).

Verbalmente, a discussão termina por aí, mas é interessante observar a mensagem subjacente que resta na composição visual da cena.

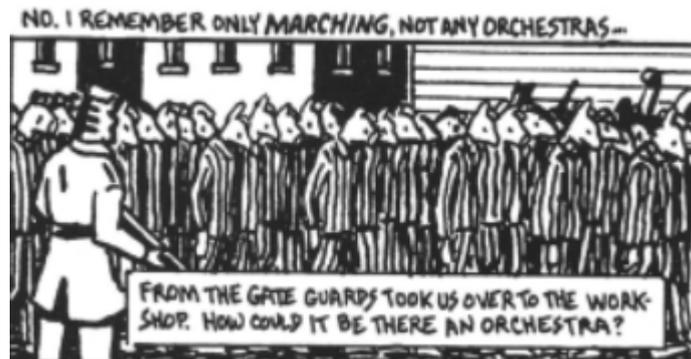


Figura 23: Destaque da página 214 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

No desenho, Spiegelman encobre a orquestra com a marcha — a memória de Vladek prevalece —, mas a banda ainda é vista em pequenos detalhes por trás. Como o autor explica em *MetaMaus*, era uma maneira de registrar que, sim, a orquestra existiu — mesmo que seu pai não se lembre ou talvez nunca tenha passado realmente por ela. Logo, embora seja bem sedimentada historicamente, a orquestra não era uma realidade especificamente para Vladek.

Como cartunista, optei por mostrar a orquestra, então faço Vladek dizer que não se lembra dela. Então faço a orquestra ser encoberta pelas pessoas marchando, pois é disso que ele se lembra. E, por fim — e eu “venço” a discussão, já que foi tudo elaborado por mim —, mostro pedacinhos do violoncelo e as silhuetas dos músicos por trás da marcha para garantir que eles existiram. E, para arrematar tudo isso, o pedacinho da parede encoberto pela marcha de prisioneiros vira uma partitura (SPIEGELMAN, 2022, p. 31).

A solução gráfica de Spiegelman representa uma colisão entre a memória de Vladek e a memória coletiva, de caráter histórico mais consolidado. *Maus* se alimenta das duas fontes, jamais negando uma ou outra e apresentando as versões disponíveis em coexistência. A memória de Vladek sobressai por ser a matriz central da narrativa, mas não é colocada em um pedestal, como se fosse mais importante — e vice-versa. Essa passagem valoriza a singularidade das lembranças do personagem-testemunha, mas não desabilita as memórias de outros sobreviventes que perceberam e registraram a existência da orquestra.

A escolha de representar os músicos parcialmente simboliza a coexistência de múltiplas memórias: a pessoal, na qual a orquestra é ausente, e a coletiva, que a registra como parte da rotina dos campos. A sobreposição gráfica materializa o potencial sugestivo dos quadrinhos, permitindo ao leitor navegar entre o que é lembrado e o que é documentado. Além disso, esse ponto tensiona a questão do testemunho parcial discutida anteriormente neste capítulo, porque demonstra as incongruências existentes entre as variadas experiências do campo de concentração. A diferença entre versões não significa erro de uma das partes — elas se complementam — e a fabulação permite uma interação artística entre as versões.

Em algumas cenas de *Maus*, Spiegelman desenha os banheiros de Auschwitz como os havia visto durante uma viagem ao campo de concentração em 1987 — com encanamento, descarga e privadas de porcelana.



Figura 25: Vinheta da página 227 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*.

Na cena acima, Vladek apresenta uma artimanha que usou certa vez, quando estava doente, para evitar que fosse levado para extermínio nas *selektions* — rotinas nas quais membros da SS entravam nos barracões para identificar os prisioneiros incapazes de trabalhar e levá-los para enfermarias ou direto para as câmaras de gás. Em um artigo publicado em uma revista científica, conta Spiegelman, “um historiador oral me repreendeu por ter errado os banheiros, dizendo que eram só tábuas” — o autor não diz o nome da revista, tampouco do historiador, pois não se lembra. Ele sustenta sua versão a partir da própria pesquisa *in loco* — Vladek não havia jamais comentado sobre a disposição dos banheiros e já havia falecido à época da viagem — e afirma que a assunção do historiador é devida à discrepância entre os banheiros de Auschwitz I — campo principal — e de Birkenau — anexo de Auschwitz.

Eu sempre tinha problemas para visualizar aquilo, pois não sabia como eram os malditos dos banheiros nos barracões. As únicas fotos que eu encontrava mostravam longas tábuas com buracos, como um banheiro rústico infinito. (...) Então, quando eu estava no Museu de Auschwitz, perguntei ao oficial do museu a respeito e ele (...) me levou lá com suas chaves, destrancou a porta e me mostrou os banheiros de verdade, que eram idênticos em todos os prédios [de Auschwitz I]. Já que Auschwitz havia sido uma guarnição de soldados na Primeira Guerra Mundial, e não um lugar construído especificamente como instalação de extermínio, tinha banheiros de verdade. E encanamento. Aí consegui tirar fotos e mostrar do jeito correto. (SPIEGELMAN, 2022, p. 58)

Nesse ponto específico da *graphic novel*, embora trate-se de um detalhe sem impacto narrativo algum, Spiegelman justifica suas escolhas com base no certificado de presença defendido por Nina Mickwitz (2016). Aqui, ele não precisa fabular: ainda que tenha visitado Auschwitz mais de 40 anos após sua

desativação, o autor esteve fisicamente no banheiro e observou e fotografou as privadas como eram na década de 1940, durante a prisão do pai.



Figura 26: Foto do acervo pessoal (SPIEGELMAN, 2022, p. 58)

Diante disso, Spiegelman reconhece que possa, apesar de toda a pesquisa, ter deixado passar algum detalhe ou outro, entrando em conflito com a suposta fonte do historiador oral que se posicionou criticamente contra ele. No caso específico dos banheiros, ele os desenhou como havia visto e fotografado, uma vez que teve a oportunidade de coletar essa informação. Do seu ponto de vista, não há uma lacuna para preencher — as privadas eram aquelas e não haveria motivo para deter-se nesse ponto ou desenhá-las de outra maneira. Aqui, a fotografia é valorizada como fonte⁸ e não precisa ser reelaborada para entrar no quadrinho — ela é reproduzida praticamente de forma integral ou até mesmo objetiva.

De maneira geral, Spiegelman preferia não se prender a detalhes muito específicos no processo de criação de *Maus* — “uma busca por verossimilhança artificial podia ter me distanciado ainda mais dos fatos essenciais enquanto eu tentava reconstruí-los” (SPIEGELMAN, 2022, p. 59). Abraçando a impossibilidade de representação integral de um passado que não viveu, Spiegelman preencheu algumas lacunas — e outras deixou em aberto sem prejuízo para a narrativa — com a imaginação, sem a qual não poderia avançar

⁸ Veremos mais disso no capítulo seguinte.

por cenas cotidianas, como prisioneiros carregando pedras e soldados levando judeus para a morte em uma floresta, que surgiam ao longo da história.

Além de não afetar a acurácia histórica de *Maus* — em especial porque esta não almejava um real inquestionável —, a fabulação acrescentou camadas de subjetividade à *graphic novel* e garantiu maior liberdade criativa ao autor, à medida em que ele articulava a passagem das memórias do pai e das informações reunidas ao longo da pesquisa para o papel em uma narrativa coesa. O potencial sugestivo da ilustração floresce nesse sentido, incorporando a marca autoral de Spiegelman à reconstituição da história de Vladek.

Ademais, a leitura de quadrinhos é tipicamente uma experiência de interpretação e sobreposições — e não funciona de maneira diferente em *Maus*. A liberdade subjetiva da narrativa constitui as lacunas entre os quadros da página, que são assimiladas pelos leitores a partir de cultura e conhecimento próprio, o que torna essa experiência colaborativa e única — no sentido de que duas pessoas não terão a mesma interpretação da história (MUANIS, 2006). A existência das lacunas é um convite à participação fabulatória de quem lê.

Frequentemente em *Maus*, Spiegelman usa os arquivos a serviço da narrativa, lançando mão dos documentos coletados para frisar pontos do depoimento de Vladek, confirmar ou colocar em xeque as memórias do pai, estabelecer camadas temporais para transitar entre as narrativas do passado e do presente com maior fluidez, além de ilustrar e complementar o testemunho de Vladek, facilitando a visualização do autor e do leitor.

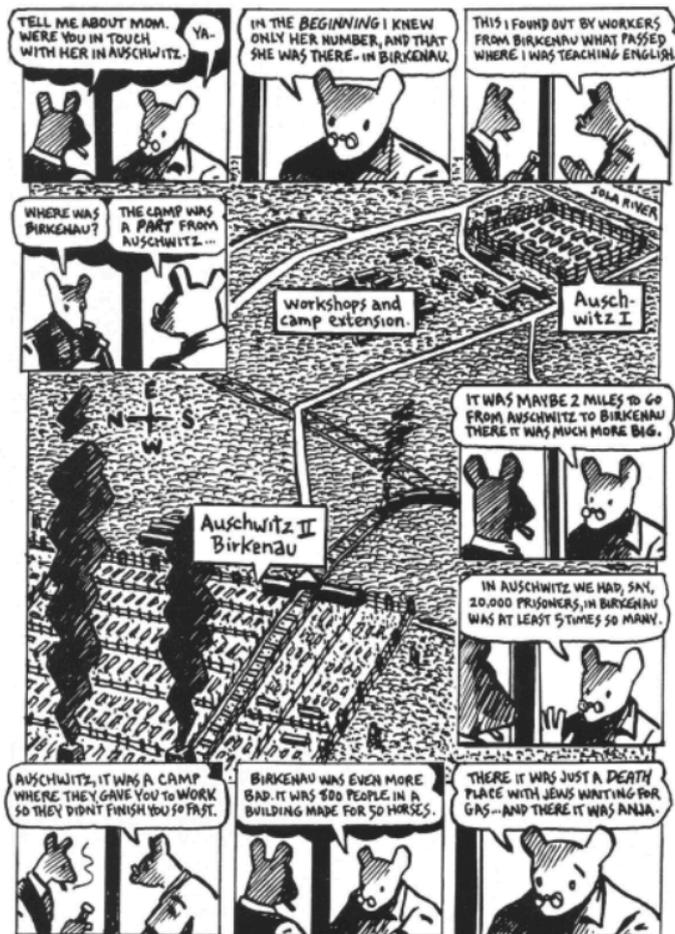


Figura 27: Mapa de Auschwitz na página 211 de *Maus* em *MetaMaus*

Um exemplo é a página 211 de *Maus*, na qual Vladek explica ao filho onde ficava Birkenau, campo no qual Anja estava presa: “Fazia parte de Auschwitz... Birkenau ficava a uns três quilômetros de Auschwitz. Lá, muito maior” (SPIEGELMAN, 2009, p. 211). Para ter uma visualização melhor do que seu pai havia dito, Spiegelman complementa a conversa no presente com um mapa da região — que mostra bem as dimensões de Birkenau em relação ao campo principal de Auschwitz.

Além da questão de tamanho, esse recurso também ilustra os medos de Vladek em relação à distância entre si e a esposa, devidamente enfatizados pela mudança no grid e em sua fala no último quadro da página: “[Birkenau] era depósito. Judeus esperando o morte... e Anja estava lá” (SPIEGELMAN, 2009, p. 211).

A conversa é sobre minha tentativa de compreender onde Vladek estava e onde Anja estava, na prática estou pedindo um mapa. Ao remover o que teriam sido seis dos quadros desse *grid* de quinze, se revela o mapa de Auschwitz subjacente ao nosso presente, e o leitor consegue ver o salto que eu tenho que fazer de um quadrinho ao outro — percorrer o terreno mapeado de Auschwitz e entender o que o meu pai está contando. (SPIEGELMAN, 2022, p. 181-182)

O mapa funciona como um quadrinho em si — o leitor precisa passar os olhos por ele, entendendo a disposição territorial de Auschwitz e a distância existente entre Vladek e Anja, para continuar a leitura. Embora seu pai fale dessa distância em palavras, Spiegelman — ao entender a necessidade narrativa de dar destaque a ela — opta por evidenciar a informação não apenas em texto, mas visualmente de uma maneira tão didática quanto possível, explorando as potencialidades dos quadinhos como mídia.⁹

1.4.

As tensões fundamentais entre pai e filho

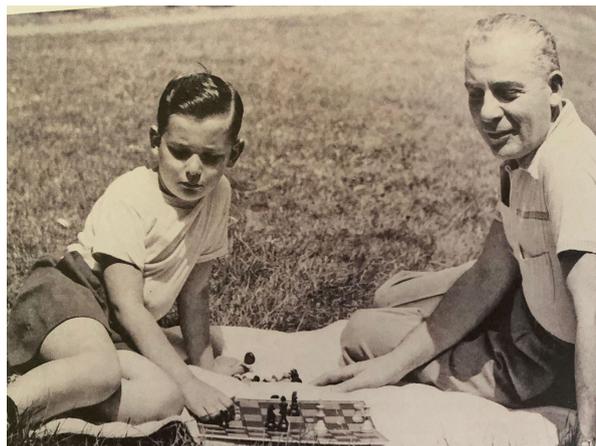


Figura 28: Art e Vladek jogando xadrez. Foto disponível na página 32 de *MetaMaus*

⁹ Um dos recursos dos quadinhos mais explorados — embora de maneira sutil — por Spiegelman é a antropomorfização dos personagens: gatos, ratos e mais. Essa questão será abordada no capítulo 2.

Outra tensão constante que transparece na *graphic novel* é a relação entre Vladek e Art — que representa ainda a tensão entre ausência e presença, memória e história, lembrança e esquecimento. Spiegelman considerava seu pai uma pessoa muito difícil de se lidar e fez questão de deixar esse relacionamento conturbado bem claro: “Nosso abismo entre gerações era do tamanho do Grand Canyon” (SPIEGELMAN, 2022, p. 24). Em *MetaMaus*, o autor conta que as conversas sobre Auschwitz com seu pai eram “três quartos da relação” e serviam como uma espécie de aconchego familiar, durante as quais podiam falar sobre outra coisa que não a decepção mútua um com o outro:

“Não havia limites na nossa conversa que não fossem a memória e a capacidade dele de articular as palavras, e minha capacidade de escolher as perguntas. Então foi uma espécie de momento de intimidade, mais do que eu conseguiria de qualquer outra forma com ele” (SPIEGELMAN, 2022, p. 25-28)¹⁰

Mesmo depois de *Maus*, concluído após o falecimento de Vladek, Spiegelman seguiu carregando certo rancor — ou remorso — pelo pai, que não considerava uma figura paterna presente. Ele conta que, pouco após a morte de Anja, Vladek disse ao filho que havia cometido um erro: deixar Anja fazer o que quisesse com ele. “Em outras palavras, deixou que ela me criasse sozinha em vez de ser meu pai. (...) Ele era apenas uma figura distante e autoritária” (SPIEGELMAN, 2022, p. 25). Para Spiegelman, o exercício de representar o pai na *graphic novel*, pela necessidade de habitar seu ponto de vista, ajudou no sentido de digerir essa distância entre os dois.

Em *MetaMaus*, Spiegelman explica que o ponto central de sua relação com Vladek era o fato de se sentir tão diferente do pai, mas ainda assim se identificar com ele. Para o sociólogo francês Jean-Pierre Le Goff (apud SARLO, 2007), a aceleração do tempo — que faz os valores e conhecimentos dos pais se tornarem inúteis ou obsoletos para os filhos, que constituem um novo ideário — gera praticamente uma incapacidade de transmitir um testemunho entre gerações.

¹⁰ O depoimento de Spiegelman é cortado por uma tirinha de duas páginas, por isso a citação vai da página 25 à página 28.

Então, Spiegelman precisou abraçar seu lado que se identificava com Vladek, apesar de sua resistência, para poder representá-lo como personagem.

Com certeza era esse o ponto central que tornava nossa relação tão pesada. (...) Eu estava tentando não ser sentimental: nunca me ocorreu tentar criar uma figura heroica, e com certeza não queria criar um sobrevivente enobrecido pelo sofrimento — uma ideia muito cristã, do sobrevivente-mártir. E isso incluía um relacionamento com todos os defeitos, no qual eu podia ser bem desagradável. Quando releio a história, penso: “É, esse garoto era um babaca e um ingrato. E não tinha nenhuma solidariedade com o sofrimento de verdade”. (...) Me permiti representar meu pai de modo que alguns o veriam de maneira negativa, mas reconheci que, apesar de suas falhas incontornáveis e das formas como ele me fazia mal como pai, existe algo de cativante nele como personagem. (SPIEGELMAN, 2022, p. 33)

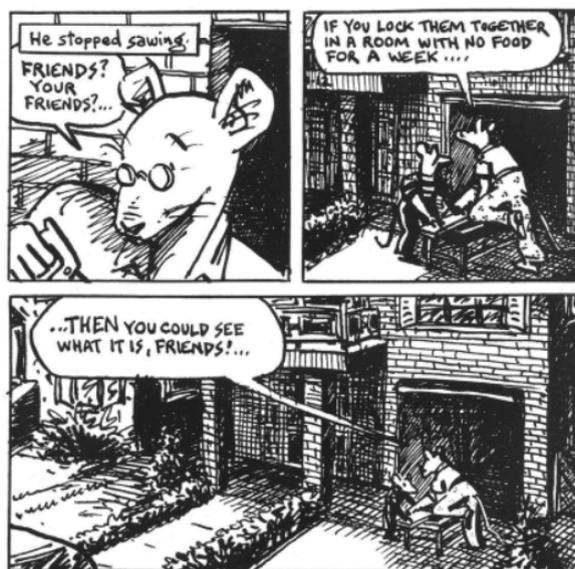


Figura 29: Página 6 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

O prólogo de *Maus* traz uma memória de infância de Art Spiegelman. Trata-se da única cena passada nesse período da vida do autor e mostra um pequeno Artie triste — ele havia tropeçado e caído no chão e seus amigos não

pararam para ajudá-lo — ajudando Vladek a serrar uma tábua no verão de 1958. Quando a criança diz por qual motivo estava chorando, o pai responde: “Se trancar elas em um quarto sem comida por um semana... aí ia ver o que é amigo!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 6).

Essa cena demonstra logo no início da *graphic novel* como a guerra ainda pesava no imaginário de Vladek — e como ele projetava esse trauma sobre o próprio filho, que aos 10 anos de idade não tinha bagagem suficiente para entender aquilo. Ao mesmo tempo, no áudio anexo à página 6 da versão digital de *Maus*, Spiegelman encara essa passagem como uma prova da imprevisibilidade do pai enquanto personagem — uma figura mais profunda do que ele imaginava, que podia ser muito difícil ou muito sensível, e era capaz de formular uma anedota desse tipo como uma espécie de conselho para uma criança.



Figura 30: Página 45 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

O temperamento difícil de Vladek é evidenciado em várias cenas ambientadas no presente de *Maus*. No trecho reproduzido acima, um irritado Vladek manda Art, um homem já adulto, comer tudo que está no prato. Ele conta que tinha brigas com o pai por conta disso quando era criança e Mala — com quem Vladek se casou após a morte de Anja — responde: “Você sabe que é impossível discutir com seu pai” (SPIEGELMAN, 2009, p. 45).

Na sequência da página, Art afirma ainda que, embora Anja cozinhasse algo mais agradável para seu paladar infantil, Vladek guardava a comida deixada no prato e o obrigava a comer em outra ocasião, para que nunca houvesse desperdício, ao que ele responde: “Isso mesmo! Precisa comer **tudo** que está na prato.” (idem, grifo original) Essa interação demonstra um reflexo da escassez

experimentada por Vladek em Auschwitz, que ele projeta sobre o filho, mesmo que em outro país, em outro cenário de vida e com conforto financeiro. Em outros pontos de *Maus*, isso é simbolizado pela compulsão acumuladora do personagem, que pega coisas na rua e guarda itens inúteis porque talvez um dia possa precisar deles.



Figura 31: Páginas 95 e 118 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Em artigo publicado em uma revista israelense de assuntos médicos, os cientistas Bat-Sheva Porat-Katz, Teresa W. Johnson, Itai Katz e Shelly Rachman-Elbaum analisaram uma relação entre estresse pós-traumático e acumulação em sobreviventes do Holocausto. O grupo concluiu que estas pessoas podem desenvolver esses sintomas “por conta dos horrores que precisaram suportar” (PORAT-KATZ et. al, 2018, p. 672). Além disso, embora eles defendam a necessidade de estudos mais aprofundados, os autores acreditam que um comportamento acumulador pode ter implicações na geração seguinte. No caso de Spiegelman, foi um dos fatores que dificultou a relação com Vladek.

No ensaio “*Art’s Father, Vladek’s Son*”, publicado originalmente em 1986 na revista *Rolling Stone* — e reproduzido no suporte digital de *MetaMaus* por cortesia do autor —, Lawrence Weschler fala sobre a relação entre Art e Vladek

como “um tormento contínuo, um purgatório mútuo de desapontamento, culpa e recriminação” e parte central da história tanto quanto as reminiscências de guerra do pai — ao ponto de fazer o leitor se questionar quem seria o verdadeiro sobrevivente do subtítulo de *Maus: A História de um Sobrevivente* (WESCHLER in SPIEGELMAN, digital, p. 2).

Em *MetaMaus*, Spiegelman elogia o ensaio de Weschler, em especial a expressão “ambiguidade cristalina”. No texto, o ensaísta afirma que o quadrinista deixa ambiguidades intencionais na trama — o que ele confirma:

Se eu não conseguia determinar em última análise a motivação de um personagem, não seria correto inferir essas motivações, e sim explicar o que aconteceu e deixar que cada um tire suas conclusões. Até onde Vladek ajudou Anja? Até que ponto Mala era uma presença benévola, e até que ponto não? Até que ponto eu amei ou odiei meu pai? Todas essas ambiguidades precisavam ser apresentadas simplesmente, sem ser lançadas por pura catarse — era essencial que fosse assim (SPIEGELMAN, 2022, p. 34).

Embora na parte específica em que cita a ambiguidade Weschler esteja falando sobre a possibilidade de Vladek ter se casado com Anja pelo dinheiro de sua família — muito mais abastada que a sua —, ele diz que essa dinâmica se repete por todo lado. Spiegelman, por sua vez, aparece para confirmar a hipótese e relacioná-la ao vínculo que tem com seu pai. Essa ambiguidade na relação entre Art e Vladek, exposta nos bastidores, aparece em cenas alternadas, que conseguem retratar tanto a raiva volátil do filho quanto momentos de ternura — o que Spiegelman acredita ter dado mais credibilidade ou verossimilhança a *Maus*.



Figura 32: Vlodek joga o casaco do filho no lixo, na página 71 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na página 71, os quatro quadros mostram uma expressão de raiva ou irritação no rosto de Art, que se revolta com Vlodek por ter jogado fora um de seus casacos favoritos por tê-lo julgado muito velho e gasto — e, em troca, ter dado a ele uma superjapona antiga. Essa cena demonstra justamente a raiva volátil dele pelo pai. “Minha raiva dele era sempre instável e fácil de vir à tona — fosse por algo totalmente insignificante ou por algo importante como aquilo. Era essa a nossa dinâmica” (SPIEGELMAN, 2022, p. 28).

Ao mesmo tempo, Spiegelman destaca esta cena em *MetaMaus* como fundamental para justificar sua presença como personagem na história — afinal, ele poderia contar somente a saga do pai, sem participar ativamente da narrativa. Segundo o autor, “essas tensões entre pai e filho me parecem universais, e agora percebo que permitiram que fosse criada uma empatia logo no início do livro” (SPIEGELMAN, 2022, p. 75)



Figura 33: Sequência da página 106 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

A sequência da página 106, por outro lado, mostra um momento inesperado de ternura e compreensão por parte de Vladek, que havia acabado de ler “Prisioneiro no Planeta Inferno”, uma HQ *underground* na qual Spiegelman escreveu sobre seus sentimentos após o suicídio de Anja. Na história, o autor testemunha sobre a raiva que sentiu da mãe pela decisão de tirar a própria vida e seu sentimento de culpa pelo acontecido, usando palavras pesadas e até mesmo acusando a mãe de matá-lo simbolicamente.¹¹



Figura 34: “Prisioneiro no Planeta Inferno” na página 102 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

A resposta empática de Vladek surpreende Art, que esperava uma reprimenda do pai — nas páginas anteriores, ele parecia irritado com seu filho por não tê-lo ajudado com uma tarefa doméstica. Segundo o autor, a reação de Vladek comprova sua complexidade enquanto personagem e demonstra a vantagens de “usar coisas da vida real” em sua narrativa gráfica.

Eu não daria a Vladek o crédito de ser tão sensível a ponto de dizer: “É bom que você tira isso de você”. Ele não costumava reconhecer minhas carências nem meus sentimentos, e eu tenderia a achar que a reação dele seria de mágoa ou raiva ao me ver revelar algo tão íntimo. (...)

¹¹ Esse gibi será explorado em profundidade no capítulo 3, que versa sobre a representação de Anja.

Nós somos reduzidos, por pura conveniência, a uma série de tipos e tiques, mas nesse sentido ninguém é de fato si mesmo. E é isso que nos torna singular, e foi o que definiu o processo de construção de *Maus* — descobrir que Vladek era mais multifacetado do que seria na minha débil imaginação se estivesse criando ficção. (SPIEGELMAN, 2022, p. 36)

É essa riqueza subjetiva que leva Spiegelman a escrever sem medo da percepção que os leitores teriam dos personagens — antes de tudo pessoas reais, com múltiplas facetas. Ele se permite inserir a si mesmo na história, ainda que de forma pouco lisonjeira e apresenta também um pai real, com todos os seus defeitos, evitando uma idealização de Vladek como um indivíduo digno de compaixão apenas por ter sobrevivido aos horrores de Auschwitz.



Figura 35: Página 259 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

No esforço de apresentar ao leitor as várias faces de Vladek, Spiegelman encerra o capítulo 3 da segunda parte de *Maus* desenhando o racismo do pai. É ainda mais impactante que essa cena apareça depois de uma seção inteira dos relatos do tifo contraído por Vladek em Dachau, porque desconstrói a compaixão que se cria diante do sofrimento dele. Essa surpresa é expressa pela fala de Françoise Mouly, esposa de Art, quando o sogro reclama do fato de ela ter dado carona a um homem negro — um potencial ladrão, em sua visão preconceituosa:

“Que **absurdo!** Como logo você pode ser tão racista?! Fala dos negros como os nazistas falavam dos judeus!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 259, grifo original).

Mostrar o admirável e o repulsivo de Vladek serviu também como uma forma de Spiegelman processar na *graphic novel* seus sentimentos conflitantes — querer ser diferente do pai, mas ver a si mesmo nele em inúmeras ocasiões, como mostrado no início deste subcapítulo. Para o professor Michael G. Levine, a construção de *Maus* é exemplo de um fenômeno de “transmissão de legado” dos sobreviventes para a geração seguinte, no qual filhos de sobreviventes começam ativamente a buscar os testemunhos de seus pais antes que estes não possam mais fazê-lo por causa da idade avançada.

Para a segunda geração, é uma questão não somente de ajudar a extrair as histórias de seus pais — de persuadi-los a escrever, falar ou aceitar serem entrevistados —, mas também de entender e aceitar suas próprias implicações na experiência dos pais. Isso coloca a segunda geração como portadora de um trauma progresso — ela carrega um “legado traumático” (LEVINE, 2002, p. 317). Art Spiegelman é herdeiro e intérprete do legado de Vladek.



Figura 36: Página 204 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Reproduzida na página 204 de *Maus*, a conversa de Art com seu psicólogo Pavel resume essa questão, que ajuda a explicar a relação conturbada entre pai e filho na *graphic novel* — e antes de tudo na vida real, fora das páginas. A culpa pela sobrevivência transborda de Vladek, que não consegue lidar com os horrores da experiência da Shoah, para Art. A dificuldade ou incapacidade de superação

contamina o relacionamento dos dois — ao mesmo tempo que os separa, os torna tão parecidos.

Neste capítulo, vimos como Spiegelman articulou narrativamente esse legado deixado em forma de testemunho pelo pai, fazendo-o interagir com outros arquivos compilados ao longo da pesquisa — disponíveis em *MetaMaus* — para elaborar uma memória da Shoah em quadrinhos. No capítulo seguinte, vamos deixar parcialmente a seara das palavras e analisar outra vertente importante de *Maus*: sua forma visual.

2

As imagens de *Maus*

2.1.

O problema da representação da Shoah



Figura 37: Fornalhas no crematório de Dachau. 29 de abril de 1945. Fonte: *National Archives and Records Administration, College Park, MD*

O extermínio dos judeus europeus perpetrado pelos nazistas é um acontecimento com relativamente poucos registros visuais. Parte considerável dos horrores da guerra foi transmitida via testemunho escrito ou oral — como o de *Vladek* —, sem vídeos ou fotografias que acompanhem e, de certa maneira, corroborem os fatos narrados. Essa realidade contribui para a aura “inimaginável” do Holocausto — um evento de dimensões tão terríveis que não pode nem precisa ser materializado; bastaria saber que aconteceu.

Muitas fotografias foram capturadas após a liberação dos campos, como esta que abre o capítulo — na qual são clicadas as fornalhas do crematório do campo de concentração de Dachau sem prisioneiros, sem carrascos. Tomada após o genocídio, apresenta apenas vestígios das atrocidades cometidas pelos nazistas. Não fossem as manchas escuras feito sangue no chão, poderia se passar por um lugar inofensivo qualquer.

Essas imagens que circulam abertamente foram feitas tanto por fotógrafos enviados aos campos de concentração após a abertura por jornais e revistas —

como a correspondente da *Vogue* Lee Miller — quanto por soldados dos Aliados. No campo de concentração de Bergen-Belsen, por exemplo, militares britânicos filmaram — como aponta Jean-Louis Comolli — “prisioneiros apresentando toda sorte de aparências, de graus de sofrimento, de degradação, de horror: alguns mais próximos de um estado cadavérico, outros menos — uma grande mistura de vivos e mortos” (COMOLLI, 2006, p. 12).



Figura 38: Sobrevivente de Bergen-Belsen, abril de 1945.

Fonte: *Imperial War Museum Film Archive*

A validade da representação da violência contra os judeus nos campos de extermínio foi alvo de bastante discussão no meio acadêmico e artístico a partir da segunda metade do século XX. O cineasta francês Claude Lanzmann, diretor do documentário *Shoah* (1985), acreditava que a tentativa de representar visualmente a violência extrema do Holocausto poderia distorcer a experiência, incorrendo na banalização do mal e conseqüente desrespeito à memória das vítimas. Segundo a pesquisadora de cinema Ilana Feldman, Lanzmann repudiava não somente as imagens ficcionais, produzidas em vários filmes sobre esse período, mas também as imagens de arquivo — para ele, estas são “imagens sem imaginação”, incapazes de transmitir a magnitude da Shoah e desprovidas da potência carregada pelo relato de um sobrevivente, por exemplo (FELDMAN, 2016, p. 144)

Em seu filme de nove horas e meia de duração, Lanzmann — ancorado na ideia da catástrofe¹² irrepresentável — trabalha unicamente com entrevistas, sem usar imagens de arquivo. O diretor conversa com sobreviventes — e também com alguns perpetradores nazistas — e os estimula, às vezes de maneira insistente e

¹² Significado do termo hebraico “Shoah”, que dá nome ao filme de Claude Lanzmann.

grosseira, a contar suas experiências. Lanzmann explora a força do silêncio e tem no semblante das personagens seu elemento visual mais marcante. Todavia, as histórias contadas pelos personagens do filme geram nos espectadores uma ânsia de imaginar os episódios narrados na tela — contrariando a defesa do inimaginável feita pelo próprio realizador do documentário.

Frente à compulsão de imaginar o horror, Lanzmann se recusa a nos oferecer qualquer imagem do passado, a não ser paisagens de agora, rostos de agora, falas de agora. “É preciso imaginar, mas sem dispor de imagens, como se imaginar aquilo tudo só fosse possível a partir de um grau zero da imagem. Imaginar o inimaginável sustentando-o enquanto inimaginável, é este o desafio paradoxal lançado por Lanzmann”, escreve Peter Pál Pelbart no ensaio “A vergonha e o intolerável – cinema e holocausto”. (FELDMAN, 2016, p. 148)

O filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman, conterrâneo de Lanzmann, refuta a recusa de Lanzmann à imagem de arquivo no livro *Imagens apesar de tudo*, publicado em resposta às críticas do diretor e de seus discípulos Elisabeth Pagnoux e Gérard Wajcman à exposição *Mémoire des camps: Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis 1933-1999*, realizada em Paris, em 2001 — e sobretudo ao texto de Didi-Huberman no catálogo da mostra, no qual discorria sobre as quatro fotografias registradas por um integrante do *Sonderkommando*¹³.

Ao rebater as críticas, Didi-Huberman fala sobre a “inuidade de um raciocínio que quer opor a toda força o arquivo ao testemunho, a ‘imagem sem imaginação’ à ‘palavra do inimaginável’, a prova à verdade, o documento histórico ao monumento imemorial” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 149). Para ele, imagem e testemunho podem coexistir.

¹³ *Sonderkommando* era um grupo especial de prisioneiros que atuavam nas câmaras de gás e nos crematórios, acionando as válvulas de Zyklon B, removendo os cadáveres gaseados de dentro dos salões de extermínio e queimando-os. As fotografias citadas mostram essa ação e serão exibidas e discutidas logo mais neste capítulo.

É certo que o filme de Lanzmann eleva a noção de testemunho a uma manifesta incandescência, a uma intensidade — e a uma inquietante precisão — da palavra viva, que o historiador, daí em diante, já não pode remeter para o fundo dos arquivos escritos da Shoah. Mas isso não é razão para *absolutizar o testemunho*. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 149, grifo original)

Ao longo da pesquisa para escrever *Maus* — uma obra que não existiria sem essa coexistência entre imagem e testemunho —, Spiegelman afirma ter seguido uma parte do método de Lanzmann, investigando “as ruínas peneiradas pela eternidade” na *graphic novel*, mais especificamente no segundo volume.

Shoah, o documentário de nove horas de Claude Lanzmann, saiu assim que eu comecei o que acabou se tornando o segundo volume de *Maus*. A sobriedade e o respeito dele pelo que podia e o que não podia ser mostrado teve um impacto muito forte em mim. (SPIEGELMAN, 2022, p. 54)

Apesar de *Shoah* ter sido lançado durante a produção da segunda parte de *Maus*, influenciando a dinâmica do autor, é possível observar lampejos de preocupação com aquilo que pode ou não ser mostrado — e como mostrar — já no primeiro volume da *graphic novel*.



Figura 39: Página 110 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Nesta cena, Vladek explica ao filho por que considerava importante enviar Richieu — o “irmão-fantasma” de Spiegelman, que morreu em 1943, aos seis anos de idade — para longe durante a guerra. Segundo ele, alguns nazistas teriam se cansado dos gritos das crianças durante a evacuação de um gueto e decidiram silenciá-las agarrando-as pelas pernas e batendo suas cabeças contra os muros. Todavia, Vladek não viu essa ação com os próprios olhos — apenas ouviu falar. A saída, então, foi “desenhar a ação, em vez do resultado”: o autor pinta a silhueta de um soldado nazista segurando uma criança pelas pernas, mas não é possível ver a colisão contra a parede; ficam visíveis apenas alguns respingos de sangue. No quadro seguinte, o balão de fala de Vladek cobre o resultado.

Tentei mostrar exatamente o que Vladek descrevia, mesmo que não tivesse presenciado, nesse caso uma criança segurada pelas pernas para ser golpeada contra uma parede e ter seus miolos literalmente estourados. E eu achei que não mostrar isso seria não reconhecer o que era feito de fato e rotineiramente; mas mostrar, por outro lado, seria ir em direção a algo desenhado por, digamos, Graham Ingels em qualquer gibi de terror antigo da EC. (SPIEGELMAN, 2022, p. 215)

O cuidado com mostrar ou não está diretamente conectado ao risco de banalização dos acontecimentos, conforme aponta Marianne Hirsch: “Depois de olhar repetidamente qualquer imagem, o espectador constrói uma resistência psicológica suficiente para se dessensibilizar a fim de sobreviver ao simples horror de olhar” (HIRSCH, 1997, p. 25, tradução minha). Havia também receio de usar o choque visual como um recurso atraente para os leitores. Não é de interesse de Spiegelman fazer de *Maus* uma espécie de gibi do gênero horror. Segundo ele, sua autoconsciência foi fundamental para conseguir lidar com a questão do sofrimento brutal enquanto se mantinha fiel ao testemunho de Vladek.

Ainda assim, essa passagem demonstra que Spiegelman julgava importante mostrar para “reconhecer o que era feito de fato e rotineiramente” (SPIEGELMAN, 2022, p. 215). Nesse ponto, é possível inferir que seu ponto de vista diverge de Claude Lanzmann, que enxergava a representação visual da Shoah como sensacionalismo e promotora de uma espécie de estetização do sofrimento — em resumo, um desrespeito às memórias das vítimas.

Para Spiegelman — trabalhando em uma mídia de *show and tell*¹⁴ — a construção das imagens é fundamental. Nesse sentido, a fabulação em *Maus* é validada por um raciocínio de Didi-Huberman, que estabelece uma interdependência entre imagem e imaginação: “A imagem de arquivo é apenas um objeto nas minhas mãos, uma cópia fotográfica indecifrável e insignificante enquanto eu não estabelecer a relação imaginativa e especulativa entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias.” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 163)

Em outro excerto de *MetaMaus*, o autor se debate com a dificuldade de representar algo cuja provável realidade estaria muito aquém de sua capacidade imaginativa — impasse este que se manifestou durante os preparativos para o segundo volume de *Maus*, quando seu pai começou a falar sobre sua experiência em Auschwitz: “Como você mergulha nos campos de extermínio e mostra o oximoro que é a vida num campo de morte? Era muito difícil visualizar aquilo, mas é claro que eu não tinha opção.” (SPIEGELMAN, 2022, p. 188)

¹⁴ *Show and tell* é uma sigla em inglês que significa “mostrar e contar”. Os quadrinhos se classificam como uma mídia de *show and tell* por natureza, visto que eles são baseados na mistura de imagens — que são mostradas — e palavras — que são contadas. O leitor tem acesso ao ponto de vista do autor em dois aspectos, vendo o mundo por seus olhos e sendo apresentado aos seus pensamentos através dos recordatórios e balões de fala.

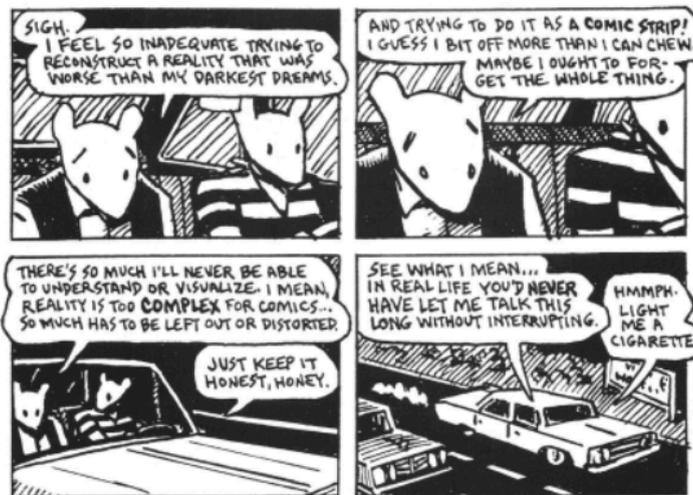


Figura 40: Página 176 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

A preocupação de Spiegelman aparece logo na abertura do segundo volume de *Maus*, que se inicia justamente com questões sobre representação — o autor está comparando esboços em seu caderno para decidir como desenhar sua esposa Françoise na *graphic novel*. De origem francesa, seria ela um coelho ou um alce? Por fim, a pedido da própria, ela vira um rato por ter se convertido ao judaísmo para agradar Vladek.

Poucas páginas adiante, os dois conversam sobre os medos que a Shoah suscita no quadrinista e ele revela sentir-se presunçoso ou inadequado por conta de sua tentativa de “reconstruir uma realidade muito pior que meus sonhos mais sombrios”, ainda mais em quadrinhos. “Tanta coisa eu nunca vou conseguir entender nem visualizar. É que a realidade é **complexa** demais para ser contada em quadrinhos... precisa deixar coisas de fora, simplificar.” (SPIEGELMAN, 2009, p. 176, grifo original)

Apesar disso, Spiegelman decidiu seguir em frente. Em parte pela sensação de que seria seu dever contar a história dos pais — e entender a si mesmo no trajeto —, em parte pela percepção de que poderia contribuir para ampliar a consciência do público de massa sobre o que havia acontecido, porém de uma forma mais digna e respeitosa que em outros produtos culturais, como a

minissérie *Holocausto* (1978), que tinha uma jovem Meryl Streep no elenco e encenava um drama sobre a Segunda Grande Guerra.¹⁵

Para mim [*Holocausto*] foi quase um momento de alucinação: lembro de estar assistindo na TV uma noite — isso foi antes de existirem videocassetes — e ficar aflito com a forma superficial como tudo era tratado ali. (...) Fiquei horrorizado com as atuações artificiais, com a estupidez das escolhas narrativas, mas ainda assim fascinado por ver que alguém havia criado algo sobre esse tema para atingir um público de massa. (...) Apesar de brega, foi muito relevante. (SPIEGELMAN, 2022, p. 46-48)

Esse tipo de produção, como boa ficção, é vastamente baseado em pura especulação — e espetacularização —, mas tinha como referência testemunhos e imagens de arquivo, que serviam para dar uma sensação de credibilidade à narrativa. As imagens também foram resgatadas no campo do cinema documentário, dando raiz às críticas de Lanzmann.

No artigo “O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma ‘querela’”, publicado em 2015, a historiadora Sylvie Lindeperg aborda o papel das imagens de arquivo como fontes históricas e a questão da representação visual de conflitos traumáticos. Ela argumenta que as imagens, mais especificamente as gravações audiovisuais, têm a capacidade de tornar visível um passado que não existe mais e, dessa maneira, provocar reflexões sociais e políticas.

Negligenciadas pelos historiadores por muito tempo, as imagens filmadas começam, aos poucos, a serem reconhecidas como fontes preciosas. Elas clareiam os

¹⁵ *Holocausto* foi uma minissérie da rede de televisão americana NBC. A produção foi acusada por críticos e pesquisadores de trivializar a Shoah com uma abordagem sensacionalista dos acontecimentos. Os criadores se defenderam afirmando que a série — que venceu oito categorias no Emmy, incluindo prêmio de melhor série limitada, direção e roteiro — ajudou na manutenção do conhecimento público sobre o massacre de judeus na Segunda Grande Guerra. O sobrevivente e escritor Elie Wiesel chamou a série de “irreal e ofensiva” em um artigo publicado no *New York Times* em 16 de abril de 1978.

acontecimentos de maneira sensível, renovam os pontos de vista sobre eles, reabrem suas perspectivas; elas guardam os rostos e gestos de mulheres e homens do passado, dão corpo aos ausentes da história, trazem à luz fatos e temas esquecidos. As imagens de arquivo são também os sintomas das mentalidades de uma época, de suas maneiras de ver e de pensar, de formar a opinião, de construir as memórias e fixar os imaginários. Elas testemunham, ainda, sobre o papel de agentes da história e vetores da memória exercido pelo cinema e pelo audiovisual. (LINDEPERG, 2015, p. 16)

Apesar disso, a proliferação das imagens de arquivo pode também relegá-las ao status de mercadoria da indústria cultural, esvaziando-as de significado — e incorrendo novamente na banalização do horror (LINDEPERG, 2015). Ademais, as filmagens são apenas recortes de um acontecimento e não refletem necessariamente a verdade. O ponto de vista de quem filma — e decide, portanto, aquilo a que seu eventual espectador terá acesso — prevalece.

Para Lindeperg, mesmo que a História tenha tratado as imagens como “fatias de passado engarrafadas” tomadas por uma câmera — “testemunha ocular verídica e infalível” —, elas não passam de “vestígios por interpretar”, que podem ou não sanear as falhas da memória humana ou a evanescência do testemunho (LINDEPERG, 2015, p. 18)

As imagens de arquivo não são, portanto, provas absolutas da verdade, mas ainda assim são importantes evidências para dar visibilidade e credibilidade às palavras dos sobreviventes, visto que estas servem como combustível da interpretação necessária e comportam-se como sobreviventes por si mesmas. Para a professora Marianne Hirsch, essas imagens são resistência: “As fotografias do Holocausto, assim como seus sujeitos, são teimosos sobreviventes da planejada destruição completa de uma cultura, de um povo e de todos os seus registros, documentos e artefatos culturais.” (HIRSCH, 1997, p. 23, tradução minha)

Em *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman refuta vigorosamente a ideia de “Auschwitz indizível”. Para ele, se o genocídio foi pensado, também é pensável. E, se sobreviventes como Primo Levi podem falar a respeito dos

ocorridos, estes não são irrepresentáveis. Na ótica do autor, testemunho e imagem se complementam — “uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 45).

A imagem mostra uma parte da verdade, que pode ser acrescida de sentido pelo testemunho. Na ausência desse ser que fala, é a imagem quem testemunha, mesmo de maneira incompleta. Ainda:

É precisamente porque a imagem não é toda que continua a ser legítimo constatar o seguinte: há imagens da Shoah que, se não dizem tudo — e muito menos “o todo” — da Shoah, são, todavia, dignas de serem vistas e interrogadas como fatos característicos e como testemunhos desta trágica história que valem por si mesmos. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 97)



Figuras 41, 42, 43 e 44: Fotografias clandestinas capturadas por um *Sonderkommando* perto de um dos crematórios de Auschwitz-Birkenau (DIDI-HUBERMAN, 2020)

Nestas quatro fotografias, tiradas por um membro do *Sonderkommando* que trabalhava nas câmaras de gás de Birkenau, em 1944, estão visíveis os únicos registros existentes do extermínio em curso, clicados com uma câmera contrabandeada para dentro do campo por integrantes da resistência polonesa. Duas delas mostram prisioneiros arrastando cadáveres para dentro de uma fossa crematória ao ar livre, da qual uma fumaça branca e espessa emerge. As outras duas, presumidamente tiradas de baixo para cima, retratam as bétulas que dão nome a Birkenau — em uma delas, no canto inferior esquerdo, mulheres nuas caminham em direção à morte.

Georges Didi-Huberman classifica essas quatro fotografias como imagens “capazes de testemunhar a especificidade do horror e a amplitude do massacre” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 16) — o que Frohmayer (apud HIRSCH, 1997) chamaria de uma afirmação do “ter estado lá” da vítima, do algoz e do horror, capazes de dissipar as dúvidas e servir como prova diante dos revisionistas da História.

O historiador destaca ainda que os fotogramas arrancados ao inferno têm ainda mais força documental pelo enquadramento, que carrega os vestígios dos riscos pelos quais passou quem empunhou a câmera. O ângulo e o enquadramento — ora mirando para cima, ora clicando por trás das portas, como quem se esconde e esconde um segredo — demonstram como essa transgressão só funcionaria aliada ao medo. Por isso, para Didi-Huberman, é preciso imaginar, apesar da nossa incapacidade de entender a dimensão das imagens, para fazer jus aos riscos corridos para tomá-las. Nesse sentido, as fotos do *Sonderkommando* “dirigem-se ao inimaginável, e refutam-no da maneira mais dilacerante possível” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 33). Para o autor, elas vêm para combater a empreitada nazista de apagamento de memória — que passava pela contenção de arquivo, para que as pessoas do exterior fossem incapazes de crer em eventuais testemunhos dos prisioneiros sobreviventes.

O rolo fotográfico de agosto de 1944 faz parte dessa tentativa de alargar as vias — ou vozes — do

testemunho. Não será desde logo aberrante opor, à força, imagem a testemunho? Não será evidente que as fotografias de Birkenau são outras “partes ínfimas” — como diz Gradowski¹⁶ dos seus próprios escritos — do que se passou, mas que, recortadas, reunidas com todo o resto, talvez nos permitirão, mesmo que de modo lacunar, “ter uma ideia de como foram assassinadas as crianças do nosso povo”? (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 160-161)

Para Didi-Huberman, “a ‘legibilidade’ dessas imagens (...) só pode ser construída quando estas estabelecem ressonâncias ou diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos” (idem, p. 173) — selando a complementaridade entre imagem e testemunho. O autor, então, concorda com Lindeperg quanto à condição fragmentária — porém ainda assim dotada de potência histórica — das imagens arrancadas da Shoah *apesar de tudo*.

Eles defendem que elas sejam apresentadas em sua forma original, sem qualquer tipo de manipulação que possa distorcer ou suavizar o impacto dos acontecimentos retratados. A historiadora também alerta para o risco da imagem filmada falsear a compreensão dos acontecimentos — em especial quando manipuladas e alteradas para atender aos anseios estéticos e narrativos do realizador. Ela critica especialmente os seriados *Apocalypse — Primeira Guerra Mundial* e *Apocalypse — Redescobrimo a Segunda Guerra Mundial*, que recorrem inclusive à colorização de imagens originalmente gravadas em preto e branco.

Essa colorização ‘certificada conforme’, que se obstina a negar os aspectos técnicos e a historicidade das eras do visível, apenas reanima a velha ilusão de um passado recuperado em sua completude, ampliando a confusão entre o acontecimento e o seu registro filmado. As

¹⁶ Zalman Gradowski foi um judeu polonês do *Sonderkommando* que fazia parte da resistência que atuava de forma clandestina em Auschwitz. Foi responsável pela articulação do registro de testemunhos de prisioneiros — além de seus próprios — sobre as atrocidades nazistas. Ele morreu dentro do campo em 1944. Um livro com seus escritos foi publicado anos depois.

imagens do passado não são consideradas como testemunhos, pontos de vista sobre o mundo, mas como ‘a realidade visível das coisas, a verdade da própria história na medida em que aparece como evidência na tela’. (LINDEPERG, 2015, p. 23)

As duas séries citadas pela autora mostram imagens de arquivo do período da guerra — filmes da propaganda nazista, gravações de soldados no *front*, imagens capturadas após a libertação dos campos de concentração — em uma narrativa concisa. Trata-se de um documentário com início, meio e fim.

A crítica de Sylvie Lindeperg coloca em evidência uma tensão fundamental no uso das imagens de arquivo na produção audiovisual — o equilíbrio entre a preservação do testemunho histórico e a manipulação estética que pode distorcer ou suavizar o impacto dos acontecimentos. Essa problemática é especialmente relevante quando se considera o poder das imagens como formadoras de opinião.

As fotografias do *Sonderkommando* são propícias para esse tipo de discussão, uma vez que é mais comum encontrá-las apresentadas em livros e na internet reenquadradas do que na versão original — formatos que retiram a complexidade não necessariamente do fato retratado, mas do ato do registro em si, que carrega todas as circunstâncias envolvidas. Mesmo no Museu de Auschwitz — estabelecido sobre as ruínas do campo —, a coleção fotográfica é apresentada manipulada e incompleta, sem a foto que mostra apenas folhas.

Sabemos as condições de extremo perigo vivenciadas pelo fotógrafo clandestino de Birkenau, sobretudo no momento em que teria decidido registrar, de fora do crematório — ou seja, a apenas poucos metros da indefectível guarita —, a carreira desesperada das mulheres conduzidas à câmara de gás. (...) Na impossibilidade de ajustar o foco, isto é, de sacar o aparelho do balde onde ele o escondia, na impossibilidade de posicionar o olho no visor, o integrante do Sonderkommando orientou como pôde sua lente para as árvores, às cegas. (...) Para nós, que

aceitamos examiná-la, a fotografia “defeituosa” (...) testemunha algo que permanece essencial, isto é, o próprio perigo, o vital perigo de presenciar o que acontecia em Birkenau. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 48-49)

Didi-Huberman questiona-se qual seria o mal da fotografia deixada ao esquecimento e conclui: “Para o idealizador do ‘lugar de memória’, essa fotografia é inútil, uma vez que privada do referente que ela visa: não se vê ninguém nessa imagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 49). Para ele, “corrigir” as fotos do *Sonderkommando* suprime as condições que justamente tornaram possível sua existência. O ângulo enviesado e a penumbra, a captura de parte do batente da porta da câmara de gás, foram os elementos que permitiram que aquela cena pudesse ser visualizada por pessoas de fora dos campos. Nesse caso, as imagens testemunham sobre a Shoah. Em *Maus*, as imagens desenhadas dão suporte ao testemunho dos sobreviventes — e estes elementos se misturam para gerar novas perspectivas. É essa construção visual da *graphic novel* que analisaremos adiante.

2.2. Holocausto em quadrinhos: a construção visual de *Maus*



Figura 45: Uma das imagens do *Sonderkommando* replicada na página 232 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Maus é uma *graphic novel*. À exceção de poucas fotografias inseridas diretamente em suas páginas ao longo da narrativa, as imagens são desenhadas — reimaginadas a partir de outras, imaginadas a partir do testemunho de Vladek. Em sua pesquisa, Spiegelman acumulou um enorme acervo visual, tanto com arquivos de terceiros quanto de arquivos de família ou produzidos por si mesmo. Como rastro, as imagens não bastam — mas conduzem à fabulação do autor, que as utiliza como base para elaborar um novo mundo possível e dar substância à memória de seu pai. Uma das imagens clandestinas analisada por Didi-Huberman e exposta no último subcapítulo é replicada no livro, como visto acima.



Figuras 46, 47 e 48: Página 35 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus* — e as imagens de referência

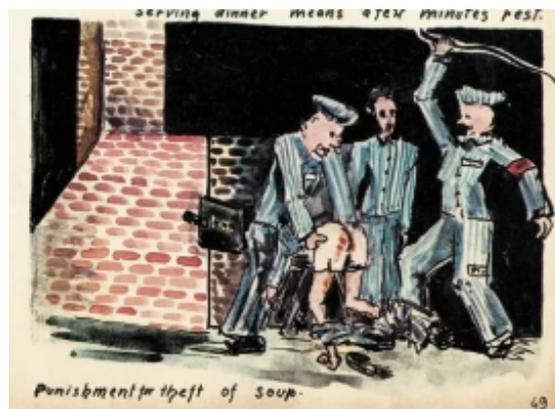
Quando se fala em replicação, é patente que Spiegelman lançou mão de cópias diretas de algumas fotografias encontradas ao longo da pesquisa para ilustrar cenários e situações. Na página 35 de *Maus* — logo após ver a suástica pela primeira vez em uma bandeira na Tchecoslováquia —, Vladek fala sobre um

sujeito que contou a ele e Anja sobre um *pogrom*¹⁷ na Alemanha. Em dois quadros dessa página, Spiegelman cria versões desenhadas de duas fotos que demonstram a hostilidade contra a população de judeus europeus — uma traz um homem judeu sendo obrigado a carregar uma placa na qual está escrito “Eu sou um judeu sujo” — uma tradução inexata, visto que o cartaz original diz “Nós queremos a guerra” —, outra apresenta a entrada da cidade de Brucken, na Alemanha, com uma faixa antissemita hasteada. Tal artimanha permite ao autor ilustrar um episódio narrado em segunda mão pelo pai com facilidade, mas dotado de grande relevância a essa altura da narrativa.

Muitas outras fotos foram usadas como referência visual para *Maus*. Embora não tenham sido sempre replicadas à risca, serviram como base para Spiegelman imaginar os cenários e as ações descritas no testemunho de Vladek. Registros do Álbum de Auschwitz — uma coletânea de fotos feitas pelos próprios nazistas, que documentava as etapas da Solução Final da chegada dos judeus ao campo de concentração até a espera para a entrada na câmara de gás, sem que fique explícito o destino dos prisioneiros — e fotografias de grande circulação — como as clicadas após a liberação dos campos e comentadas no início deste capítulo — também ajudaram Spiegelman. Embora o autor acredite, assim como Taussig, que desenhos possuem uma clareza subjetiva que ultrapassa as capacidades da fotografia, as películas eram base para as imagens criadas em *Maus* — uma economia de tempo e energia.

O quadrinista afirma em *MetaMaus* que as fotografias foram especialmente úteis na concepção dos cenários — algo mais objetivo e duro. No caso das ações engendradas nos campos, como espancamentos e exploração de trabalho, pouco restou de acervo fotográfico.

¹⁷ Palavra de origem russa que significa — de acordo com o Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa — “ataque violento contra pequenas comunidades ou minorias, em especial os judeus, com assassinatos em massa, destruição de casas, negócios, templos religiosos etc.”



Figuras 49 e 50: Ilustrações contidas em *The Book of Alfred Kantor* (SPIEGELMAN, 2022, p. 52)

As ilustrações, portanto, assumem a dianteira, pois podem ser concebidas pelos autores após a consumação do ato desenhado — e carregam a riqueza subjetiva do ponto de vista de quem segura o lápis. Como Spiegelman destaca em *MetaMaus*, “não há muitas fotos dos internos de Auschwitz sendo espancados, mas há desenhos de gente que apanhou e desenhou o que aconteceu” (SPIEGELMAN, 2022, p. 54). Do mesmo modo, sobreviventes como Primo Levi e Robert Antelme escreveram posteriormente sobre suas experiências.

Spiegelman destaca a obra de Alfred Kantor, um adolescente que sobreviveu às mazelas de Terezín e Auschwitz e desenhava tudo que estava ao redor. Segundo ele, os desenhos de Kantor retratavam vários lugares e situações vistos e experimentados por Vladek e Anja durante a permanência no campo de morte, servindo como referências fundamentais “para a textura da vida de momento a momento num campo de extermínio” (SPIEGELMAN, 2022, p. 52).



Figura 51: Trecho da página 229 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na página 229, Vladek explica como foi testemunha ocular do que Didi-Huberman classificou como “desaparecimento dos utensílios do desaparecimento” — uma etapa fundamental da “maquinaria de desimaginação” dos nazistas (DIDI-HUBERMAN, 2020). Na hipótese de qualquer derrota alemã na guerra, o alto comando da SS já havia planejado a destruição completa das provas dos crimes praticados contra a humanidade. Qualquer evidência material de tais crimes deveria ser eliminada. Coberta por um segredo absoluto, a Solução Final resumia-se por silêncio e abafamento de informação.

Com a aproximação das tropas russas no front polonês, os nazistas se puseram a apagar todos os resquícios do massacre. A empreitada foi eficiente, como nota Didi-Huberman durante sua visita ao campo de Birkenau, registrada no livro-ensaio *Cascas*: “Hoje, o visitante não vê senão aproximadamente o que viram os soviéticos em janeiro de 1945: simples ruínas, um monte de escombros diante dos quais uma pequena placa ‘passagem interdita’ sugere não ‘entrar’” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 45).

O crematório V de Auschwitz-Birkenau, por exemplo, foi desmontado ao ponto de transformar aquele espaço de morte em uma espécie de não-lugar — uma ruína que poderia ser de qualquer coisa, sem vestígios palpáveis de sua natureza precedente. Vladek afirma ter trabalhado como funileiro no desmonte das

máquinas — que, segundo ele, seriam levadas para a Alemanha junto com os prisioneiros remanescentes de Auschwitz a fim de que todos fossem eliminados dentro do país, onde as forças nazistas estariam tecnicamente mais protegidas das investidas militares dos Aliados.

Quando russos se aproximam, alemães se prepara pra fugir de Auschwitz. Queriam funileiros pra desmontar as câmaras de gás. Eles queriam despachar tudo pro Alemanha. Podiam levar judeus e acabar com todos eles em paz. As alemães não queriam deixar **marcas** do que fizeram. Vocês ouviram falar do gás, mas eu vou falar do que vi **mesmo**. Fui **testemunha ocular**. (SPIEGELMAN, 2009, p. 229, grifos originais)

Nas duas páginas que se seguem a essa introdução de Vladek, Spiegelman tenta representar em desenhos um aparato relativamente invisível a partir das informações de primeira mão de Vladek, com apoio do material compilado durante sua pesquisa — disponível em *MetaMaus*. Ele imagina o prédio do crematório antes de janeiro de 1945, quando passaram a ser nada mais que ruínas, apresentando-o por diversos ângulos com objetivo de mostrar os diferentes acessos e explicar as etapas do assassinato industrial.

Balões com setas indicam, em um dos quadros, o “quarto de despir subterrâneo”, a “câmara de gás subterrânea” e os “fornos”. Spiegelman desenha o interior dos vestiários — “um sala grande pra tirar roupa”, segundo Vladek — e a “sala de chuveiro”, onde outra seta indica que o Zyklon B, o pesticida usado pelos alemães na Solução Final, entrava por colunas ocas para sair pela ducha. Tudo isso é conduzido pelo relato de Vladek — cuja explicação sobre a maquinaria do genocídio vinha de sua interação com um *Sonderkommando* — e se conclui com sua fala: “Assim morreu meu pai, irmãs, irmãos. Tantos...”

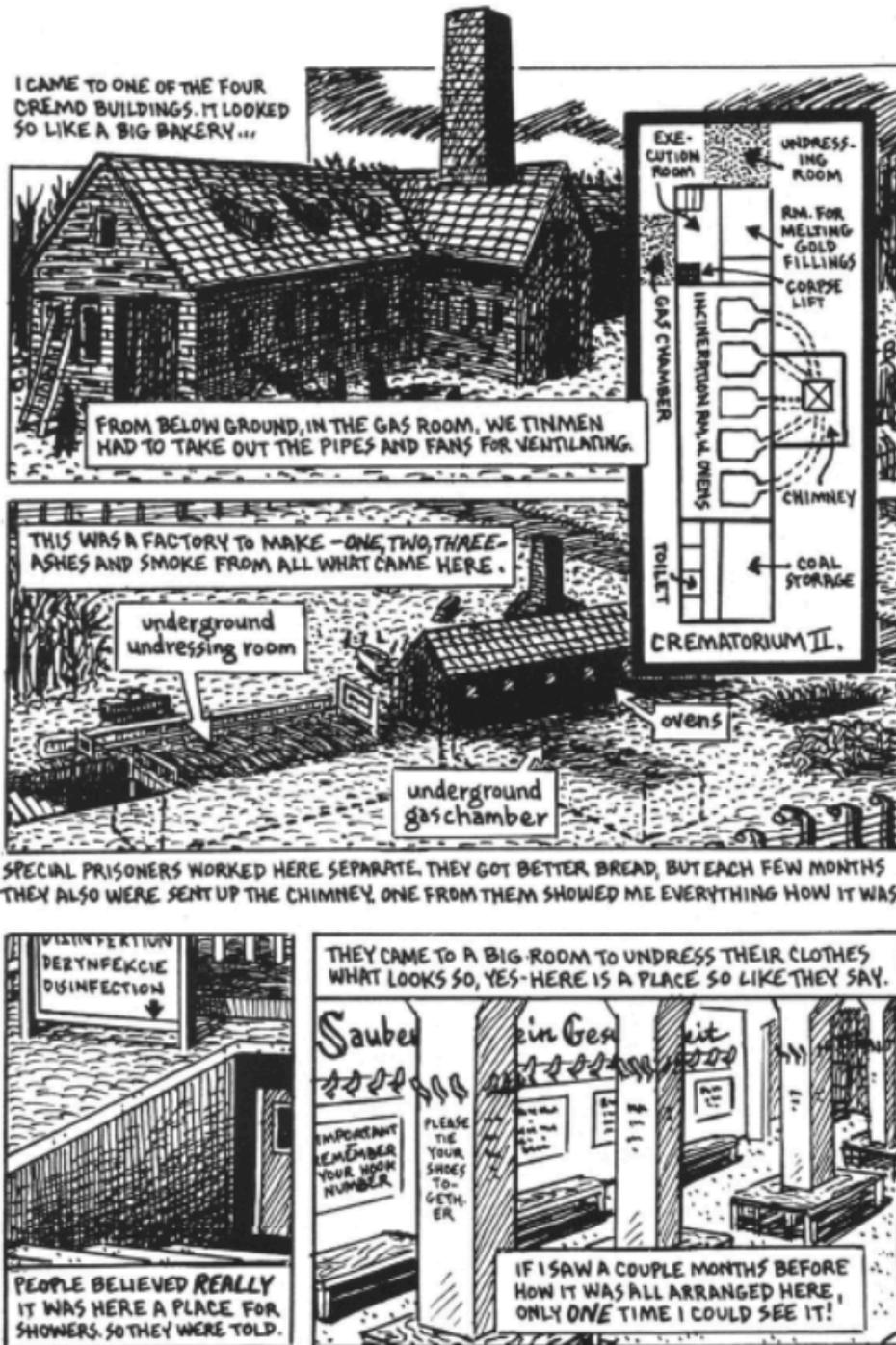


Figura 52: Página 230 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*



Figura 53: Página 231 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na versão de *Maus* dentro do suporte digital de *MetaMaus*, uma série de imagens anexadas demonstra quais foram as principais referências visuais usadas por Spiegelman para representar o ambiente das câmaras de gás. Elas são apresentadas ao leitor sem fonte, mas revelam quais partes das páginas são reproduções diretas de fotografias e quais são fruto da concepção do quadrinista a partir das informações que tinha à disposição.



Figuras 55 e 56: Fotografias inseridas nas páginas 230 e 231 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Nota-se que Spiegelman se inspirou quase integralmente nestes registros fotográficos — no desenho do exterior do prédio, ele inclui até mesmo a escada apoiada no muro, além dos detalhes da janela; a ilustração dos fornos também carrega os mesmos detalhes da foto, apesar de estar em *close*. Outros elementos dessas páginas — como o vestiário com suas placas de “Memorize o número do seu cabide” e “Por favor, amarre os sapatos juntos” — não têm a companhia de referências visuais, mas isso não quer dizer que tenham sido desenhados sem apoio de outros arquivos simplesmente não disponibilizados pelo autor.

Na seção *The Attic* de *MetaMaus*, que reúne todos os mais de sete mil esboços, gravuras e fotografias advindas da pesquisa para a *graphic novel*, também não há tais registros. Todavia, Spiegelman indica que boa parte dos detalhes vem de suas viagens ao Museu de Estado de Auschwitz, onde esteve em duas ocasiões para coletar informações sobre os pais e buscar uma maneira de visualizar os campos de concentração e extermínio.

Para Spiegelman, as visitas a Auschwitz foram valiosas no sentido de ajudá-lo a visualizar as dimensões de um lugar que não estava nítido em sua mente — por mais detalhados que pudessem ser os arquivos disponíveis para consulta nos meios de pesquisa.

Sabe, era abominavelmente difícil visualizar até as coisas mais rudimentares, como a planta de Auschwitz. Só de estudar os mapas e aquelas fotos várias vezes tentando entender onde cada coisa acontecia — “Não acredito, meu pai nasceu muito perto de Auschwitz!” — a coisa não ficou muito clara para mim. (...) Tudo ficou bem menos obscuro quando fui à Polônia no final dos anos

1970 e outra vez em 1987. (...) Precisava ter uma noção exata de onde ficavam as coisas: ver os crematórios, conseguir cópias dos mapas e diagramas do campo foi o que tornou o livro possível. (SPIEGELMAN, 2022, p. 56)

De acordo com Spiegelman, estar presencialmente no que resta de Auschwitz serviu para mobilizar com maior clareza a realidade que tentava representar: “Talvez para superar minha própria aversão, tentei ver Auschwitz da forma mais clara possível. Foi a minha maneira de me forçar a ver aquilo e também de forçar os outros” (2022, p. 60). Para Georges Didi-Huberman, um “ponto de vista arqueológico” é fundamental no ato de imaginar.

O fogo da história passou. Partiu como a fumaça dos crematórios, soterrado junto com as cinzas dos mortos. Isso significa que não há nada a imaginar porque não há nada — ou muito pouco — a ver? Certamente não. Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 40-41)

Além disso, Spiegelman indica em *MetaMaus* que conseguiu uma porção considerável dos documentos mais importantes para a representação visual da Shoah durante suas visitas a Auschwitz. Lá, ele teve acesso a documentos de difícil acesso — em grande parte ainda não digitalizados —, como plantas do campo e de instalações específicas e fotografias preservadas da época — que não mostram as engrenagens do extermínio, mas ajudam a visualizar os ambientes nos quais a *graphic novel* se passaria. O autor também comprou “livros indispensáveis” na loja do Museu de Auschwitz.

Spiegelman fez duas viagens ao local onde seus pais ficaram presos durante a Segunda Grande Guerra. Na última, ele tratou de produzir um documento próprio, que seria base inestimável não apenas para a representação de Auschwitz em *Maus*, mas também para sua jornada de autoconhecimento. Trata-se de um filme caseiro de 44 minutos e 32 segundos, feito por Spiegelman e

sua esposa Françoise Mouly durante as gravações de um documentário de uma rede de televisão alemã sobre *Maus*.



Figura 57: Cena do filme caseiro de Art e Françoise em Auschwitz (1987), disponível em *MetaMaus*

“Nós viajamos com nossa própria câmera de vídeo, pesada e obsoleta, estritamente para coletar referência visual, e — embora dificilmente tão suntuoso ou ‘dramático’ quanto o filme da ZDF, achei nosso chato e granuloso filme caseiro um registro mais útil da nossa visita a Auschwitz”, escreveu Spiegelman na introdução da película na versão digital de *MetaMaus* (SPIEGELMAN, 2022, sem página).

Antes de falar dessa gravação particular, é positivo introduzir o documentário da *Zweites Deutsches Fernsehen* (ZDF) — feito em parceria com a *British Broadcasting Corporation* (BBC), do Reino Unido — citado por Spiegelman. Na época da publicação de *Maus* na Alemanha, o autor foi convidado por essa rede de televisão para participar de um documentário gravado em partes em Auschwitz e Gross-Rosen — pequeno campo de concentração onde Vladek

esteve por apenas uma noite antes de ser levado para Dachau. Ele topou apenas por causa da pesquisa que a produção se dispôs a fazer sobre seus pais.

Com ajuda dos diretores e curadores do Museu de Auschwitz — também interessados no filme —, a equipe da ZDF conseguiu encontrar os documentos recebidos por Vladek e Anja quando deram entrada no campo e descobriu o ponto exato onde ficava a casa dos dois, com base em informações fornecidas anteriormente por Spiegelman. De acordo com ele, a maior parte da pesquisa que queria fazer no local foi feita pela tevê — “para facilitar o que acabou se tornando um documentário absurdamente fraco” (SPIEGELMAN, 2022, p. 63).



Figura 58: Cena de abertura do documentário da ZDF. Disponível no YouTube

O filme começa com Art e Françoise caminhando na rua com máscaras de ratos — como suas personagens em *Maus*. Os primeiros minutos apresentam o processo de criação da *graphic novel*, com Spiegelman decupando “mais de 30 horas de gravação” com Vladek e Mouly checando os exemplares da edição mais recente de *Raw* na gráfica. O quadrinho é introduzido como uma busca de Spiegelman pela história de pais — e por si mesmo.

Antes da marca de dez minutos — de um total de 44 minutos e 50 segundos —, a câmera já registra Spiegelman na Europa, onde traça os passos de seus pais — dos guetos ao campo de concentração. Primeiro, ele vai a Sosnowiec, na Polônia, onde conhece a cidade na qual seus pais viveram antes de Auschwitz e

visita as locações desenhadas por ele, como um estádio de seleção de deportados. Nas ruas, moradores se amontoam diante das câmeras, olhando um exemplar aberto de *Maus* nas mãos do autor.

Spiegelman faz alguns comentários sobre a representação visual de *Maus* enquanto passeia pelas ruas polonesas nas quais outrora seus pais haviam caminhado. Ele se mostra surpreso com a realidade de uma cidade moderna, diferente de seus desenhos, mas confessa sentir-se incapaz de mudar aquela imagem mental do “mundo perdido dos meus pais”, com pedintes, carroças e outros elementos — talvez como mecanismo de defesa psicológica. “Eu encaro as pessoas mais velhas aqui e fico imaginando quais teriam ajudado meus pais e quais teriam vendido eles rio abaixo”, comenta em determinado ponto.



Figura 59: A vista do trem Birkenau adentro. Fotograma do filme da ZDF

Uma das primeiras cenas em Auschwitz logo contraria a história contada por Vladek. Troller negociou com camponeses para atravessar os trilhos cheios de vegetação a bordo de uma locomotiva, para simular a entrada no campo de concentração — mas Vladek e Anja entraram de caminhão por outro portão. Além disso, a narração diz que Vladek fazia parte do *Sonderkommando* do crematório número dois de Birkenau — isso não procede.



Figura 60: Spiegelman em um abatedouro. Fotograma do filme da ZDF

Há cenas de caráter sensacionalista, como Spiegelman desenhando dentro de um abatedouro, com vacas içadas e amontoadas antes de serem mortas. Levantando os olhos da folha e pausando seu lápis, o quadrinista diz para a câmera: “Eu precisava vir aqui para entender, porque era assim que era [Auschwitz] naquela época.”



Figura 61: Art e Françoise choram abraçados em um barracão de Birkenau

Em outro ponto, Spiegelman e sua esposa entram em um barracão onde Anja supostamente havia vivido. A câmera viaja lentamente entre os corredores de catres de madeira e tijolo, nos quais dormiam várias prisioneiras. O fim da linha é uma janela, que permite a entrada da luz. Diante dela, o casal se abraça e chora por alguns segundos.

Françoise e eu estávamos em algum outro ponto assombrado de Birkenau, nós dois começamos a chorar, e de repente um dos cameraman de quem eu gostava bastante, do nada, gravou a gente chorando e se abraçando dentro de um barracão. Foi como ser violado, foi horripilante, e foi somente para fazer esse momento bem tevê — é o motivo pelo qual os telejornais sempre mostram pessoas em incêndios, porque dá para entrar com as câmeras, mas não cobrem sessões de tortura, porque não dá. Troller queria, acima de tudo, fazer um filme para que os alemães se sentissem culpados quanto ao que aconteceu, e exibir na televisão alemã. (SPIEGELMAN, 2022, p. 65)

Depois de levar Spiegelman ao centro judaico onde Vladek e Anja se reencontraram após a guerra, Troller gravou uma sessão de Art com seu psicólogo, Pavel. No trecho filmado, ele fala algo similar ao dito em *MetaMaus*: foi uma viagem difícil de digerir, em partes porque ele se sentiu objetificado pela câmera sempre ligada. Ele classifica a experiência como bizarra, porém menos dolorosa do que seu processo de escrita.



Figura 62: Art Spiegelman e uma forca no documentário da ZDF

Para Spiegelman, a cena na qual ele é enquadrado sob um forca enquanto fala sobre seus sentimentos a respeito de Vladek é uma prova das “intenções manipuladoras” do documentário. Esta parte do filme, aliás, tem perguntas simplórias, como “Você entende que, se seu pai não tivesse sobrevivido aqui, você não estaria vivo?”. Spiegelman responde: “Bom, é claro.” Ele detestou tanto o filme de Troller que não assinou um contrato para permitir sua veiculação nos Estados Unidos: “era vergonhoso demais”, disse para Chute em *MetaMaus* (SPIEGELMAN, 2022).

Em resumo, o simbolismo do documentário para a criação de *Maus* pode ser resumido em uma frase: “O filme foi um fiasco, mas importantíssimo para eu pesquisar o que havia acontecido”, afirmou Spiegelman — mais uma vez — em conversa com Hillary Chute (SPIEGELMAN, 2022, p. 66).

Durante a viagem para participar do documentário, Spiegelman e Françoise fizeram algumas gravações com uma câmera própria. “Acabou sendo um documento melhor do que o documentário de Troller” (SPIEGELMAN, 2022) — tanto no sentido psicológico da empreitada da *graphic novel* quanto no sentido das referências visuais. A íntegra deste filme particular está disponível no suporte digital de *MetaMaus*, dentro da seção *Art and Françoise’s Auschwitz Home Movie*. Vamos analisá-lo a seguir.

2.3.

O documentário particular de Art Spiegelman e Françoise Mouly



Figura 63: Françoise grava Spiegelman sendo gravado pela ZDF enquanto lê um gibi em Auschwitz

Em 1979, quando Vladek ainda era vivo, Spiegelman e Françoise fizeram uma primeira viagem à Polônia — apesar dos apelos contrários do pai do autor: “Eles mata judeus lá. Não vá!”, ele dizia. O casal estava pouco preparado para a excursão, com um velho dicionário polonês-inglês e sem grandes informações sobre onde ficavam os lugares relatados por Vladek. Em determinado dia, depois de visitar o Museu de Auschwitz, eles se aventuraram em Birkenau e ficaram ilhados no escuro após uma queda de energia. Spiegelman descreveu a experiência como “aterrorizante”.

Oito anos depois, quando Spiegelman retornou ao país para o documentário da ZDF, carregou consigo uma câmera de vídeo. Com a produtora alemã a tiracolo, Françoise e seu marido tiveram muito mais acesso no memorial de Auschwitz, além de terem a oportunidade de estar e filmar nos exatos locais onde Vladek e Anja haviam estado antes, durante e depois da guerra. Além disso, uma equipe de intérpretes foi contratada para acompanhá-los, facilitando a captação de material para seu livro. A ZDF chegou a contratar uma babá para Nadja, a filha de seis meses do casal Spiegelman-Mouly, para quem providenciaram “um furgão cheio de fraldas para usarmos durante a viagem” (SPIEGELMAN, 2022).



Figura 64: A babá de Nadja empurra-a para dentro de Auschwitz com Françoise

O filme não demora para começar a gravar dentro de Auschwitz. Antes da marca dos três minutos — e depois de mostrar prédios, casas e igrejas polonesas pela janela do carro —, a câmera já captura a entrada do campo de concentração. Diretor da cena, Spiegelman grava Françoise atravessando o portão com a filha, que vinha empurrada em um carrinho pela babá.



Figuras 65 e 66: Gravação de placa em Birkenau com foto e planta reproduzidas na página 230 de *Maus*

Logo percebe-se a importância desse filme para a construção visual da *graphic novel*. Aos cinco minutos, visitando as ruínas de Birkenau à luz do dia pela primeira vez — em contraste com o breu de 1979 —, Art e Françoise gravam o que restou dos crematórios, materializados em um monte de entulho, e focam uma placa colocada pela curadoria do museu e memorial de Auschwitz, na qual se pode ver uma fotografia do Crematório II, assim como a planta da construção.

Esses dois materiais são reproduzidos na íntegra na página 230 de *Maus* — com pequenas alterações a partir de outros arquivos, como a foto anexada na versão digital de *Maus* em *MetaMaus*, e simples escolhas estéticas do desenhista —, replicada anteriormente neste capítulo. Nota-se portanto que as imagens gravadas por Spiegelman serviram como combustível para sua representação gráfica da Shoah.

Vários minutos são dedicados ao registro das ruínas, como se aquelas imagens pudessem contar uma história do passado, em um encontro da barbárie

com a cultura identificado por Didi-Huberman (2017) no passarinho que pousa entre a cerca original e a cerca restaurada de Auschwitz. O plano demorado gravado por Spiegelman convida a uma reflexão sobre a gestão de um mesmo espaço com a passagem dos anos. Sobre a capacidade de um lugar da barbárie ser inadvertidamente moldado em lugar de cultura, que evoca as ruínas para lembrar do passado e transformar o tempo presente.

De certo modo, a demora dos olhos de Spiegelman sobre esses restos faz parte de sua tarefa de coletar os rastros do “mundo desaparecido” que almejava representar em *Maus*. É como o anjo da história de Benjamin (1940), que quer se deter sobre as ruínas do passado, juntar os cacos daqueles que ficaram para trás — seus pais e os mortos —, inclusive para melhor entender seu presente. Ele resiste à tempestade do progresso, cujos ventos o empurram para o futuro. O ato da filmagem captura aquela cena como uma espécie de lembrete para que não se repita. Mais que referência visual — a prioridade das gravações —, essa cena demonstra o grau de reflexividade que se assomou sobre o quadrinista, incorrendo sobre a tarefa de digerir o passado dos pais para entender sua vida presente.



Figura 67: Teto quebrado de um barracão em Birkenau, onde Anja teria estado

Pouco depois, Art e Françoise caminham entre fileiras de barracões usados para abrigar os prisioneiros durante a guerra. A câmera se detém diante de uma

das construções apontadas por Françoise, ornada com uma placa com o número 20, e Spiegelman diz: “É este, não é? Tira uma foto, por favor. Vamos precisar de fotos também. Das ferragens.” O local é filmado em detalhes, com zoom, e depois por dentro, de baixo para cima.



Figura 68: Vladek no trabalho conversando com Mancié e Anja nas páginas 212 e 216 de *Maus*

É possível identificar esses ângulos em *Maus*, quando Vladek conversa com Anja pela primeira vez desde a separação na triagem na entrada de Auschwitz. Ele a encontrou por intermédio de uma mulher chamada Mancié enquanto trabalhava no conserto de telhados em Birkenau — na página 212 de *Maus*. A filmagem permitiu uma representação tão fidedigna quanto possível do barracão onde esse reencontro — importante para a missão de Spiegelman de fabular sobre a existência de Anja — ocorreu. Em plano aberto, com as personagens pequeninas no quadrinho, o desenho demonstra também a dificuldade de se encontrar dentro dos campos. Os dois parecem agulhas no palheiro. No quadro seguinte, a figura ampliada de Anja é advertida para não olhar para cima — a vigilância dos guardas é constante.

Nas páginas da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*, Spiegelman anexou uma das fotos tiradas de dentro do barracão, além de outras imagens de prédios em construção — inclusive de um banco em San Francisco, nos Estados Unidos, para referência de como desenhar os movimentos — e um trecho do filme caseiro, que mostra justamente esse momento destacado no parágrafo anterior, além de uma fotografia de outro barracão.



Figuras 69 e 70: Fotografias tomadas em Birkenau como referência visual dos barracões

Enquanto algumas capturas da câmera servem para diversas páginas — os prédios eram padronizados, então as filmagens poderiam servir como base para desenhar cenas de um extremo ao outro do campo —, outras eram importantes para detalhar a narrativa visual. É algo que pode passar despercebido para uma parcela dos leitores, mas denota uma nuance da precisão de Spiegelman durante a reconstrução em quadrinhos de Auschwitz.

Entre os elementos específicos gravados por Art e Françoise, estão as privadas da discussão com um historiador oral a respeito do formato dos banheiros de Auschwitz — apresentada em maiores detalhes no primeiro capítulo desta dissertação. O filme caseiro também mostra, adjacente aos sanitários com encanamento, as longas pias nas quais os prisioneiros se lavavam, com canos finos correndo suspensos sobre a porcelana. A pia não é desenhada em *Maus*, porque não é essencial para a narrativa. Para Spiegelman, os detalhes eram interessantes — e adicionados sempre que possível —, mas não poderiam desviá-lo do propósito central de sua empreitada: processar a história dos pais.

Tive orgulho de estar mais certo que esse historiador, embora possa ter deixado passar algum detalhe, apesar de toda a pesquisa. Quando meu pai dizia que estava caminhando por uma rua em Sosnowiec, eu não tinha como saber que rua era. Quando comecei, devo ter imaginado uma ruazinha qualquer como as de, digamos, Binghamton. As pesquisas e as viagens me ajudaram a saber como devia ser uma ruazinha da Silésia nos anos 1930 e 1940, mas uma busca por verossimilhança artificial podia ter me distanciado ainda mais dos fatos

essenciais enquanto tentava reconstruí-los.
(SPIEGELMAN, 2022, p. 59)

Segundo Spiegelman, uma coisa é ter as informações visuais e reproduzi-las da maneira mais fiel possível — outra é correr atrás dos detalhes como se fossem imprescindíveis. Além de uma falácia, visto que seria impossível reproduzir à risca uma realidade vista por poucos e sujeita às oscilações de memória destes, essa conduta tiraria o foco da narrativa para transformar *Maus* em uma espécie de alegoria.

Em determinadas ocasiões, como nas páginas 230 e 231 da *graphic novel*, essência e precisão se uniam: “Vladek viu os crematórios; ele descreveu como foi desmontá-los quando trabalhou como funileiro. Virou uma obrigação apresentar essas páginas em detalhes” (SPIEGELMAN, 2022, p. 59). A oscilação se mantém ao longo do gibi, cuja versão final mescla cenas mais abstratas e livres, como sugestões ou “visões em meio a uma névoa de linhas rabiscadas”, com outras recheadas de pormenores.



Figura 71: Discussão nos trilhos de trem que levam ao campo de concentração

O filme caseiro de Art e Françoise apresenta ainda cenas que parecem nada ter a ver com a pesquisa — como uma discussão acalorada entre os diretores da ZDF com camponeses pelo direito de atravessar suas propriedades sobre trilhos para simular a chegada a Auschwitz. Os homens queriam liberar a passagem apenas mediante pagamento.

O lugar estava cercado de camponeses irados e sem papas na língua (...) e estavam todos muito bravos e não queriam sair dos trilhos. Eles descobriram, depois dos vários outros projetos que haviam sido filmados lá, que podiam ser pagos por deixar o trem passar por suas terras, e só tinham interesse naquilo. Para mim, isso era mais interessante que tudo o que havíamos gravado naquele dia. (SPIEGELMAN, 2022, p. 65)



Figura 72: Auschwitz desponta entre os gritos de Troller e dos campesinos

O sutil jogo de câmera do filme caseiro, que passa mais de um minuto gravando a briga pelo direito de passar pelos trilhos que levam a Auschwitz — um exemplo da transformação daquele (ex-) lugar de horror em uma oportunidade de negócio por causa da espetacularização em torno da Shoah — antes de dar zoom na guarita dos soldados nazistas, ainda de pé ao longe, passando além das cabeças dos homens, impressiona a sobreposição que se cria entre passado e presente, horror e oportunismo.

Ainda que tenha sido gravado inicialmente apenas para referência pessoal, o vídeo conclama uma reflexão sobre a banalização daquele espaço de horror tornado espaço de turismo, assim como a passagem do tempo, visto que várias cenas ao longo dos 44 minutos retratam a vida cotidiana nas imediações de

Auschwitz — homens cuidando de seus cavalos, crianças brincando, mulheres andando —, que acontece apesar dos fantasmas dos incontáveis mortos. “Nestas tranquilas superfícies pantanosas, repousam as cinzas de incontáveis assassinados”, reflete Didi-Huberman em sua visita antropológica a Auschwitz (2017, p. 35).

Essa observação reforça ainda a pungência do texto de Jean Cayrol — narrador do documentário *Noite e Neblina*¹⁸, do diretor francês Alain Resnais, lançado em 1955 na França —, que se inicia assim: “Mesmo uma paisagem tranquila, mesmo uma pradaria com corvos a voar, colheitas e queimadas. Mesmo uma estrada por onde passam carros, camponeses, casais... mesmo uma aldeia pacata com feirinhas e campanários, tudo pode nos conduzir a um campo de concentração.”

Mais à frente, falando sobre o que resta de Auschwitz, Cayrol segue: “O cenário é esse. Prédios que poderiam ter sido oficinas (...) Eis aquilo que nos resta para imaginar noites varadas de desespero, de combate às pulgas. Noites de bater os dentes.” Nesse sentido, o autor em Auschwitz questiona as ruínas, tentando fazê-las falar mediante sua articulação com o testemunho de seu pai. Não há conexão significativa sem isso.

Logo, e talvez de maneira involuntária, Spiegelman replica em sua filmagem particular a impressão de Lóren Cristine Ferreira Cuadros sobre a missão de *Maus*:

Tal como os pirilampos, que “[...] tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17), também o pai de Art luta pela sobrevivência antes, durante e depois de Auschwitz; e o filho se esforça, a um só tempo, para que os horrores dos campos de concentração não sejam abstraídos pela passagem do tempo e pela banalização midiática, para entender quem

¹⁸ *Noite e Neblina* é um curta documentário de Alain Resnais, lançado em 1956. Acompanhado por uma história narrada por Jean Cayrol, ele apresenta cenas dos horrores do Holocausto em preto e branco, por meio de documentos, filmes e fotografias encontrados em arquivos alemães, poloneses e franceses. As imagens dos campos vazios, filmadas em cores 10 anos após a libertação, mostram o que restou de Auschwitz e provocam uma reflexão sobre a condição humana.

é Vladek e para, então, situar e compreender, pelo menos em parte, a si próprio. (CUADROS, 2019, p. 222-223)



Figura 73: Spiegelman lendo quadrinhos e fumando diante de Auschwitz para a ZDF

O filme caseiro de Art e Françoise se constitui, então, em um arquivo pessoal com mais credibilidade — ou confiabilidade — que o documentário construído em paralelo pela televisão alemã, segundo eles, e até mesmo outros documentos obtidos durante a pesquisa para a escrita de *Maus*. Formatos amadores são valorizados por conta da suposta autenticidade, com os rastros da filmagem sendo a condição da transparência. Além de tudo, a condição deste filme como algo gravado pelo próprio autor gera, em seu processo de representação gráfica da Shoah, “uma impressão de autenticidade e um valor de verdade tomados como inequívocos e inquestionáveis” (FELDMAN, 2008, p. 64).

Nesse ínterim, deve-se destacar ainda a forma como as imagens são tomadas — em movimentos lentos, reflexivos, que levam ao processamento de memórias e sensibilidades. Isso acontece porque, quando visitou Auschwitz em 1987, Spiegelman já tinha os testemunhos do pai bem sedimentados na mente. Ele vai atrás dos cenários que conheceu primeiro pelo campo do imaginário, encena os relatos de uma existência pregressa cujas marcas permanecem — sente um

mundo que se esvaiu, mas que se mantém ali, pronto para ser resgatado. Assim, enquanto o tempo escorre durante a filmagem, a paisagem também testemunha através da lente da câmera.

2.4.

Máscaras: a subversão do antissemitismo

É inegável que a emblemática construção visual dos ambientes nos quais a história se passa — com traços grosseiros, mas precisos e críveis, e mobilizados junto a testemunhos de diversas ordens, sobretudo de Vladek — gera uma parte considerável da credibilidade de *Maus* enquanto documento da Shoah. Todavia, sua característica mais saliente — e carregada de grande significado — está literalmente na face das personagens: as máscaras de bichos. É algo incontornável do princípio — está na capa de todas as versões de *Maus* pelo mundo, assim como a suástica, que aparece inclusive na edição alemã.

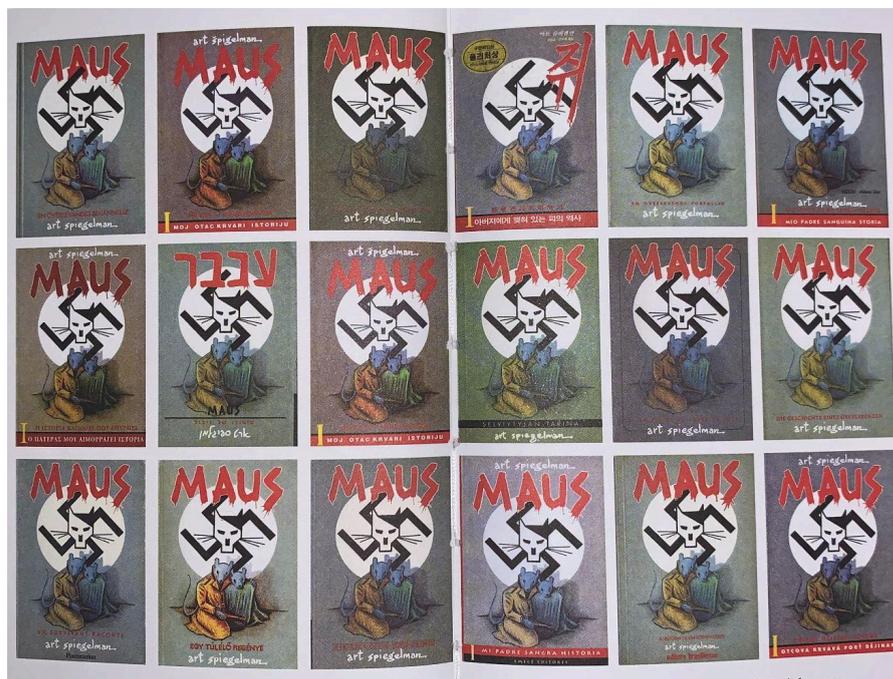


Figura 74: Capas da *graphic novel* mundo afora — conforme dispostas nas páginas 152 e 153 de *MetaMaus*

O antropomorfismo consiste na projeção de atributos e comportamentos humanos em animais. É um dispositivo comumente empregado na literatura e

outras formas de contar histórias há milênios — há sugestões de que o início do pensamento antropomórfico seja datado de 40 mil anos atrás, quando a arte paleolítica passou a fazer o inverso da representação dos humanos como animais (HOROWITZ; BEKOFF, 2007). A apresentação dos bichos com traços humanizados aparece como ferramenta simbólica ou didática que ajuda na personificação de conceitos abstratos, tornando-os mais palatáveis e compreensíveis — como se pode observar nos quadrinhos da Disney. A diferença é que *Maus* não é uma historinha divertida do Pato Donald de Carl Barks.

A antropomorfização em *Maus* é visualmente representada pela atribuição de uma postura bípede e a presença de membros superiores e inferiores, tornando o animal originalmente quadrúpede ou possuidor de anatomia ainda mais distante dos mamíferos (humanos), enfim, fisicamente mais humano. Essa mudança na postura física permite a eles as mesmas competências físicas dos seres humanos. No campo psicológico (mental, social, cognitivo) as personagens são dotadas das mesmas competências e limitações intelectuais que os seres humanos por sua vez possuem. (MARTONI, 2016, p. 133)

Nesse sistema, Spiegelman assume em *Maus* uma dinâmica clássica de predador e presa — ele cria gatos alemães que perseguem ratos judeus, independentemente da nacionalidade destes, sendo religião e cultura seus atributos definidores —, porém com personagens que, na verdade, são humanos usando máscaras animais socialmente impostas a eles em um contexto da Segunda Guerra Mundial. Os principais animais pertencem a uma cadeia alimentar — os gatos oprimem os ratos, como em um desenho de *Tom & Jerry*, e os cachorros americanos compõem a força que dá um basta na ação dos gatos nazistas.

Outros animais aparecem em *Maus* — como renas suecas, peixes britânicos, um sapo francês que Vladek encontra em Dachau e a mariposa vidente com quem Anja se consulta após a guerra. Há também bichos sem nacionalidade definida em uma cena do segundo capítulo da *graphic novel* na qual Anja está em um sanatório na República Tcheca, onde “gente vir de todo canto do mundo com

doenças diferentes” (SPIEGELMAN, 2009, p. 36). Determinar a origem das vacas, alces e coelhos presentes no pátio não era importante para a narrativa — apenas seguia a mesma linha metafórica.



Figura 75: Animais no pátio do sanatório onde Anja ficou internada na República Tcheca

Outra nacionalidade muito presente em *Maus* é a polonesa — em especial no primeiro volume. Eles são desenhados como porcos — suínos eram correntemente associados a eles pela propaganda nazista. Não é à toa, portanto, a declaração de Spiegelman sobre Adolf Hitler ser um de seus grandes colaboradores. A escolha da espécie é vinculada a grupos étnicos, sociais, religiosos e culturais — e a antropomorfização dos personagens mais relevantes da *graphic novel* ressignifica os estereótipos racistas do nazismo.



Figura 76: Página 210 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

O desprezo pelos judeus é outro extremo de um espectro ideológico no qual os arianos constituem a camada mais alta da sociedade. De acordo com os princípios do nazismo, a humanidade poderia ser dividida em três categorias — fundadores, depositários e destruidores da cultura¹⁹. Os arianos seriam representantes da primeira classe, enquanto os judeus ocupariam a classe dos destruidores, que deveriam ser extirpados da sociedade. Manter-se “puro”, sem misturas com outras classes, garantiria — na visão dos nazistas — a supremacia dos arianos. Essa perspectiva foi usada subrepticamente como justificativa para a associação dos judeus a animais sorrateiros, sujos e portadores de doenças e, em última análise, para seu extermínio (GELATELLY, 2011).

Esse ideal impregnou-se na sociedade alemã após a Primeira Guerra Mundial, conflito do qual o país saiu derrotado, e foi incorporado com destreza pelo departamento de propaganda nazista, que promoveu sua disseminação em transmissões de rádio, cartazes e filmes, — assim como o filme *Triunfo da Vontade*, da cineasta Leni Riefenstahl, já havia utilizado a arte em 1934 como ferramenta para pintar uma visão nobre de Adolf Hitler e do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães.

¹⁹ Esses ideais foram detalhados por Adolf Hitler no livro *Mein Kampf*. Analisada por autores estudiosos da maquinaria nazista, é um texto cuja circulação é proibida no Brasil.

Os nazistas acreditavam no potencial da arte para moldar os valores de um povo. Além de uma produção artística própria — “arte” por definição, não necessariamente por essência —, que refletia os ideais nazistas, o regime também praticava uma espécie de controle cultural através da repressão — através da perseguição de artistas e queimas de livros — de manifestações artísticas consideradas desviantes de seus padrões de nobreza, como se nota no documentário *Arquitetura da Destruição*, de Peter Cohen, de 1989.

Em 1937, por exemplo, o ministro da Propaganda Joseph Goebbels organizou uma exposição chamada “Arte Degenerada”, na qual foram exibidos milhares de obras de arte avaliadas como imorais e inaceitáveis para a cultura ariana. Arte desviante do padrão considerado belo pelo regime nazista passou a ser sistematicamente reprimida e desencorajada. O nazismo enxergava influências judaicas na arte moderna e classificava toda expressão artística criada por judeus como um risco à ordem e à segurança pública, inflamando ainda mais um ambiente de antissemitismo na Alemanha.



Figura 77: Ratos judeus atacando a “propriedade do povo”.

Cartum de Fips no semanário *Der Stürmer* (1937)

A propaganda nazista trabalhava a desumanização dos judeus, passo indispensável para aliviar — ou justificar — seu projeto de extermínio. O povo judeu era associado a ratos, baratas e animais considerados sujos e vetores de doenças. Não era incomum ver desenhos desse tipo — como a imagem reproduzida acima —, com a estrela de Davi identificando os parasitas como

judeus. Para Spiegelman, a obra “mais relevante e chocante” de antissemitismo que encontrou durante sua pesquisa é o filme *O eterno judeu*, de Fritz Hippler, no qual os judeus são representados como uma afronta ao ideal ariano. Em uma das cenas — acompanhada por uma narração —, eles são diretamente comparados a roedores com imagens de ratos alternadas com imagens de judeus nos guetos.

Em qualquer lugar onde aparecem, ratos semeiam destruição, acabando com os produtos e alimentos da humanidade, espalhando doenças e pragas — como cólera, disenteria, lepra e febre tifóide. Eles são ardilosos, covardes e cruéis e costumam aparecer em bandos enormes. Eles representam a sorradeira e subterrânea destruição entre os animais — exatamente como os judeus fazem no meio da humanidade. (O ETERNO JUDEU. HIPPLER, 1940 tradução minha)

Os discursos de Adolf Hitler também demonstravam com frequência esse impulso nazista de desumanização do povo judeu. Um exemplo é a epígrafe incluída por Spiegelman antes do início do capítulo um do primeiro volume de *Maus*, que dá a tônica da história: “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos.” Em termos de epígrafe, vale também citar a presente na abertura do segundo volume da *graphic novel*, que critica Mickey Mouse como uma criação judaica — Walt Disney era cristão —, publicada em um jornal da região da Pomerânia, na Alemanha, em meados da década de 1930:

Mickey Mouse é o ideal mais lamentável de que se tem notícia (...) As emoções sadias mostram a todo rapaz independente, todo jovem honrado, que um ser imundo e pestilento, o maior portador de bactérias do reino animal, não pode ser o tipo ideal de animal (...) Abaixo a brutalização do povo propagada pelos judeus! Abaixo Mickey Mouse! Usem a Suástica! (apud SPIEGELMAN, 2009)

A *graphic novel* de Art Spiegelman usa esses estereótipos como base, ressignificando-os. A inspiração para essa subversão surgiu ainda na versão original de *Maus*, publicada em 1972 na revista *Funny Animals*. O autor foi convidado para escrever uma curta história de três páginas com personagens animais e pensou em uma HQ sobre a experiência dos negros nos Estados Unidos a partir do estilo de desenho caricato — e racista — que se fazia deles à época. Seria algo como “Ku Klux Kats”. Todavia, ele desistiu e optou por aplicar a metáfora animal já existente na propaganda nazista a sua experiência particular, construindo uma caricatura a partir dessa perspectiva.

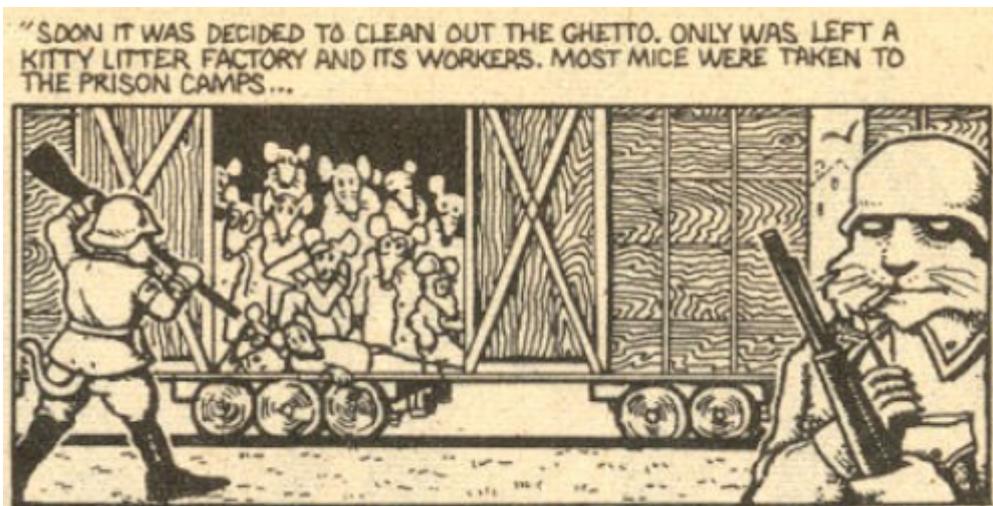


Figura 78: Quadro da versão original de *Maus* (1972)

Percebi que o gato e o rato como metáfora da opressão podiam se aplicar às minhas experiências mais pessoais. Aquilo me pegou de surpresa — minha própria infância não me parecia um tema. Minha cabeça andava bem longe daquilo e meu entendimento do que realmente havia acontecido na Alemanha de Hitler era bastante modesto — na época, eu não tinha noção de que havia ecos e precursores de imagens dos judeus como parasitas que faziam parte do próprio projeto nazista. (...) Mas percebi que deixando o Ku Klux Kats e os “escurinhos” antropomórficos de lado e passando a uma seara na qual eu era afetado de forma mais visceral, os nazistas perseguindo os judeus como nos meus pesadelos de

infância, eu estaria chegando a algum lugar.
(SPIEGELMAN, 2022, p. 113-114)

A primeira versão de *Maus* é baseada no pouco que Spiegelman conhecia da saga de seu pai. A história é composta por um pai rato — com pronúncia correta das palavras e traços mais realistas que na *graphic novel* — contando uma história de ninar para seu filho Mickey — o mesmo nome do abominável Mickey Mouse para os nazistas. E, apesar do antropomorfismo, os animais eram tecnicamente animais — dormiam em camas como humanos, por exemplo, mas os ratos — *die Mausem* — chamavam a si mesmos de ratos e os gatos nazistas — *die Katzen* — mantinham uma fábrica de areia para felinos.



Figura 79: A fábrica de areia para gatos em *Maus* (1972)

Em *MetaMaus*, Spiegelman revela que transformar a fábrica de sapatos na qual seu pai trabalhou nos guetos poloneses em uma fábrica de areia para gatos foi um esforço de desenraizar para si a relação entre nazistas e judeus — até então nebulosa. Aquela curta versão foi portanto uma introdução mais voltada ao universo das fábulas, porém útil para amadurecer o projeto mais longo que viria a seguir e seria materializado na *graphic novel* de mesmo nome — um trabalho de maior fôlego, que mergulha mais profundamente na História.

Assim que decidiu trabalhar com a alegoria dos gatos e ratos, Spiegelman começou um processo para definir a maneira como desenharia as personagens — “buscar uma superfície, além de uma essência” (SPIEGELMAN, 2022). A primeira etapa foi definir suas dimensões para garantir que a escolha estética não interferisse na narrativa.

Meu impulso inicial foi de desenhar gatos grandes e ratos pequenos. Para resolver o problema de uma forma que achei satisfatória, diminuí a disparidade, de forma que gatos e ratos se tornaram, em maior ou menor medida, máscaras aparentes. Eu gostava de trabalhar com uma metáfora que não funcionava muito bem, embora com certeza não quisesse que minha metáfora funcionasse como endosso da ideologia nazista, ou um pedido explícito de empatia, tipo, “Oh, olha só o coitadinho do ratinho indefeso”. Igualá-los em tamanho não tinha a intenção de igualá-los em termos de poder, mas não deixava necessariamente os ratos na desvantagem biológica total que a metáfora sugere. (SPIEGELMAN, 2022, p. 118)

Diante disso, o autor bebeu de inúmeras fontes de arte antropomórfica para definir as bases de seus desenhos. Ao longo da pesquisa para escrever *Maus*, ele acumulou um enorme acervo de imagens humanizadas de animais, retiradas de livros infantis, acervos de bibliotecas e cartões postais produzidos na Europa nos anos 1930, 1940 e 1950. “Cacei todas as imagens de ratos e gatos desenhados, principalmente imagens antropomórficas, criadas ao longo da história. (...) Sempre tentei me cercar delas, de uma forma ou de outra, ao longo do projeto”, contou para Hillary Chute (SPIEGELMAN, 2022, p. 136).



Figuras 80 e 81: Cartões postais da coleção de Spiegelman dispostos na página 136 de *MetaMaus*

Apesar das referências de estilo refinado, é notável que Spiegelman optou por um estilo gráfico relativamente simples, mais próximo ao cartum, na versão final de *Maus*. Para ele, era importante que as ilustrações não fossem chamativas ao ponto de desviar a atenção dos leitores da mensagem disposta no texto. Na visão de Spiegelman, fazer quadrinhos é fazer “escrita com imagens”, com estes dois elementos coexistindo em equilíbrio, sem que um se sobressaia e desestabilize o equilíbrio da história.

Se existe um quadrinho que eu tenho dificuldade de ler é aquele mais ilustrativo, porque, em vez de criar o feitiço, desmancha-o. (...) A obra que funciona melhor é aquela que transmite informação visualmente apenas para dar ao leitor os signos necessários e pouco mais que isso. Eu amo escrever com rabiscos e prefiro signos feitos com uma verve que expresse a personalidade de quem estiver criando. (SPIEGELMAN, 2022, p. 168)

Após alguns esboços, Spiegelman cria para seus ratos um padrão ainda mais simples que aquele apresentado na versão de 1972 de *Maus*: eles têm corpos humanos, mas cabeças de ratos em formato cônico ou triangular, com duas protuberâncias no topo que servem como orelhas, olhos de pequenas bolinhas negras e ausência de cabelos e traços para a boca. As expressões são geralmente neutras, sendo alteradas por linhas de expressão eventuais, e a diferenciação entre os ratinhos é feita pela altura, pelas roupas ou pelo contexto da história.



Figuras 82, 83, 84, 85 e 86: Estudos de Spiegelman para as personagens de *Maus*. Disponíveis no acervo digital de *MetaMaus*

Essa simplicidade estética atribui aos ratos uma ideia de unidade — um grande grupo indistinguível, sem características individuais, cujos membros

confundem-se entre si. Essa uniformidade ajuda os leitores a se identificarem com as personagens — pois aqueles rostos anônimos poderiam ser de qualquer um. O fato dos ratos terem cabeças quase idênticas equivalia, por exemplo — segundo Spiegelman —, à desumanização dos prisioneiros que tinham suas cabeças raspadas nos campos de concentração. Todavia, o efeito era distinto. Fazer com que as personagens não tenham identidade facilita a identificação pelos leitores.

Nesse sentido, a simplicidade com que se constroem os ratos, possibilita ao leitor se reconhecer naqueles rostos, de colocar-se naquela posição. E ao fazê-lo, desconstrói-se a ideia de que são animais, irrealis, que vivenciam aquelas situações, quando, na verdade, a história baseia-se em um relato histórico, com pessoas, seres humanos como o próprio leitor. Esse processo de reconhecimento talvez seja um dos aspectos mais interessantes de *Maus*: o de levar o leitor a conhecer novamente que tudo se trata de um acontecimento real. (MARTONI, 2016, p. 150)



Figura 87: Os corpos humanos dos ratos na página 186 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Para Spiegelman, a “página em branco” na fisionomia criada para os judeus de *Maus* era um espaço que deveria ser preenchido pelo leitor, conforme afirmou em entrevista ao programa *Upon Reflection*, do canal televisivo da

Universidade de Washington, em 1991 — logo após o lançamento do segundo volume de *Maus*.

As cabeças dos animais são relativamente neutras, relativamente brancas, e elas demandam ao leitor que projete Anja, Vladek, eu ou qualquer outra coisa ali. Desse modo, você é atraído mais a fundo no que aconteceu. De algum modo, os animais oferecem um tipo de desfamiliarização com a experiência. (...) Em *Maus*, eu achei que, utilizando as cabeças de animais, haveria uma distância da expectativa do leitor, que o permitiria sentir algo que talvez seja difícil de experimentar, de se permitir experimentar, e isso o convida a pensar no benigno mundo das revistas em quadrinhos de animais divertidos de sua infância. (UPON REFLECTION, 1991 apud MARTONI, 2016, p. 151)



Figura 88: Exemplo da padronização dos rostos. Página 191 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Esse ponto de vista se resume na aceitação de que as personagens são de fato humanas. Elas estão apenas vestindo máscaras de animais, que são removíveis e intercambiáveis. Em algumas cenas da *graphic novel*, é possível ver Vladek transitando pelos guetos poloneses com uma máscara de porco para que não seja identificado pela Gestapo ou por outras pessoas que possam vir a apontá-lo aos policiais.



Figura 89: Cena da página 151 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

“Acho que foram justamente as máscaras de bichos que me permitiram dizer o indizível. O que torna *Maus* espinhoso é o que o torna útil como ‘ferramenta didática’ real. (...) *Maus* na verdade só tentou me ensinar uma coisa, ao mesmo tempo que tentava contar uma história para as outras pessoas” (SPIEGELMAN, 2022, p. 127). Em última análise, a alegoria dos ratos é indispensável para que haja na *graphic novel* uma representação da Shoah, porque era um elemento condicionante para Spiegelman conseguir contar a saga dos pais — e ao mesmo tempo a história do extermínio dos judeus europeus. Segundo o autor, vestir a máscara de rato foi fundamental para que ele pudesse entrar na história de Vladek e encarar de frente a missão de representá-la em quadrinhos.

2.5.

Pessoas reais: as fotos de família no seio de *Maus*

Está claro que as imagens existentes do Holocausto foram fontes inestimáveis para a concepção visual de *Maus*. Como visto anteriormente neste capítulo, algumas foram reproduzidas quase integralmente na *graphic novel*, mas sempre desenhadas. Outras são desenhadas em seu formato fotográfico dentro do gibi, como um retrato que Anja deu para Vladek quando começavam a namorar,

logo nas primeiras páginas. A foto original, clicada e revelada antes da eclosão da guerra, se perdeu.



Figura 90: Retrato enviado por Anja ao pretendente Vladek. Página 19 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Colocada em diagonal no *grid* da página, a fotografia de Anja — uma ratinha de boina, botas e casaco, sua cauda deitada ao chão atrás de si — quebra a fluidez tradicional da leitura, ficando em evidência como um elemento importante, que serve justamente para demonstrar a magnitude de sua presença para a história — seu lugar de destaque — logo em uma etapa ainda embrionária da narrativa. A essa altura, o leitor não conhece Anja.

Esse dispositivo de fazer um quadro levemente em desarranjo é repetido ao longo da *graphic novel* quando Spiegelman quer chamar atenção para um determinado aspecto da narrativa, para que não se perca no hábito de leitura linear. Na página 112, por exemplo, o autor faz isso com um caderninho de anotações no qual seu pai demonstra para ele a estrutura de um *bunker* no qual se escondeu com a família durante a guerra.

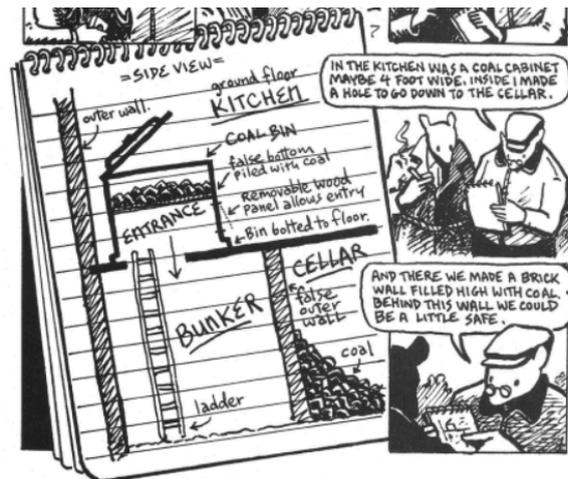


Figura 91: Página 112 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na página 24 — pouco depois do retrato da página 19 —, Anja protagoniza um quadro com a mesma inclinação diagonal. No contexto, ela está distante de Vladek, que reside em outra cidade, e começa a receber cartas com comentários negativos sobre ele, que colocam sua confiança em xeque. Depois, na página 33, a mesma estratégia é usada em um momento da gestação de Richieu na qual a personagem fica profundamente deprimida — e Vladek está trabalhando fora da cidade.



Figuras 92 e 93: Páginas 24 e 33 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Segundo Spiegelman, esse recurso serve para “dar uma certa animação à página”, destacar elementos e até mesmo colocar em evidência os sentimentos das personagens.

A primeira vez que usei um quadro desalinhado foi para representar uma foto de Anja que Vladek está conferindo e posicionando em sua cornija. Faz sentido colocar a foto num plano diferente dos outros desenhos a caneta e o nanquim ao seu redor, e esse recurso visual é o que permite esse efeito. (...) O quadro desalinhado seguinte fica no final desse mesmo capítulo. (...) [Anja] está isolada do homem com quem quer se casar, e o quadro desalinhado mostra que ela está literalmente desestabilizada; isso indica o choque emocional que de outra forma ficaria submerso no *grid* de quadros da página. (...) O quadro desalinhado seguinte é uma espécie de re-referência [ao anterior], quando Anja começa a ter um colapso nervoso. (SPIEGELMAN, 2022, p. 182)

Maus se vale de outros recursos para destacar elementos específicos da narrativa, como círculos e símbolos — Spiegelman gosta de usar aqueles que remetem à temática básica da história, notadamente a suástica e a estrela de Davi.



Figuras 94 e 95: Detalhes das páginas 82 e 193 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Em uma cena específica, em que não há alteração no *grid*, Spiegelman manipula sua linguagem visual padrão até então para representar os perigos enfrentados por Vladek e Anja em sua peregrinação pela Polônia durante a guerra — fazendo-os caminhar sobre um “caminho de suástica”. Esse momento é uma oportunidade para o autor explicar que não abusava desses movimentos técnicos dos quadrinhos para não sobrecarregar a narrativa com destaques, por receio de que isso pudesse privá-la de credibilidade.

Seria loucura não utilizar todos os elementos da linguagem visual à minha disposição, a começar pelas cabeças de bichos, mas, se *Maus* fosse sobrecarregado de acrobacias e de ideias visuais, seria outra coisa. Tive que

usar esses elementos de forma comedida. (...) Caminhar pela suástica e ter escolhas, mas continuar preso na suástica seja qual for a opção, era o tipo de imagem que em geral é eficaz em cartazes. (SPIEGELMAN, 2022, p. 185)



Figura 96: A encruzilhada da suástica. Página 127 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Os quadrinhos inclinados só voltam a ser usados como recurso para destacar fotografias desenhadas no final do livro, quando Vladek entrega uma caixa com fotos antigas de família para Art. Nela, há retratos de membros da família Zylberberg — o ramo de Anja — e da família Spiegelman — de Vladek.



Figura 97: Fotos desenhadas na página 274 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Essas fotos servem para dar materialidade às pessoas que não são vistas ao longo da história e “funcionam como uma conclusão do que foram os campos: o extermínio de todos” (MARTONI, 2016). De certo modo, as fotos desenhadas aqui dão rostos, nomes e histórias identificáveis à pilha de mortos sem identidade da abertura do segundo capítulo do segundo volume de *Maus*. Mostrando os retratos de seus parentes ao filho, Vladek conta um pouco sobre a trajetória de alguns deles — amores, dores, medos e traços de personalidade —, aprofundando suas biografias para além do fato quase estatístico de serem vítimas da catástrofe imposta aos judeus pelos nazistas. Embora sejam breves, a inclusão desses relatos na *graphic novel* confere um traço de humanidade aos desumanizados.



Figuras 98 e 99: Fotos desenhadas nas páginas 274 e 275 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Entre os resgatados estão os irmãos de Anja, Josef e Levek. Trechos de suas histórias pessoais são compartilhados por Vladek, que relembra, entre tantas outras memórias possíveis, de que Anja achava Art parecido com Josef, um pintor cuja namorada em Lodz decidiu abandoná-lo quando ele ficou pobre; e que Levek havia emprestado dinheiro a ele para abrir a fábrica de meias em 1938. Antes de morrerem, ambos tiveram as próprias vidas, com os próprios problemas e alegrias e dúvidas.

Esse trecho é um lembrete da condição humana dos mortos — e combate de certa forma a imagem da página 201 de *Maus*, na qual Spiegelman aparece debruçado na prancheta, que desponta sobre uma pilha de corpos de ratos indistinguíveis. Esse trecho simboliza a crise existencial pela qual o autor passou no início do segundo tomo da *graphic novel*. Entre as questões com as quais Spiegelman se digladiava, estava a sensação de que havia construído uma carreira de sucesso nas costas das vítimas de uma enorme catástrofe humanitária. Nesse momento, ele ainda tentava aceitar seu direito àquele lugar de fala.



Figura 100: Página 201 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

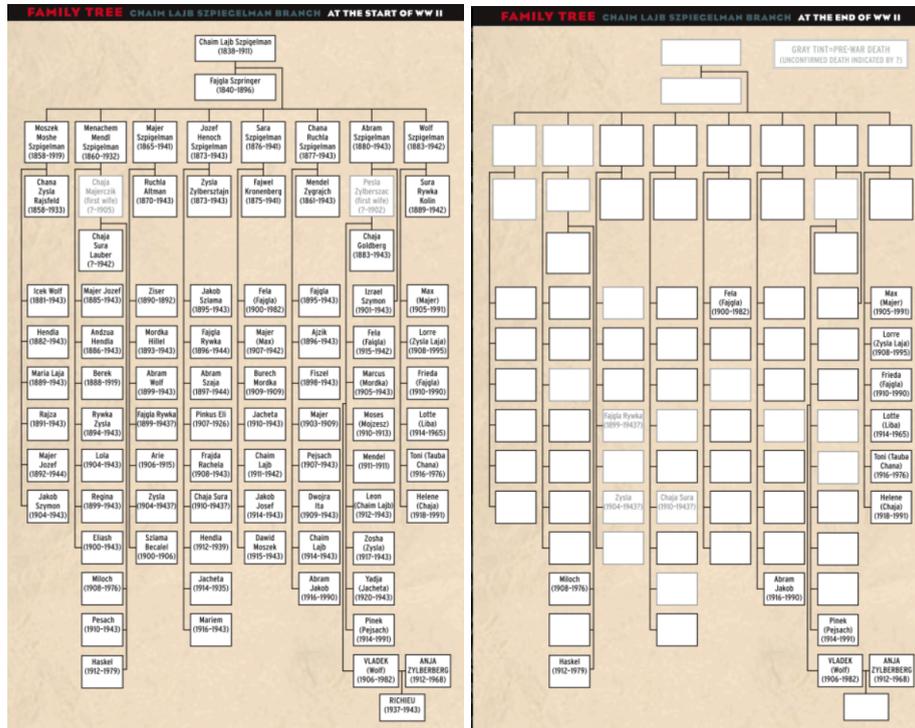
A cena se repete — com suas devidas particularidades — com as fotos se esparramando aos pés de Vladek, formando “uma pilha de fotos anônimas” (SPIEGELMAN, 2022, p. 222) —, que guarda aqueles retratos como lembranças de familiares que sobreviveram à guerra. Todavia, a felicidade de rever alguns deles vem acompanhada pelo pesar de mirar nos olhos dos mortos que ficaram pelo caminho, também presentes na coletânea. “Pais e avós de Anja, irmã mais velha, Tosha, pequena Bibi e nosso Richieu... só o que sobra, só as fotos”, ele murmura pesarosamente (SPIEGELMAN, 2009, p. 275)



Figura 101: Quadro da página 275 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Pouco à frente, Vladek aparece com uma expressão triste, segurando uma foto de seu irmão menor — Pinek. De seu lado da família, apenas ele sobreviveu à

guerra. A magnitude da destruição da família Spiegelman fica clara na árvore genealógica em *MetaMaus*.



Figuras 102 e 103: Antes e depois da família de Vladek
(SPIEGELMAN, 2022, p. 228-231)

Spiegelman disponibiliza um comparativo de sua árvore genealógica antes e depois da guerra. Os vazios na segunda versão indicam as ausências — os mortos da família. Durante o conflito, 52 vidas foram apagadas. Ao fim da guerra, a família tinha apenas 12 membros remanescentes. A perda de Richieu é destacada por retratos do núcleo familiar formado por Vladek e Anja — uma clicada em 1940, outra em 1945.²⁰



²⁰ As imagens estão apenas na versão física de *MetaMaus*. A árvore genealógica reproduzida no corpo deste trabalho foi extraída da versão digital de *MetaMaus*.

Figuras 104 e 105: A morte de Richieu em duas partes. (SPIEGELMAN, 2022, p. 229-231)

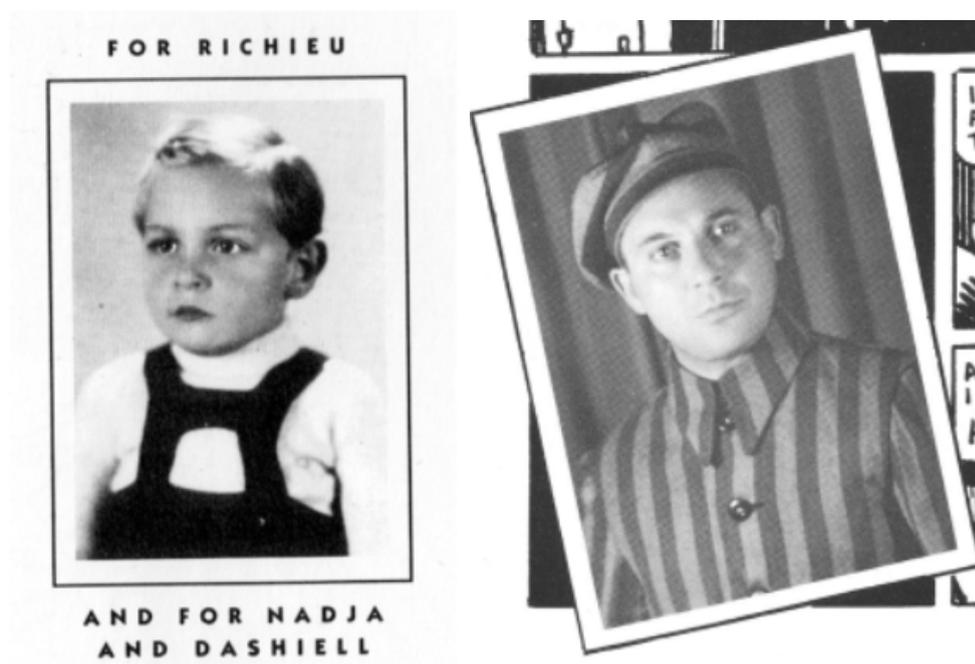
As fotografias originais das reproduções nas páginas 274 e 275 de *Maus* estão disponíveis no suporte digital de *MetaMaus* e abrem um portal para visualizar as figuras espalhadas pelo chão aos pés de Vladek. Apesar da nitidez de várias das imagens dispostas na seção *Family Tree*, elas não foram referências diretas — ou exatas, para usar termo mais preciso — para os desenhos em *Maus*. É seguro inferir que isso se deve ao padrão estético de *Maus*, na qual os ratinhos têm todos as mesmas fisionomias. A metáfora prevalece.



Figura 106: Pinek, irmão de Vladek, com sua família. Ele sobreviveu à guerra

Segundo Spiegelman, desenhar as fotos foi “uma forma de pelo menos começar a entender os destinos de outros parentes meus de uma maneira condensada. Rever as fotos dispersas pela página transmite informações telegráficas, embora eficientes, sobre irmãos, tios, o que for” (SPIEGELMAN, 2022, p. 222). O autor optou por desenhar — ao invés de simplesmente reproduzir as fotos na *graphic novel* — pela consciência de que uma profusão de imagens reais poderia não só desestabilizar sua metáfora antropomórfica, mas também descaracterizar a própria condição daquele relato como uma história em quadrinhos.

Todavia, há três — somente — fotografias reproduzidas autenticamente na *graphic novel*. Todas são dos parentes mais próximos de Spiegelman: uma de seu pai vestindo com postura vaidosa e orgulhosa uma cópia do uniforme de Auschwitz, já depois de sua libertação, em um gesto considerado bizarro pelo autor; uma de seu “irmão-fantasma” Richieu — ou Rysio —, que nunca chegou a conhecer, mas que se materializa também para o leitor através da imagem colocada na dedicatória do volume dois de *Maus*; e uma de si mesmo com Anja. O núcleo familiar inteiro do autor está no livro.



Figuras 107 e 108: Fotos de Richieu e Vladék — em carne e osso — presentes em *Maus*

Essas imagens, reproduzidas exatamente como foram clicadas, representam as pessoas diretamente conectadas ao luto que Spiegelman tenta digerir com a missão do livro — e seguem a lógica de Hirsch sobre as fotos do Holocausto como símbolos situados em uma flutuação entre vida e morte.

A fotografia do Holocausto é singularmente capaz de evocar uma capacidade particular das fotos de pairar entre vida e morte, de capturar apenas aquilo que não mais existe, de sugerir tanto um desejo quanto uma necessidade, e ao mesmo tempo uma dificuldade, uma

impossibilidade de viver o luto. (HIRSCH, 1997, p. 20, tradução minha)



Figura 109: Fotografia de Anja com Art em 1958 — ao lado da reprodução de *Prisoner on the Hell Planet* na página 102 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

A foto acima mostra Art aos dez anos de idade — portanto dez anos antes do suicídio da mãe²¹ — ao lado de Anja durante uma viagem familiar. Na sua opinião, a caricatura “simpática” e “benigna” da mãe na fotografia conferia verossimilhança e autoridade para identificar a história como verdadeira em uma época na qual quadrinhos autobiográficos não eram comuns. Era “uma forma de dizer ‘isso de fato aconteceu’, como uma frase bem clara” (SPIEGELMAN, 2022, p. 218).

Colocá-la em justaposição ao desenho garante a autenticidade que Spiegelman observa em fotos amadoras, “permitindo que se veja uma dupla de protagonistas, eu e minha mãe, num verão entre as tragédias.” (idem) Além disso, segundo o autor, essa imagem era didática para que ele próprio pudesse digerir o impacto da ausência da mãe em sua vida.

Achei que essa imagem, além de ter a inocência da infância, também mostrava minha mãe, de um metro e meio, parecendo imensa comigo ajoelhado a seu lado, mas com a mão na minha cabeça numa espécie de

²¹ Essa questão, assim como *Prisoner on the Hell Planet*, será abordada com mais profundidade no próximo capítulo.

linguagem corporal que dizia: “Continue assim, meu garoto. Não cresça”. Se eu tento entender o que aconteceu, parte do suicídio dela teve a ver com se sentir sem chão quando eu estava me separando da família nuclear. Uma mão na cabeça é tanto um gesto materno quanto um empurrão para baixo quando alguém está tentando crescer. Ela fala da minha infância de uma forma econômica. (SPIEGELMAN, 2022, p. 218)

Na análise de Marianne Hirsch sobre *Maus* no livro *Family Frames*, a fotografia de Spiegelman com a mãe é especialmente comovente e abre as portas para consolidar a *graphic novel* como um *lieu de mémoire* — lugar de memória —, no qual as fotos representam “a vida que não deveria, mas continua a existir contra todas as probabilidades” (HIRSCH, 1997, p. 23, tradução minha)

Essas fotografias conectam os dois níveis do texto de Spiegelman, passado e presente, a história do pai e a história do filho, porque essas fotos de família são documentos tanto da memória (do sobrevivente) quanto da “pós-memória” (do filho dos sobreviventes). Como tal, as fotografias incluídas no texto de *Maus* — e, através dela, *Maus* em si — se tornam sítios de lembrança, aquilo que Pierre Nora chamou de *lieux de mémoire*. (...) Investidos com uma “aura simbólica”, esses *lieux de mémoire* podem funcionar para “bloquear o esquecimento”. (HIRSCH, 1997, p. 22)

Partindo de outros arquivos, *Maus* constitui-se como um documento da Shoah, conquistando um espaço na memória coletiva do Holocausto. Ao mesmo tempo, é uma terapia para Spiegelman, que faz da história um meio de entender seu relacionamento conturbado com os pais. A querela com Vladek é mais evidente, mas pequenos elementos — como sua reflexão sobre a foto com a mãe em *Prisoner on the Hell Planet* — demonstram seu anseio de falar sobre Anja.

Quando voltou a *Maus* em 1978, seis anos depois da versão de três páginas publicada em *Funny Aminals*, Spiegelman tinha uma coisa em mente: “Eu estava

tentando cumprir a incumbência que não sabia que precisava cumprir — o desejo de minha mãe de que eu desse um jeito de contar sua história” (SPIEGELMAN, 2022, p. 165).

É sobre a representação de Anja — incluindo a reconstituição de sua personalidade e trajetória através dos arquivos, a tensão da ausência do testemunho, a discussão sobre Anja em *Prisoner on the Hell Planet* e outros assuntos — que vamos falar a seguir.

3

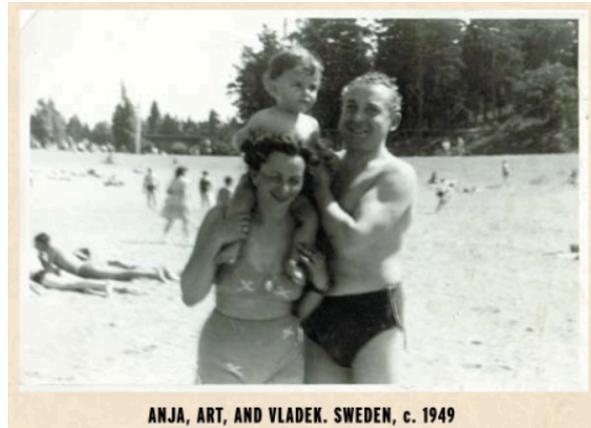
A união de tudo e um propósito — representação de Anja em *Maus*

Figura 110: Foto da família na Suécia (SPIEGELMAN, 2022, p. 288)

Anja Zylberberg Spiegelman nasceu em 1912, na Polônia. Foi a quarta filha de uma família rica de Sosnowiec, cuja fortuna havia sido construída no ramo industrial. Casou-se com Vladek em 1937 e, no mesmo ano, deu à luz um menino chamado Richieu — que morreu prematuramente em 1943. Em 1944, ela foi capturada por nazistas e levada para Auschwitz. Livre no ano seguinte, mudou-se com Vladek para a Suécia, onde teve outro filho. Seu nome é Itzhak. Depois, a mulher foi para os Estados Unidos com a família — na imigração, seu filho ganhou um nome mais americano: Arthur. Artie. Art. Em 1968, Anja cometeu suicídio.

Quando Art Spiegelman iniciou a produção de *Maus*, quase uma década após a morte da mãe, ele sentia-se — como visto no encerramento do capítulo anterior — na obrigação de contar a história de Anja de alguma forma. Em uma conversa com Mala — segunda esposa de Vladek — durante a fase de pesquisa para a *graphic novel*, Art estampa uma expressão de tristeza ao falar sobre a sensibilidade da mãe, que poderia trazer outra dinâmica ao gibi.



Figura 111: Quadro da página 133 da versão digital de Maus em Metamaus

Para atingir esse equilíbrio apesar da impossibilidade do testemunho oral de Anja, Spiegelman lançou-se em uma busca pelas memórias da mãe. Pessoalmente, o autor tinha poucas histórias dela na Segunda Grande Guerra, embora ela falasse mais aberta e espontaneamente sobre essa época que Vladek durante a infância do filho.

Anja me contava essas coisas que haviam acontecido com ela nos campos de concentração (...), mas fazia essas referências sem nenhum contexto ou informações. Quando criança, aquilo só me dava medo. Não lembro de Vladek ter me dito nada, quando eu era novo, sobre o que ele tinha passado. (SPIEGELMAN, 2022, p. 14)

Em *MetaMaus*, todavia, Spiegelman recorda um episódio específico no qual havia uma porção de informações, além de contexto. Quando tinha 10 ou 11 anos, estava indo ao mercado com a mãe no Queens, em Nova York, e, no meio do caminho, ela sentiu a necessidade de ir ao banheiro. Enquanto voltavam para casa às pressas, Anja falou sobre a experiência de fazer xixi em Auschwitz: “Se kapos veem você fazendo xixi quando não é a hora certa de fazer xixi, vinham para espancar e matar. Eu não sabia o que fazer, aí amigas faziam círculo a meu volta para as guardas não ver” (SPIEGELMAN, 2022, p. 14).

Spiegelman destaca que ela não usou exatamente essas palavras, dada a virtual impossibilidade de se lembrar integralmente de um diálogo tido aos 10 ou 11 anos de idade, mas isto é o mais próximo que a empreitada do autor chega de uma citação de Anja. Apesar da força narrativa do episódio, ele não aparece em

momento algum em *Maus*. Essa recusa ao uso da memória pessoal revela, de certa forma, uma contradição da missão do autor, mas pode significar também uma relutância em confiar nas próprias lembranças infantis.

Por outro lado, Spiegelman só tinha essa nesga de informação — não tinha acesso à mãe para confirmar e aprofundar a história, coletando mais detalhes. Enquanto Vladek estava vivo, ele atuou no processo criativo de *Maus* como uma fonte testemunhal em constante renovação — como analisado no capítulo 1 deste trabalho. As entrevistas recorrentes de Spiegelman com o pai geraram um arquivo-provocado muito rico, visto que ele podia estimular as memórias de Vladek a partir de perguntas repetidas, apresentação de outras fontes de informação e silêncios que conduziam à digressão — da qual podiam surgir novos elementos da história de forma espontânea. A representação de Anja não teve esse benefício.

Com a morte da mãe, Vladek apresentou-se naturalmente como a principal fonte de informação sobre ela. Todavia, Spiegelman sentia a urgência de contar a história de Anja pelo ponto de vista dela. Além disso, o quadrinista destaca em *MetaMaus*, sentia que Vladek não era inteiramente honesto sobre o passado da esposa — como se quisesse blindá-la.

Eles conheciam a história um do outro. Mas quando eu questionava Vladek sobre a história de Anja, ele não tinha muita clareza de detalhes. É possível que tenha ouvido algumas coisas dela, mas não quis me contar. Mas eu tinha a clara noção, durante as entrevistas com Vladek, de que ele havia criado uma narrativa para contar. (SPIEGELMAN, 2022, p. 21-22)

Diante dessa situação — e sem a possibilidade de coletar o testemunho oral da mãe como fez com o pai —, Spiegelman decidiu investigar os rastros de Anja na esperança de capturar algumas de suas memórias para colocá-las no livro. Ele faz isso por três vias principais: entrevistas com pessoas próximas de Anja no período da guerra, incluindo mulheres que estiveram presas com ela em Auschwitz; a análise dos livros deixados em sua biblioteca pessoal, dispostos na

versão digital de *MetaMaus* na seção *Anja's Bookshelf*; e a busca pelos diários de guerra escritos pela mãe — e dedicados a ele, segundo Vladek.

Neste capítulo, vamos analisar detidamente os caminhos percorridos por Spiegelman para reconstituir os passos da mãe, de acordo com o material disponível em *MetaMaus*, e observar como essas informações coletadas são transpostas para as páginas de *Maus*. Além disso, veremos se as memórias pessoais de Spiegelman sobre a mãe — que surgem em pequenas doses no compêndio — transbordam para a *graphic novel*.

3.1.

Diários no fogo: a segunda morte de Anja

Para o ensaísta francês Philippe Lejeune, especialista em narrativas autobiográficas, o diário seria local primordial do testemunho no campo literário por sua “atração pela verdade” — enquanto a autobiografia “vive sob encanto da ficção” (LEJEUNE apud SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 6). Nesse sentido, os diários seriam exemplares de antificção, ou seja, documentam a realidade e não se misturam com elementos fabulatórios.

Na contramão desse pensamento, Seligmann-Silva defende que o diário não deve ser tomado como uma produção completamente desprovida de ficção, uma vez que é campo propício para escritas performáticas, nas quais “se entrecruzam, em uma trama, a vida íntima com a pública, o trabalho literário com as marcas do real” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 7). As inscrições do diário, portanto, têm uma potência testemunhal que perdura ao longo dos anos e podem dar acesso aos eventuais leitores às percepções pessoais de alguém sobre determinados eventos históricos — como, no interesse de *Maus*, a Shoah.

O diário produz páginas que se embaralham com a vida de seu autor-protagonista. Nele somos tocados pelo ar que o personagem respirava. Tendemos a ver nele um testemunho (...) e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados. Além disso, o diário possui também uma respiração, um ritmo, que expressa a situação anímica e corpórea de seu autor e

para ela *aponta*. Os traços materiais inscritos no diário — que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, como o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras, etc. — reforçam o teor testemunhal do diário. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 7, grifo original)

A riqueza testemunhal do diário justifica o entusiasmo de Spiegelman com a perspectiva de encontrar os diários da mãe mencionados pelo pai em uma conversa sobre as semanas de tensão passadas no gueto de Sosnowiec após a ocupação alemã, quando a truculência contra os judeus crescia diariamente, culminando até mesmo em enforcamentos em praça pública. Mesmo apavorado, Vladek precisava sair de casa para buscar comida no mercado paralelo. Art, então, pergunta ao pai como Anja ocupava seu tempo nessa época.



Figura 112: Página 86 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Nestes quadros da página 86, Vladek revela pela primeira vez a existência de um diário da esposa — para Spiegelman, esse documento significaria acesso ao testemunho da mãe e, portanto, ao seu ponto de vista sobre a guerra. Art afirma ter visto com os próprios olhos alguns diários escritos em polonês durante a infância. Espalhados pela casa, essa presença não despertava grande curiosidade nele à época, mas agora teriam valor inestimável para a criação de *Maus* — e para a representação de Anja na *graphic novel*. Embora os diários originais tenham se perdido, ela teria reescrito toda sua experiência de vida. O entusiasmo de Art pela perspectiva de folhear esse material é patente na resposta: “Caramba! Onde estão? **Preciso** deles para este livro!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 86, grifo original).

Art Spiegelman tinha expectativa de encontrar naqueles diários — escritos íntimos da mãe, uma porta de entrada para sua subjetividade — algum

entendimento sobre os pensamentos ou sentimentos da mãe em relação à guerra e a Auschwitz, além de outras reflexões e até mesmo trivialidades que pudessem dar profundidade à personagem de Anja e trazer uma nova variável para a *graphic novel*, dominada pelo ponto de vista de Vladek.

Para o pensador francês Philippe Artières, que também mergulha na discussão sobre a potência dos diários, “arquivar a própria vida é querer testemunhar” (ARTIÈRES, 1998, p. 28). O diário, então, configura-se como um espaço de insurgência, no qual um indivíduo pode organizar e expressar livremente — sem medo de julgamento — seus pensamentos, suas angústias e suas reclamações. Arquivar a si mesmo é uma forma de entrar em acordo com a realidade, processar acontecimentos traumáticos e manipular a própria existência.

É essa riqueza de subjetividade que Spiegelman ansiava por acessar nos diários de Anja. Com os cadernos em mãos, ele poderia incorporar as memórias de Anja à narrativa de Maus, contrapor a visão de Vladek, representar a mãe da maneira que julgava mais fiel e fazer a passagem das recordações escritas para a memória coletiva da Shoah — conferindo a elas função pública. Assim, principalmente, Spiegelman conseguiria dar forma e materialidade a Anja na *graphic novel*, como desejava e acreditava que ela também desejaria.

Para Artières, o texto de um diário não é inteiramente fiel à realidade na medida em que “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio” (ARTIÈRES, 1998, p. 11). Para ele, a prática de manter um registro diário do eu indica uma intenção autobiográfica, que abraça invariavelmente a ficção, e é sujeita a um processo de triagem, no qual certos acontecimentos são registrados e outros são descartados e, dessa maneira, relegados ao esquecimento. Afinal, seria desgastante registrar todos os acontecimentos de uma vida à risca — pelo contrário, certos episódios ganham destaque. Por isso, omissões, rasuras e destaques de qualquer natureza — encarados como manipulações do real objetivo em prol da subjetividade — invalidam os diários como provas da verdade (ARTIÈRES, 1998). Todavia, Spiegelman não buscava a verdade inquestionável.



Figuras 113 e 114: Trechos das páginas 95 e 96 da versão digital de Maus em Metamaus

Na cena apresentada acima, Art senta-se para tomar um café com Mala após uma sessão de gravação com Vladek. Ao término do assunto tratado pela madrastra,²² ele se levanta para procurar os diários da mãe. Ele vasculha as estantes do pai, mas encontra apenas papéis aleatórios e quinquilharias. Decide tentar de novo outra vez. É a primeira vez que ele tenta encontrar os diários, mas Mala dá um aviso desesperançoso logo nesta iniciativa inaugural, ao escutar sobre a busca de Art: “Duvido. Eu teria notado.” (SPIEGELMAN, 2009, p. 96)

Seguindo a lógica da guinada subjetiva de Beatriz Sarlo (2007), os diários podem ser encarados como suportes exemplares da ressurgência das narrativas em primeira pessoa, que haviam perdido espaço para as dinâmicas do estruturalismo. Os diários passam a conferir protagonismo aos marginalizados da sociedade, como as mulheres. Para a historiadora Michelle Perrot, a história feminina só começou a realmente ser contada quando seus documentos pessoais e íntimos, como os diários, foram valorizados como documentos históricos (PERROT,

²² Nessas páginas e na anterior (p. 94), Mala compartilha sua experiência no mesmo gueto onde Vladek e Anja moravam. Ela participou da triagem no estádio — comentada anteriormente nesta dissertação — e fala sobre o destino de parte das pessoas segregadas nessa ocasião. A mãe dela, por exemplo, foi levada para um prédio lotado, sem comida ou banheiro. “Tinha tanta gente que alguns morreram sufocados”, afirma Mala (SPIEGELMAN, 2009, p. 94). Ela conta que sua mãe esteve no prédio, mas sobreviveu e conseguiu escapar. Mais tarde, foi capturada novamente e levada para Auschwitz, onde morreu. Spiegelman passa por essa página da narrativa sem representar graficamente nada do que Mala cita — é uma conversa na cozinha, na qual Mala fuma um cigarro e serve uma xícara de chá, dando um estranho efeito de normalidade à cena.

2007). Pela capacidade desses registros de evocar uma existência perdida, Spiegelman realmente voltou a procurar pelos cadernos da mãe.



Figura 115: Página 107 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na visita seguinte ao pai, reproduzida na página 107 de *Maus*, Art pergunta se ele havia encontrado os diários de Anja. Vladek responde: “Até agora não apareceu. Procurei, mas não acho. Outro vez eu procura de novo.” Antes que Art possa replicar, ele desconversa, como se tentasse escapar ligeiramente de um assunto desagradável ou sensível: “Mas agora melhor ir a banco.” (SPIEGELMAN, 2009, p. 107) Esse trecho de *Maus* demonstra ainda um interesse crescente de Art pelos escritos da mãe. “Eu **preciso** deles!”, ele exclama (idem). A empolgação do autor-personagem diante da perspectiva de encontrar os diários de Anja reforçam a importância deles para a construção ideal de Maus — na idealização de Spiegelman. Os diários carregavam a esperança de acessar sua memória conforme registrada por ela, sem os filtros da possível romantização de Vladek, que sofria profundamente com a ausência de Anja — conforme pode-se observar no quadrinho a seguir, no qual ele chora copiosamente ao lembrar dela — e por isso talvez ocultasse e floresse fatos sobre ela.



Figura 116: Página 129 da versão digital de Maus em Metamaus

Passado e presente se alternam na narrativa de *Maus*. A parte do tempo presente da *graphic novel* que contém essa busca de Art pelos diários da mãe coincide com a parte do tempo passado em que Vladek e Anja estão vivendo em esconderijos no gueto, buscando maneiras de conseguir mantimentos sem que sejam notados pelos nazistas ou pelos poloneses não-judeus que aparecem como informantes na história.



Figura 117: Página 124 da versão digital de Maus em MetaMaus

Na passagem acima, retirada da página 124 de *Maus*, o leitor vê Anja muito nervosa e amedrontada, chorando e berrando. Ela tenta — sem sucesso — dissuadir seu sobrinho Lolek a ficar com eles em um novo esconderijo supostamente mais seguro. O jovem declina, afirmando estar cansado de se

esconder. A perspectiva de perder o último membro da família deixa Anja “histérica”, no termo usado por Vladek, ao ponto de ela manifestar pensamentos suicidas: “A família inteira se foi! Vovó e vovô! Papai! Mamãe! Tosha! Bibi! Meu Richieu!! **Agora vão pegar Lolek!** Deus, me deixe morrer também! Por que está me puxando, Vladek? Me deixe! Não quero viver!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 124, grifo original).

Vladek surge como uma figura apaziguadora, que abraça e acalma a esposa, com um discurso motivacional sobre a necessidade de lutar pela vida, que pode passar uma percepção de insensibilidade diante da enorme dor dela: “Vamos, Anja, levanta! **Não**, querida! Morrer é fácil... você deve lutar pela vida! Temos que lutar juntos até a última hora! Preciso de você!” (idem, grifo original). As linhas do enquadramento desvanecem no último quadro, trocando a imagem do casal à época pelo semblante deprimido de Vladek no presente. Separado da esposa, que havia se suicidado anos antes, ele completa: “Você vai ver que juntos nós sobrevive. Isso eu sempre diz a ela.” (idem)



Figura 118: Página 142 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na página 142, uma dinâmica parecida — novamente conduzida pelo ponto de vista do homem — se repete. Anja e Vladek estão escondidos no estábulo de uma polonesa chamada Sra. Kawka. Ele faz menção de sair para procurar comida e ela exclama novamente, agarrando-se ao marido: “Não me deixe, Vladek. Fico **aterrorizada** aqui sozinha.” (SPIEGELMAN, 2009, p. 142, grifo original). Ele tenta acalmá-la e faz carícias em seu rosto: “Não se preocupe, Anja. Se eu não sáisse, não teríamos o que comer... não poderíamos ficar aqui!... **Precisamos** de um lugar mais aquecido no inverno. Fora de Sosnowiec...” (idem,

grifo original). Mais calma, Anja aquiesce: “E-eu espero aqui. Não demore.” (idem)

O casal está apavorado, mas apenas Anja protagoniza cenas de histeria — ela é representada como uma mulher frágil e aterrorizada a partir do testemunho de Vladek, que por outro lado se coloca como uma espécie de salvador ou protetor. Enquanto a esposa chora e se esconde, assumindo em *Maus* um papel coadjuvante, Vladek toma as rédeas de tudo, ocupando-se valorosamente de manter a família viva e firme. Essa posição poderia ser alterada — ou eventualmente confirmada, é claro — com um testemunho de Anja, ou seja, sua própria versão dos mesmos fatos que são narrados nessas cenas. Essa constatação ilustra uma vez mais, portanto, a importância dos diários para Spiegelman.



Figura 119: Página 159 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

No desfecho do sexto capítulo do primeiro volume de *Maus*, Vladek discorre sobre o momento em que ele e Anja são capturados dentro de um trem por integrantes da SS e encaminhados para Auschwitz em grandes caminhões marcados com a suástica. O casal está junto pela última vez antes do ingresso no campo de concentração — dentro, os prisioneiros eram separados por sexo — e Vladek aparece mais uma vez no papel de cuidador, oferecendo comida — “um presente” — para a esposa. Desta vez, não parece insensível, porque ele tinha a sensação de que poderia ser sua última vez com Anja. Ainda na página 159, diante dos portões de Auschwitz, ele reflete: “Chegamos aqui no campo de concentração Auschwitz. E nós sabia que daqui nós sai nunca mais... nós conhece as histórias. Vão dar gás e jogar nós nas fornos. Isso era 1944... nós sabe tudo. E nós estar lá.” (SPIEGELMAN, 2009, p. 159).



Figura 120: Página 160 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Quando Vladek conta sobre a separação de Anja na triagem de Auschwitz, Art interfere: “Aqui os diários da mamãe serão **especialmente** úteis. Vão me dar alguma ideia do que passou quando estavam separados.” (SPIEGELMAN, 2009, p. 160, grifo original). Novamente, Vladek tenta desconversar: “Posso dizer que foi mesmo coisa que eu: terrível!” (idem). Desta vez, entretanto, Art insiste e sugere que eles entrem para procurar os cadernos.



Figuras 121 e 122: Sequência nas páginas 160 e 161 da versão digital de Maus em Metamaus

Em uma das cenas mais emblemáticas da *graphic novel*, Vladek encerra a busca do filho pelos diários, confessando que não há nada para ser encontrado. Em um momento de luto após o suicídio de Anja, Vladek destruiu os diários no fogo: “Essas cadernos e outros coisas bonitas de sua mãe... uma vez eu tem dia muito ruim... tudo isso eu **destruí**. Depois que Anja morre tive que fazer ordem em tudo... esses papéis tinha memória demais. **Queimei**.” (SPIEGELMAN, 2009, p. 60, grifos originais)

A reação de Vladek pode ser entendida por uma relação estreita entre trauma e memória. Embora o esquecimento seja fruto de um processo natural e tipicamente inconsciente da psique humana, esquecer torna-se desejável para pessoas traumatizadas. Segundo Gagnebin em *Lembrar esquecer esquecer*, varrer as memórias dolorosas para debaixo do tapete torna-se um mecanismo de sobrevivência quando lembrar é insuportável (GAGNEBIN, 2009). Para Vladek, os diários de Anja trazem à tona dois grandes traumas: o suicídio da esposa em 1968 e, anos antes disso, a guerra. Essa tentativa de esquecer através do descarte aparece novamente na *graphic novel*, em outro contexto, mais à frente, e ajuda a humanizar ainda mais a personagem de Vladek.



Figura 123: Página 258 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na página 258, Art pergunta ao pai sobre um prisioneiro francês em Dachau. O homem havia lhe ajudado a sobreviver ao tifo. Vladek conta que trocou cartas com esse homem depois da guerra, mas que se livrou delas junto com os diários de Anja: “ “Tudo coisas do guerra tentei tirar do cabeça para sempre... até você **reconstruir** isso tudo com suas perguntas” (SPIEGELMAN, 2009, p. 258, grifo original). Jogar os papéis fora — assim como queimar os cadernos da esposa — era um esforço para apagar memórias dolorosas.



Figura 124: Quadro da página 161 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Em resposta à destruição do cobiçado, Art explode, brandindo um punho fechado em direção ao pai, indignado com a revelação. “**Maldito!** Seu... seu assassino! Como você pôde fazer isso?!” , ele grita com Vladek (SPIEGELMAN, 2009, p. 161). O pai repreende Art e se justifica, dizendo que ficou bastante deprimido após a morte de Anja, ao ponto de não saber se conseguiria seguir vivendo sem ela. Mais calmo, o filho se desculpa pela reação, mas sai de cena — já sozinho — murmurando a palavra assassino. Esse quadrinho final do volume 1 denota como Spiegelman não se livrou completamente do ressentimento pelo pai.

Por outro lado, essa interpretação vai além. No artigo *O testemunho palimpsesto em Maus: a história de um sobrevivente, de Art Spiegelman*, o professor universitário Roberto Ferreira Junior qualifica Vladek como um “assassino textual das memórias” de Anja (FERREIRA JUNIOR, 2019, p. 93). Embora nem de longe na mesma proporção, ele argumenta que a ação do pai de Spiegelman aproxima-se do memoricídio engendrado pelos nazistas, que desejavam apagar todos os rastros que poderiam ser usados como prova do genocídio do povo judeu.

A queima dos diários acarretou, portanto, uma segunda morte de Anja — agora simbólica, devido ao apagamento definitivo de sua memória pessoal. Em

outras palavras, a destruição do caderno com registros pessoais elimina a possibilidade de Spiegelman acessar a versão em primeira mão da mãe sobre Auschwitz. Para explicar o impacto da perda desses diários, pode-se recorrer ao historiador francês Adolphe de Lescure — citado por Artières:

Cobiçam-se, procuram-se, adquirem-se a peso de ouro ou a custa de esperteza algumas folhas de papel cujo branco um personagem qualquer cobriu de preto, sobre o qual ele expôs, com uma tinta mais ou menos bela, com caracteres mais ou menos finos, suas ideias, suas opiniões, seus sentimentos, suas paixões, suas afeições, suas ambições, suas cóleras. (LESCURE apud ARTIÈRES, 1998, p. 12)

Ao queimar os diários, Vladek sufoca a subjetividade de Anja, eliminando a chance de Spiegelman aceder a suas opiniões, ideias, sentimentos, angústias e mais — elementos que provavelmente, dada a vontade do autor de dar maior protagonismo à mãe, mudariam a representação dela na *graphic novel*, além de facilitar a jornada de autoconhecimento do autor: “Vladek revela que, na prática, destruiu toda a possibilidade de Anja possuir voz direta sobre suas memórias, às quais agora Art e leitor somente terão acesso através de uma forma mediada: ora por Vladek, ora por Art.” (FERREIRA JUNIOR, 2019, p. 93)

Com isso, as memórias de Anja estão perdidas. Mas ainda é possível explorar as memórias com Anja. Por isso, na expectativa de colher mais material para diversificar a figura de uma mãe amedrontada e coadjuvante, Spiegelman começa a buscar qualquer rastro que possa contar a história de sua mãe morta. O resultado dessa nova empreitada — além de seu processo — é assunto do próximo subcapítulo deste trabalho.

3.2.

Searching for memories of Anja: rastros

Diante da ausência completa do testemunho de Anja, Spiegelman inicia uma cruzada para coletar todos os rastros possíveis da mãe. O termo “rastro” é

utilizado pela pesquisadora Jeanne-Marie Gagnebin para tratar dos pequenos vestígios da existência, muitas vezes deixados de forma não-intencional, que surgem como pistas de algo — ou alguém — que desapareceu. Segundo ela, “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44).

São esses rastros, portanto, que serão responsáveis pela elaboração da memória de Anja além do relato possivelmente enviesado de Vladek. Os fragmentos de Anja cintilam, evitando o apagamento de sua subjetividade, mas precisam ser identificados. Para isso, Spiegelman faz uma pesquisa extensa, coletando todo tipo de vestígio que encontra sobre a vida da mãe — livros, panfletos e revistas de sua biblioteca pessoal, documentos, fotografias e entrevistas conduzidas com mulheres que conviveram com Anja durante a guerra e depois da liberação dos campos pelas tropas Aliadas. Esse material está disponível em duas seções específicas da versão digital de *Metamaus*.

3.2.1.

Anja's Bookshelf



Figura 125: Captura de tela da seção *Anja's Bookshelf* presente em *MetaMaus*

A primeira é *Anja's Bookshelf*. Aqui, há itens de leitura colecionados por Anja no pós-guerra. No meio de romances em capa dura, Spiegelman encontrou livrinhos surrados em iídiche ou polonês a respeito dos horrores da guerra e da perseguição aos judeus, além de panfletos inteiramente visuais, com gravuras de cenas do conflito, como torturas e execuções.

Na introdução da página, Spiegelman conta que teve contato com parte desse material ainda na infância. Encaixados entre uma série de romances de capa dura, os pequenos livros editados por organizações judaicas em cidades polonesas — como Cracóvia, Varsóvia e Lodz — chamaram sua atenção. Publicados em sua maioria em 1946 e 1947, logo após a Segunda Grande Guerra, eram escritos em línguas incompreensíveis para uma criança americana — polonês, iídiche, russo — e evocavam realidades antes inimagináveis para o autor.

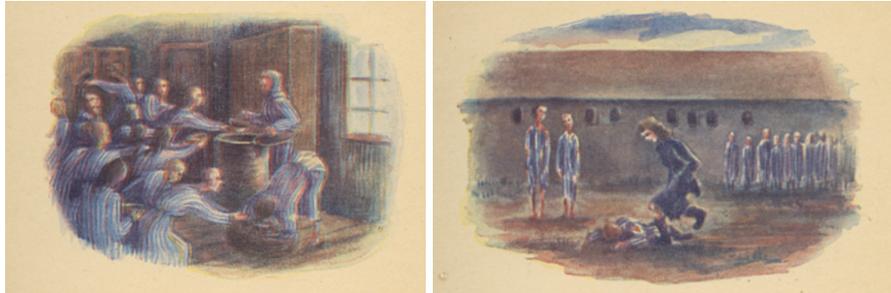
Havia dois panfletos quase inteiramente visuais: um repleto de delicadas aquarelas retratando Ravensbruck [campo de concentração exclusivo para mulheres, ao norte de Berlim], o outro com cartuns sem jeito de Auschwitz [onde Anja e Vladek foram prisioneiros]. Eles foram minha primeira exposição a lugares que eu conhecia vagamente por meio das conversas dos meus pais que eu escutava. (SPIEGELMAN, 2022, digital)



Figuras 126, 127 e 128: Livros encontrados na estante de Anja

Anja guardava volumes sobre a guerra e a organização do povo judeu diante da perseguição nazista, como uma obra sobre Buchenwald — campo de

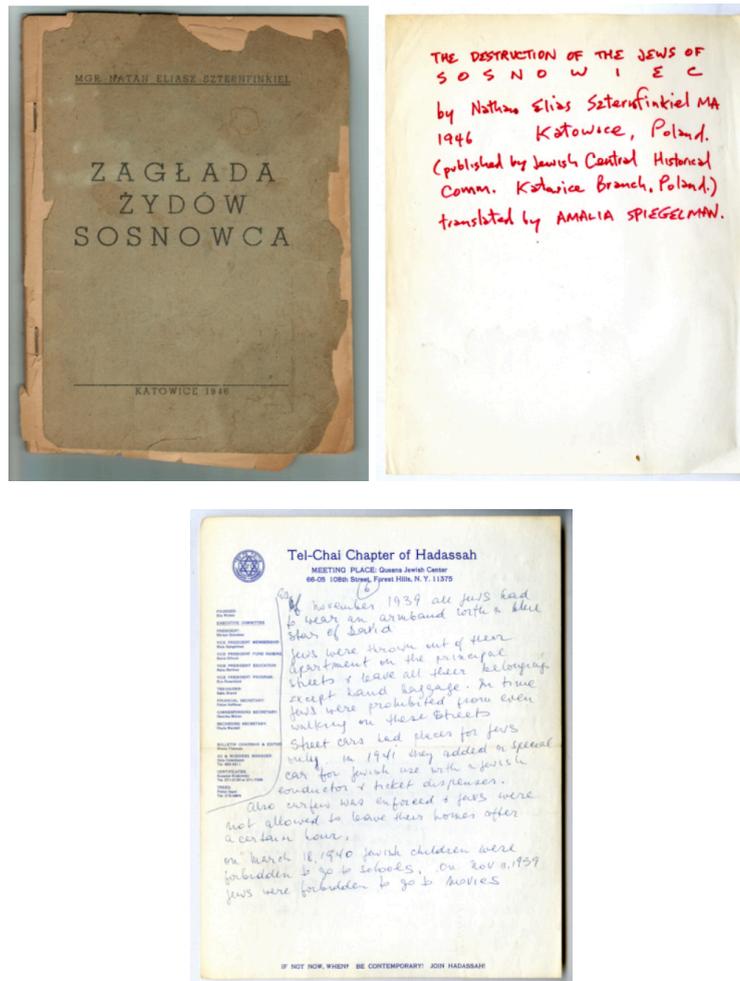
concentração no leste da Alemanha, onde mais de 50.000 pessoas foram mortas²³ — e outra sobre Birkenau — campo anexo de Auschwitz onde Anja ficou aprisionada.



Figuras 129 e 130: Aquarelas no livro de ilustrações sobre Ravensbrück

Havia dois livretos quase inteiramente visuais. Um deles trazia no interior aquarelas que retratavam a vida dos prisioneiros no campo de concentração de Ravensbrück, localizado perto de Berlim, na Alemanha. As imagens mostram cenas cotidianas, como a hora da comida, servida em panelões, e os espancamentos contra os internos ao ar livre, para que servisse como exemplo para os demais. Esses livros foram fundamentais para a construção visual de *Maus* — assim como os desenhos de Kantor, como visto nos capítulos anteriores — e demonstram uma preocupação de Anja em guardar materiais que carregam a memória dos campos. Vladek, pelo contrário, parecia disposto a jogar tudo fora.

²³ Informação disponível na enciclopédia virtual do Memorial do Holocausto nos Estados Unidos.



Figuras 131, 132 e 133: Detalhes de *The Destruction of the Jews of Sosnowiec*, traduzido à mão por Amalia Spiegelman, a Mala de *Maus*, segunda esposa de Vladek. Disponível no suporte digital de *MetaMaus*

Spiegelman também destaca *The Destruction of the Jews of Sosnowiec* — escrito por Natan Elias Szternfinkiel e publicado em 1946 pelo Comitê Judaico de Katowice —, que conta a história da perseguição aos judeus de Sosnowiec, cidade natal de Anja e palco de várias cenas da primeira parte de *Maus*. Segundo o autor, a versão traduzida à mão para o inglês por Mala foi uma “referência inestimável” para o processo criativo da graphic novel. O esforço de Mala, nesse sentido, é muito valioso, porque passa adiante uma história que estava perdida na estante de Anja e era indecifrável para quem desconhece a língua polonesa.

During the first weeks of the German occupation it was very difficult for Jews to get food because the Germans lined the Jews out from lines in front of bakeries when ration cards were issued, every Jew obtained 200 gr. bread daily & once a week 100 gr. margarine & 100 gr. sugar & 100 gr. ~~margarine~~ jam. Because these amounts were not sufficient, they had to get food on the sly. The Germans were very strict about prohibiting such ways and checked Jewish homes for food articles not issued for ration cards. They stopped people on the streets. In 1939 all Jews had to pay a head tax

Figura 134: Trecho da tradução de *Destruction of the Jews of Sosnowiec*

Traduzido por Mala, o trecho reproduzido acima detalha a distribuição de cupons de comida para os judeus na Polônia ocupada. Segundo o autor do livro, cada judeu obtinha 200 gramas de pão por dia. Semanalmente, também recebiam 100 gramas de margarina, 100 gramas de açúcar e 100 gramas de geléia. Como essas quantidades não eram suficientes para manter as pessoas, era preciso arranjar meios clandestinos de conseguir comida — e os alemães eram muito rigorosos em relação a isso.



Figura 135: Página 77 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na cena da página 77 da *graphic novel* em que os familiares de Anja, sentados à mesa, discutem a refeição realizada, a informação do livro aparece quase à risca: “Cada um ganha cupons para 250 gramas de pão por dia. E um pouquinho de margarina, açúcar e geléia por semana. **Só!**” (SPIEGELMAN, 2009, p. 77) Essa informação não é dada por Vladek na cena, que aparece em um papel de dúvida, fazendo as perguntas. Esse recurso permite imaginar que os números não vêm do testemunho de Vladek, mas de outra fonte da pesquisa de Spiegelman. Embora ele não afirme em *MetaMaus*, fica implícito que esse detalhe sobre as porções tenham sido retiradas do livro guardado por Anja — nesse sentido, ela consegue participar da criação de *Maus* indiretamente, com apoio de Mala.

3.2.2.

Memories of Anja

A segunda — e mais reveladora — seção de *Searching for memories of Anja* se chama *Memories of Anja: Interviews with women who knew Anja in the camps and after*. Com 17 páginas, essa parte do compêndio digital de *MetaMaus* é composta por anotações de Spiegelman durante entrevistas com pessoas que conheciam Anja. Em sua maioria, foram conversas telefônicas, realizadas entre 1987 e 1991.²⁴ O convívio desses indivíduos com ela se deu em diferentes momentos, mas são mais interessantes para esta pesquisa as entrevistas com as colegas de Anja no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau.

²⁴ O primeiro capítulo do segundo volume de *Maus* — que mergulha na experiência dos pais em Auschwitz — foi publicado na revista *Raw Vol. 1 #8*, em 1986. Escrito antes das entrevistas, o capítulo não mostra Anja nos campos. Ela torna a aparecer apenas no segundo capítulo, publicado em *Raw Vol. 2 #1*, em 1989 — quando sete das oito conversas registradas em *MetaMaus* já haviam sido realizadas. Todavia, não é claro qual teria sido a influência das informações obtidas nessas sessões sobre a representação de Anja, que parece surgir nas páginas. Apesar disso, é possível verificar que uma série de histórias envolvendo Anja — contadas por Renya Ostry, Marysia Winogron e Blanca Thurm — não são aproveitadas na *graphic novel*.

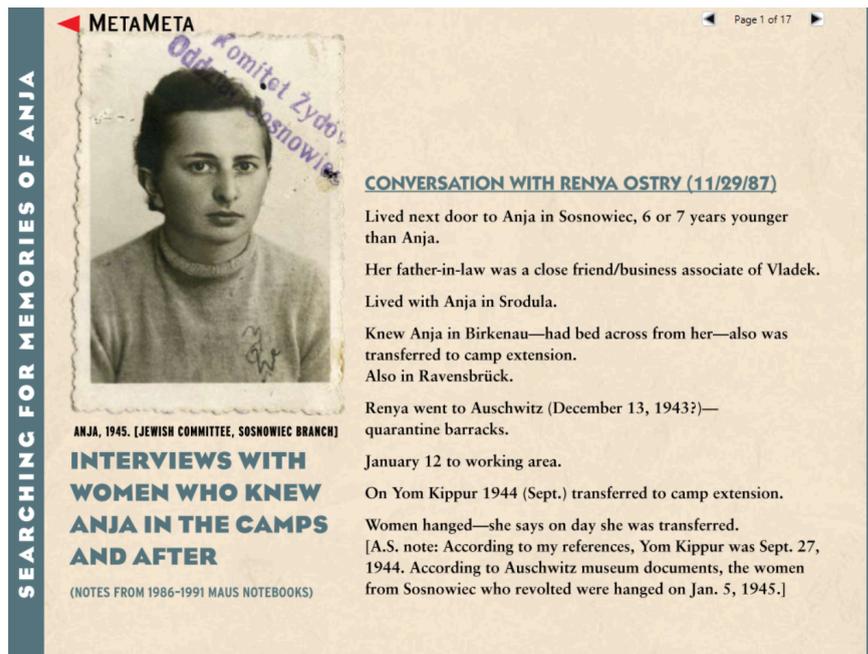


Figura 136: Primeira página do suplemento *Memories of Anja*, disponível em Metamaus, com foto do registro de Anja Spiegelman no Comitê Judaico de Sosnowiec, feita após a saída de Auschwitz, em 1945

Ao todo, são cinco entrevistados: Renya Ostry, Blanca Thurm, Marysia Winogron, David Kracauer e Ita Kracauer — estes dois últimos padrinhos de Spiegelman, que se aproximaram de seus pais no pós-guerra, quando moravam na Suécia.

Diferente dos testemunhos de Vladek, acessíveis na íntegra em longos áudios dentro de *MetaMaus*, as entrevistas com essas pessoas são apresentadas majoritariamente através da curadoria do autor, que seleciona os pontos que considera mais relevantes das conversas e os dispõe em tópicos ou parágrafos curtos. Os elementos coletados variam. Na entrevista com Renya Ostry — vizinha de Anja em Sosnowiec e companheira de barracão em Birkenau —, Spiegelman reúne algumas informações sobre a vida da mãe durante sua estadia nos campos de concentração. Esse período é uma lacuna importante no testemunho de Vladek, pois foi uma época em que estavam afastados e apenas viam-se esporadicamente pelas cercas e telhados de Auschwitz, em trocas muito breves.

Esses encontros fugazes são descritos por Renya: “Uma vez, Vladek trouxe um salame para Anja. Isso era muito raro. Nenhum homem conseguia ver as mulheres — talvez alguém que conhecessem, sim, mas nunca marido e mulher!” Ostry também fala que a amiga, apesar de conseguir algumas porções de

comida através de Vladek, não tinha muito apetite — “ela nunca tinha fome”. (SPIEGELMAN, 2022, digital)

Em Maus, há uma cena na qual Vladek, trabalhando no conserto do telhado de uma instalação em Birkenau, encontra Anja. Ele pergunta se ela recebeu as cartas que ele enviou através de Mancie — uma mulher com quem fez amizade em Auschwitz e tinha bom trânsito entre os fiscais do campo. Ela responde afirmativamente e conta que Mancie também arranjou para ela trabalho na cozinha, de onde leva sobras para as amigas. Quando Vladek a repreende, exortando-a para guardar a comida, Anja diz: “Mas elas sempre têm fome... e eu não tenho muito apetite” (SPIEGELMAN, 2009, p. 216). Na cena seguinte, em outro encontro, ele pergunta à distância se a esposa recebeu a comida que ele enviou. Depois, por ter se comunicado com ela através da cerca, Vladek leva uma surra de um guarda.



Figuras 137 e 138: Cenas das páginas 216 e 217 da versão digital de Maus em Metamaus

Diante disso, é possível perceber como Spiegelman insere com sutileza algumas informações coletadas em sua pesquisa — no caso, a falta de apetite da mãe e os episódios no qual ela recebe comida de Vladek, que também faz breve menção a essa atividade. Outra entrevistada, Marysia Winogron corrobora a versão bondosa de Anja — “ela era uma mulher de bom coração, dividia tudo com todos” — e confirma que ela tinha pouco apetite — “a mãe de Anja sofria para fazê-la comer” (SPIEGELMAN, 2022, digital).



Figura 139: Anja e Marysia pós-guerra. (SPIEGELMAN, 2022, p. 282)

Marysia Winogron é prima de segundo grau de Anja. Ao autor, ela relatou uma série de acontecimentos, como a trajetória da amiga da saída de Auschwitz ao retorno a Sosnowiec. Segundo Marysia, ela fugiu com Anja e uma russa chamada Mala após a evacuação de Auschwitz. Junto com outros prisioneiros, as três mulheres foram conduzidas pelos nazistas para Ravensbruck. Segundo a entrevistada, ficaram neste campo de concentração por duas semanas, com pouca comida e risco de contaminação por tifo, e depois seguiram para outra localidade. Elas teriam fugido nesse transporte.

Os alemães estavam nos levando de um lugar pro outro, incluindo Ravensbruck. Acho que foi em Malhoff que escapamos. (...) Minha memória não está tão boa. Não consigo me lembrar se estávamos em Lelhoff ou Malhoff, na Alemanha, logo depois de Ravensbruck. Estivemos nos dois lugares, não consigo me lembrar exatamente de onde nós escapamos. Eu estava com medo, mas Mala disse que não havia nada a perder. Anja disse para mim: “Venha, Marishka.” Nós saímos. Era o meio do dia; ninguém nos parou. (SPIEGELMAN, 2022, p. 282-3)

A fala de Marysia demonstra como Anja teria sido uma voz encorajadora, que estimulou a amiga a fugir: “Venha, Marishka”, ela teria dito. Descrita pela entrevistada, a postura corajosa de Anja contrasta com a figura amedrontada que transparece no testemunho de Vladek. Na entrevista, Marysia também conta que escutou histórias sobre mulheres dos campos que haviam sido estupradas e mortas por soldados russos. Segundo ela, o trio de fugitivas passou por perigos semelhantes enquanto tentavam voltar à Polônia — mais uma demonstração de que Anja, tendo criado uma rede de apoio e proteção alheia à presença do marido, não era de todo indefesa.

Conhecemos um homem polonês, funcionário de um grande fazendeiro alemão. Ele nos escondeu em um estábulo, no meio do feno. Dois soldados alemães entraram. Estávamos aterrorizadas; não fizemos barulho algum — notamos que eles também estavam assustados, se escondendo dos russos. À noite, Mala desceu e deu (ou vendeu, não sei) um pouco de margarina a eles. Dividimos nossa comida com eles. No dia seguinte, o polonês nos deixou usar seu quarto, que tinha duas camas de solteiro. Dois russos vieram e o expulsaram. Um não era muito legal, o outro era um judeu russo. Mala falou com ele em russo: “Não somos garotas quaisquer, acabamos de sair dos campos, doentes e com fome. Não devia nos tratar assim.” O judeu embebedou o

outro e conseguiu levá-lo embora. Na manhã seguinte, o fazendeiro havia desaparecido, então procuramos algo para comer. (SPIEGELMAN, 2022, p. 283)

No fim das contas, de acordo com Marysia, as três colegas pegaram um trem de carga de carvão para voltar a Sosnowiec. De volta à cidade natal das componentes polonesas do trio, Mala seguiu viagem — não se sabe para onde — e Anja encontrou amigos com quem se abrigar. Marysia recebeu um convite dela para ficar hospedada na casa dessas pessoas, mas negou: “Ela disse: ‘Marisha, é claro que você pode vir comigo’, mas eu tinha que procurar o meu pessoal. Quando precisava dormir, ficava lá. Sempre que eu arrumava um travesseiro ou qualquer coisa, eu levava para ela...” (SPIEGELMAN, 2022, p. 284).

Apesar da abundância de detalhes, nada do testemunho é aproveitado diretamente em *Maus*. Spiegelman opta por dar prevalência ao relato de Vladek, que mantém o protagonismo do início ao fim da *graphic novel* — apesar do desejo do autor de contar a história da mãe. No último capítulo da *graphic novel*, o leitor acompanha as adversidades enfrentadas por ele para voltar a Sosnowiec, mas Anja aparece somente no final — quando já está na cidade —, sem qualquer menção às adversidades enfrentadas por ela para chegar até lá.

Diante da presença de relatos tão significativos e substanciais no acervo pessoal que o autor constituiu em *MetaMaus*, apenas imagina-se por qual motivo ele teria decidido ocultar esse material. Trata-se de um testemunho da mesma natureza daquele fornecido por Vladek, porém sem uma fração do espaço na *graphic novel*. Seria possível pensar que as entrevistas não foram feitas a tempo de serem aproveitadas no gibi, mas a cronologia da publicação de *Maus* esvazia essa hipótese — e inclusive conduz à percepção de que os relatos tiveram certo impacto direto, visto que antes das entrevistas não se vê Anja em Auschwitz.

O primeiro capítulo do segundo volume de *Maus* — que mergulha na experiência dos pais em Auschwitz — foi publicado na revista *Raw*²⁵ *Vol. 1 #8*, em 1986. Escrito antes das entrevistas, o capítulo não mostra Anja nos campos. Ela torna a aparecer apenas no segundo capítulo, publicado em *Raw Vol. 2 #1*, em

²⁵ Revista experimental de arte visual e quadrinhos organizada por Art Spiegelman e Françoise Mouly — e publicada de 1980 a 1991. Todos os capítulos de *Maus* — à exceção do último, que saiu diretamente na versão integral do volume 2 — foram lançados em suas páginas.

1989 — quando sete das oito conversas registradas em *MetaMaus* já haviam sido realizadas.

Outra hipótese diria respeito à fragilidade da memória. Quatro anos antes de conversar com Spiegelman, Marysia sofreu um acidente vascular cerebral. Ao longo da entrevista, realizada através de dois telefonemas em datas diferentes, ela hesita e repete que sua memória não está boa: “não me lembro bem de algumas coisas — esqueço nomes, lugares, mas me lembro de números — ontem mesmo fui fazer exame no hospital...”; “minha memória não está boa” (SPIEGELMAN, 2022, p. 282); “não consigo me lembrar de algumas coisas” (idem, p. 283); “esqueci de tudo, mas não de Anja” (idem, p. 284). Marysia crê que as falhas da memória são consequência do derrame.

A hipótese não é implausível — estudos médicos apontam a perda de memória como possível sequela da condição relatada por Marysia —, mas seu esquecimento pode ser analisado por outro ponto de vista. Segundo Beatriz Sarlo, o testemunho, compreendido como uma lembrança do passado no presente, é um relato que se atualiza a cada narração. É assim por conta da inconstância da memória, que se destrava ocasionalmente e evoca novos elementos importantes para a história (SARLO, 2007).

Em *Lembrar escrever esquecer*, Jeanne-Marie Gagnebin complementa que “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro” (GAGNEBIN, 2009, p. 44).

A reflexão de Gagnebin destaca a complexa relação entre presença e ausência. O passado, embora ausente, se faz presente na lembrança, e o presente, por sua vez, carrega vestígios de um passado fugidio. A tensão constante entre o que foi e o que é, entre a permanência e a efemeridade, torna a memória um elemento dinâmico, marcado por rupturas e reelaborações. O ato de lembrar é simultaneamente uma reelaboração e uma perda, no qual o esquecimento também faz parte da própria constituição da memória.

A verdade não pode ser encontrada somente pelo esforço voluntário do sujeito soberano, (...) ela precisa também da ajuda do “acaso”, isto é, da dinâmica do esquecimento

e da memória involuntária, da aceitação dessa dinâmica que nos surpreende e nos escapa. Daí a necessidade de um outro gesto, o gesto da distração, da dispersão, da “perda”, em particular da perda de tempo (GAGNEBIN, 2009, p. 159)

Diferentemente da dinâmica com Vladek, Spiegelman não tinha acesso irrestrito para incomodar as entrevistadas com novas perguntas capazes de destravar novas memórias e suprir as lacunas do testemunho — e talvez não tivesse paciência para fazê-lo e disponibilidade para perder tempo. No corpo de *MetaMaus*, não há comentários a respeito. Conclui-se portanto que Spiegelman compilou material significativo sobre o passado da mãe — os rastros de Anja —, mas preferiu não usá-lo integralmente na *graphic novel*. Como resultado, Anja é representada majoritariamente através do ponto de vista de Vladek. A motivação por trás dessa decisão, contudo, é obscura.

3.3.

Prisioneiro no Planeta Inferno e as memórias de Art

Antes de *Maus*, Anja já havia sido personagem de uma tirinha de Art Spiegelman, que seguia na linha de sua tentativa de colocar seus sentimentos sobre a morte da mãe em ordem. Publicado na revista *Short Order Comix #1*, de 1973, a história de quatro páginas *Prisoner on the Hell Planet* extravasa as emoções do autor em relação ao suicídio da mãe. Na tirinha, ele expressa a culpa que carrega pela morte e a raiva que sente de Anja. O gibi está inserido em *Maus* — em uma cena na qual Art descobre que Vladek havia lido a obra.

Nessa HQ, não há personagens antropomorfizados. Spiegelman apresenta a si mesmo e a seus pais nas formas originais humanas e abre com uma foto dele com a mãe em 1958, quando tinha apenas 10 anos, acompanhada por um desenho de si mesmo em roupas de prisioneiro — que podem também ser interpretadas como uniforme dos pacientes no hospital psiquiátrico onde ele havia se internado pouco antes da morte da mãe — dizendo: “Em 1968, quando eu tinha 20 anos, minha mãe se matou” (SPIEGELMAN, 2009, p. 102). A tristeza do autorretrato,

desenhado com sombras carregadas e pouca luz, contrasta com a frente sorridente do pequeno Artie na fotografia iluminada.



Figura 140: Primeiros quadros de “Prisioneiro no Planeta Inferno”, de 1972, como aparecem na página 102 da versão digital de *Maus* em Metamaus. Ao lado do título, uma foto de Anja com Art Spiegelman

A fotografia reproduzida em *Prisoner on the Hell Planet* é uma das três coladas em *Maus* — as outras duas foram apresentadas no capítulo anterior deste trabalho. Segundo Spiegelman, ela serviu como uma espécie de carimbo do real, como se a materialização dos principais personagens da história — Art e Anja — em carne e osso pudesse conferir verossimilhança e autoridade à narrativa em um meio ainda muito marcado pela ficção pura.

Numa época em que quadrinhos autobiográficos não eram muito comuns, me pareceu importante encontrar uma forma de dizer “isso de fato aconteceu”, como uma frase bem clara. E esse fraseado visual podia ser feito segurando a foto em frente ao Planeta Inferno. Mostrá-la em justaposição a esse desenho de estilo expressionista permite que a fotografia tenha a “autenticidade” que as fotos amadoras carregam consigo e acaba permitindo que se veja uma dupla de protagonistas, eu e minha mãe, num verão entre as tragédias. (SPIEGELMAN, 2022, p. 218)

Em *MetaMaus*, Spiegelman aprofunda a análise dessa foto, explicando sua escolha em meio a tantos retratos nos álbuns de família. Ele observa a postura corporal de Anja: enorme como uma estátua, com a mão direita pousada na cabeça do filho ajoelhado, ela parece segurá-lo para baixo em um gesto protetivo, blindando-o dos perigos do mundo. Ele precisa continuar sendo aquela criança feliz e sorridente da foto, mesmo que deixe de crescer para isso. “Se eu tento entender o que aconteceu, parte do suicídio dela teve a ver com se sentir sem chão quando eu estava me separando da família nuclear”, reflete o autor (SPIEGELMAN, 2022, p. 218).

A foto também pode ser encarada como uma irmã do retrato tomado no registro de Anja no Comitê Judaico de Sosnowiec em 1945, após a guerra, com a marca do carimbo. O olhar duro, fixo na câmera, contrasta com a fotografia de *Prisoner on the Hell Planet*, na qual a mulher parece olhar para outro lado, alheia ao fotógrafo, com seu olhar perdido em diagonal para um futuro incerto.

As marcas das duas imagens anunciam uma tragédia futura — a morte autoinfligida de Anja, as cicatrizes impostas a Art. No livro *A câmara clara*, Roland Barthes analisa uma série de fotografias, inclusive da própria mãe quando criança, e pondera sobre o poder da fotografia de prenunciar a morte:

Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, *por uma catástrofe que já ocorreu*. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe. (BARTHES, 1984, p. 142)

Para Spiegelman, além do carimbo do real, a força da fotografia também resume a história que se desenrola nas quatro páginas seguintes. Nelas, o autor narra seu sentimento de culpa e angústia pelo suicídio da mãe, descrito sóbria e friamente, de forma quase letárgica: “os pulsos cortados e um vidro de comprimidos vazio...” (SPIEGELMAN, 2009, p. 102).



Figura 141: Página 104 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Art parece excessivamente pálido e apático, com profundas olheiras. Sua brancura contrasta com a escuridão que toma as páginas. Ele relembra como foi viver esse luto com Vladek — uma relação forçada em uma experiência tão íntima. A aproximação dos dois foi emocionalmente prática — dois parentes que se unem para lamentar a perda de um terceiro.

Foi horrível... meu pai nos fez dormir no chão. Um velho costume judeu, acho. Ele me agarrou e gemeu a noite toda. Nós **dois** estávamos assustados! O dia seguinte na funerária foi pior... meu pai lutava para manter o controle e rezava... eu estava fora do ar. Recitava trechos do **Livro Tibetano dos Mortos!**” (SPIEGELMAN, 2009, p. 104, grifo original)

Na história, Spiegelman não consegue processar a perda repentina da mãe, mas não é poupado por familiares e conhecidos. Ele sente-se julgado por parte das pessoas próximas — “os amigos de meu pai ofereciam hostilidade com as condolências...” (SPIEGELMAN, 2009, p. 105) — e diz que sentia náuseas pelo sentimento tortuoso de culpa. Na última página, ele narra a última vez em que viu Anja com vida — depois de tratar rispidamente a mãe que clamava pelo amor do filho, ele aparece com olhos angustiados quando ela bate a porta de seu quarto — sem saber que seria a última vez.



Figura 142: Página 105 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Na última página de *Prisoner on the Hell Planet*, Spiegelman desenha essa interação final com a mãe, mas antes postula em turbilhão sobre as causas do suicídio em um quadrinho em que Anja aparece nua em uma banheira de sangue. As linhas divisórias são frases escritas em letras negras e grossas e as duas primeiras contêm em seus limites um muro pintado com uma suástica atrás de uma pilha de cadáveres.

Elas inscrevem “depressão da menopausa” e “foi o Hitler!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 105) e dão lugar, logo abaixo, a uma cena de Spiegelman encolhido com a mãe na cama, de Anja cortando os pulsos com os números de Auschwitz tatuados no braço que comanda a lâmina e, mais uma vez, Art cabisbaixo com a mão no rosto, vestido em sua roupa de prisioneiro. As demais frases da tela são “Mamãe!” e “Vaca” (idem). Sufocado pelo cordão umbilical, Spiegelman parece assumir a culpa pela morte da mãe.



Figura 143: Fim de *Prisoner on the Hell Planet*. Página 105 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Logo na sequência, o quadrinho dentro do quadrinho termina em uma cena que vai se expandindo a cada requadro — começa apenas com as mãos do autor visíveis atrás das portas de uma cela e termina com um grande bloco prisional —, com Art tentando resumir a angústia e o remorso que ainda sente pelo suicídio da mãe cinco anos depois. Ele conclui a HQ desta forma: “Bem, mãe, se estiver ouvindo... parabéns! Você cometeu um crime perfeito... me pôs aqui. Deu curto nos meus circuitos... cortou minhas terminações nervosas... e cruzou meus fios! Você me **assassinou**, mamãe, e me deixou aqui para levar a culpa!!!” (SPIEGELMAN, 2009, p. 105, grifo original).

Art acusa a mãe de assassinato — da mesma forma como faria depois com Vladek por ter destruído os diários de Anja. Na visão do autor, enquanto Vladek mata a memória da esposa, Anja mata Art ao cometer suicídio. No quadrinho de 1973, não se observa a mulher afável representada em *Maus* — aqui, ela aparece como uma assassina. A morte da mãe cria uma prisão para Spiegelman, que se vê preso em uma espiral de culpa, sem conseguir perdoar. *Prisoner on the Hell Planet* é uma primeira tentativa do autor de enfrentar o luto pelo suicídio de Anja — que parece ser vivido ininterruptamente por Vladek, apesar de ter se casado novamente —, na qual dá forma aos seus sentimentos conflitantes de raiva e tristeza.

A resposta de Vladek ao quadrinho, para surpresa de Art — que pensava que seu pai reagiria negativamente ao retrato —, é carregada de empatia e segue

nessa linha da importância de falar sobre um trauma como ato de resistência, uma forma de digeri-lo: “É bom que você tira isso de você. Mas pra mim traz na cabeça muitas lembranças de Anja... mas é claro que eu sempre pensa nela” (SPIEGELMAN, 2009, p. 106). O autor também se surpreende com a acurácia do comentário, visto que era esse mesmo seu objetivo inicial: “É o que eu tinha esperança de fazer: não tanto expurgar, mas dar forma àquilo e assim conseguir deixar de lado. Mais um exemplo de ingenuidade, porque não é assim que as coisas funcionam. Você carrega sua bagagem para onde quer que vá” (SPIEGELMAN, 2022, p. 76).

Se em *Maus* a representação de Anja é construída majoritariamente através dos testemunhos de Vladek, dos rastros compilados na pesquisa do autor e das entrevistas com pessoas como Marysia Winogron, *Prisoner on the Hell Planet* é fruto da memória pessoal do próprio autor e se forma a partir de sua subjetividade. A inserção dessa tirinha na *graphic novel* — além da convencionalidade narrativa — transparece mais uma fonte que pode ter sido usada na tarefa de representar Anja em *Maus*: as memórias de Spiegelman.

Todavia, essa modalidade, assim como as entrevistas por telefone, pouco aparece — ou se manifesta tão sutilmente que não é possível perceber. Resta como uma intimidade do autor, que foge à discussão dos arquivos — a lembrança do xixi, exposta na abertura deste capítulo, aparece em *MetaMaus*, mas não está em *Maus*. A cena da vidente na página 293 da *graphic novel*, por outro lado, também tem raízes na memória de Spiegelman — que, em seu processo de montagem, decidiu ocultar um caso e ocultar outro.



Figura 144: Página 293 da versão digital de *Maus* em *MetaMaus*

Nos quadros reproduzidos acima, Anja consulta uma vidente para tentar descobrir se Vladek estava vivo e voltaria para junto dela. A saída mística foi uma alternativa à busca pelo marido no Comitê Judaico de Sosnowiec, onde ia diariamente, mas ainda não tinha recebido informações afirmativas. Na sessão, a bola de cristal revela uma criança morta — Richieu —, um homem muito doente que a vidente-mariposa identifica como marido de Anja — Vladek de fato teve um caso grave de tifo em Dachau — e um navio em um lugar muito distante, onde Anja teria nova vida e um novo filho — tratava-se de Art nos Estados Unidos.

Spiegelman afirma não saber se essa história é verdadeira, mas a escutou diretamente dos lábios da mãe. Segundo o autor, o misticismo não é algo significativo em suas crenças pessoais, mas para *Maus* foi importante respeitar esses episódios.

Não quis impor meu cinismo a fatos tão significativos para o entendimento dos meus pais da experiência que haviam vivido. (...) Minha mãe teve aquele momento quando foi a uma vidente, contrariando o próprio bom senso, e teve que aceitar o que foi dito. Se eu estivesse inventando a história, nunca teria criado esses episódios, mas eles me parecem fundamentais para a trajetória dos meus pais. São essas coisas que dão

sentido à vida, sabe. Sejam invenção ou não, são importantes (SPIEGELMAN, 2022, p. 20)

Esta memória foi incluída em *Maus* justamente pelo julgamento do autor de que esses episódios eram fundamentais para a trajetória dos pais. Embora na narração Vladek diga que Anja contou a ele sobre a vidente, não há menção ao episódio em nenhuma das transcrições das entrevistas de Spiegelman com o pai — não é possível determinar se o autor inclui a voz de Vladek para mascarar a própria ou se a menção ocorreu em uma conversa não gravada e transcrita. Seja como for, ele confirma em *MetaMaus* que ouviu essa história por Anja.

Por fim, é seguro concluir que Spiegelman compilou uma vasta gama de arquivos e testemunhos ao longo da pesquisa, suficientes para gerar — apesar da impossibilidade de seu testemunho oral e da destruição de seus diários — outra representação de Anja. Os motivos pelos quais o quadrinista decidiu não aproveitar as palavras de Marysia Winogron, por exemplo, para criar um novo capítulo na *graphic novel*, e optou por mostrá-la primordialmente pela ótica de Vladek ficam no ar. Restam somente hipóteses — e apenas Spiegelman poderia confirmá-las ou refutá-las.

Considerações finais

Nesta dissertação, buscamos compreender como Art Spiegelman mobilizou um vasto arquivo privado, constituído ao longo de quase duas décadas de pesquisas, para dar forma à *graphic novel Maus* — um dos mais potentes quadrinhos do gênero documental — tanto narrativa quanto esteticamente. A análise comparativa entre *Maus* e *MetaMaus* conduziu a tônica do trabalho, que mergulhou no material do compêndio para identificar as referências e motivações temáticas do autor, além de investigar como os numerosos arquivos do compêndio foram articulados nas páginas da HQ.

Ao longo dos três capítulos, sob vertentes distintas — embora convergentes —, destrinchamos o processo criativo de Spiegelman, observando suas escolhas narrativas e gráficas — entre omissões, elipses e destaques — e como sua subjetividade entrou em campo para preencher lacunas e imaginar as realidades possíveis, elaborando uma memória coletiva da Shoah ao mesmo tempo em que passava por uma jornada de autoconhecimento. A mobilização dos arquivos, em especial do testemunho de Vladek e dos rastros de Anja, foi indispensável para Spiegelman dar forma a uma experiência que não viveu em primeira mão, mas fundamental para a construção de sua identidade.

Dedicada ao estudo do material disponível em *MetaMaus*, esta dissertação atesta em primeiro plano a riqueza documental do compêndio. Composto por mais de 7.500 arquivos — como entrevistas com Vladek, livros, gravuras e muito mais, como visto anteriormente —, e reflexões existenciais e criativas de Art Spiegelman, espalhados em 356 páginas de livro e um pesado aplicativo digital, *MetaMaus* confere gramatura à pesquisa do quadrinista e situa *Maus* por direito no campo dos quadrinhos documentais, refutando a necessidade de um “certificado de presença” — conceito formulado por Nina Mickwitz, apresentado no primeiro capítulo e contraposto pelo “certificado de fabulação” de Felipe Muanis.

Apesar da presença física do autor no espaço ilustrado em uma história ser um elemento relevante para narrativas documentais, visto que sua própria memória se tornaria uma fonte, sua impossibilidade em *Maus* — uma vez que Spiegelman sequer estava nascido durante a guerra — não é um impeditivo. A

graphic novel se baseia em uma longa pesquisa histórica, cuja extensão é verificável em *MetaMaus*, e no testemunho de pessoas que vivenciaram as situações representadas — mais notadamente Vladek. Negar legitimidade nesse caso silenciaria vozes e recusaria a validade histórica da memória e da subjetividade. Gibis como *Maus* são alternativas midiáticas para imagens desconfortáveis, que não encontram suporte em outros meios, e conseguem extravasar nuances e sentimentos de forma mais clara que outros tipos de expressão artística, como o cinema e a fotografia.

Podemos notar que *MetaMaus* é um arquivo forjado pelo próprio autor, tanto para responder suas questões existenciais quanto para servir convenientemente como base para *Maus*. Spiegelman provoca testemunhos, instiga a memória dos entrevistados — sobretudo de Vladek —, consome informações e mergulha nos arquivos em busca de elementos que agreguem em sua missão. Nesse sentido, *Maus* é resultado da organização, criação e recriação realizada a partir desse arquivo em constante produção — e isso torna a obra um arquivo por si só, à medida em que registra uma nova perspectiva e permite uma nova leitura da Shoah. Ao elaborar a memória dos pais na guerra e articular suas experiências nos campos de concentração, Spiegelman contribui também para a memória coletiva desse período histórico, trazendo pontos de vista e vivências únicas para esse campo do conhecimento.

O autor ainda proporciona um registro subjetivo da experiência dos filhos de sobreviventes e seus traumas. Trata-se de uma escrita de cunho terapêutico para Spiegelman, que faz da história um meio de entender seu relacionamento conturbado com os pais. Essa pluralidade classifica *Maus* como quadrinho documental e *graphic memoir* ao mesmo tempo.

Na questão da passagem da memória pessoal para a memória coletiva, podemos concluir também que Spiegelman confere um valor especial ao testemunho de Vladek, embora não descarte os fatos descobertos durante a pesquisa histórica. O autor mobiliza em sinergia os diferentes elementos de *MetaMaus*, colocando-os para trabalhar em conjunto e dando maior fluidez à linha narrativa de seu pai.

Um bom exemplo disso é a cena da orquestra de Auschwitz, analisada no primeiro capítulo, na qual ele desenha os músicos “para garantir que eles existiram” (SPIEGELMAN, 2022, p. 31), mas depois os encobre por prisioneiros

em marcha, já que Vladek negava a existência de uma orquestra no campo de concentração. Essa passagem demonstra a coexistência entre arquivo e testemunho que Spiegelman propõe ao longo da *graphic novel*, na qual dá valor tanto às lembranças pessoais de seu pai quanto aos registros divergentes documentados por múltiplas fontes, abraçando as incongruências naturais da memória.

Nesta dissertação, também mostramos que *Maus* não existiria sem imagens — não apenas as próprias imagens do gibi, mas as imagens de referência que são discutidas em *MetaMaus* e ajudaram Spiegelman a imaginar uma realidade considerada inimaginável. Na mesma medida, *Maus* não existiria sem testemunho. A mobilização desses dois elementos é feita com a preocupação de não empregar cenas chocantes de forma sensacionalista. Os horrores testemunhados por Vladek — na dimensão do irrepresentável — são ilustrados com parcimônia no quadrinho, sem exageros gráficos, inclusive para evitar que os leitores subestimem a gravidade dos acontecimentos ou banalizem a tragédia da Shoah.

Por isso, ao longo do processo criativo, Spiegelman opta por apresentar algumas memórias violentas do pai em discursos no tempo presente de *Maus* — o que também estimula os leitores a refletirem e exercitarem a própria imaginação. Quando decide mostrar a violência, o autor reveza entre quadros nos quais oculta partes da ação — como na cena da criança arremessada contra a parede na página 110 — e outros nos quais as imagens são mais gráficas — como na cena dos judeus enforcados na página 85. Essa dinâmica evita uma exposição excessiva do horror, evitando a banalização e garantindo impacto narrativo.

Ainda no âmbito visual, a análise de *MetaMaus* permite observar com clareza como Spiegelman se apropria dos arquivos imagéticos acumulados no compêndio — e produzidos para ele —, fruto tanto de arquivos de terceiros quanto de arquivos de família ou produzidos pelo próprio autor — e quais são os resultados dessa apropriação na *graphic novel*.

As imagens de *Maus* são desenhadas, reimaginadas a partir de vídeos, gravuras e fotografias, ou imaginadas a partir da bagagem pessoal do autor em relação com o testemunho de Vladek. Ou seja, enquanto rastros, as imagens de arquivo não bastam — elas servem como suporte para a fabulação de Spiegelman, que as utiliza como base para elaborar um novo mundo possível e dar substância

às palavras e à memória de seu pai, imaginando os cenários e acasos descritos no testemunho.

Ainda assim, *MetaMaus* revela que Spiegelman lançou mão de cópias diretas de algumas fotografias encontradas ao longo da pesquisa para ilustrar cenários e situações que fugiam à sua capacidade imaginativa, não haviam sido vistos com os próprios olhos por Vladek ou que ele julgava serem uma saída melhor em determinadas ocasiões. Uma das fotografias tiradas clandestinamente por um membro do *Sonderkommando* na área das câmaras de gás de Auschwitz, por exemplo, é redesenhada à risca na página 232 da *graphic novel*. Outras imagens reproduzidas de forma fidedigna estão na filmagem feita por Spiegelman e sua esposa Françoise em visita a Auschwitz em 1987 — elas tratam de uma experiência temporal e sensível, cuja subjetividade acaba transportada para os desenhos.

Ao longo do processo de pesquisa, identificamos também a importância conferida por Spiegelman às gravuras de artistas sobreviventes, como Alfred Kantor, concebidas após a liberação dos campos. Diferentemente das fotografias, cujo clique é mais objetivo, as ilustrações feitas após a experiência eram carregadas de riqueza subjetiva — algo importante para a criação de *Maus*. Essas imagens — também disponíveis em *MetaMaus* — foram decisivas para desenhar cenas cotidianas dos campos de concentração, pelas quais Vladek às vezes passava sem detalhes, como a distribuição de sopa, os castigos físicos e os trabalhos braçais. Como destacou Spiegelman em entrevista a Hillary Chute no primeiro capítulo de *MetaMaus*, “não há muitas fotos dos internos de Auschwitz sendo espancados, mas há desenhos de gente que apanhou e desenhou o que aconteceu” (SPIEGELMAN, 2022, p. 54).

Narrativamente, a análise comparativa entre *Maus* e *MetaMaus* revela uma grande predominância do discurso de Vladek na *graphic novel*. Em contraponto, Anja — sem testemunho e sem diários — é relegada a um papel quase secundário e sua representação é feita a partir dos relatos do marido, permeados pelo saudosismo e pela idealização. Isso resulta em personagens diametralmente opostos — enquanto Anja aparece como uma pessoa medrosa e dependente, Vladek surge como um homem corajoso e provedor, que age como uma espécie de salvador da esposa.

Essa posição poderia ser contestada pelo testemunho de Anja, ou seja, sua própria versão dos mesmos fatos que são narrados pelo marido. Essa constatação ilustra uma vez mais, portanto, a importância dos diários que Spiegelman busca tão insistentemente ao longo da HQ — até descobrir que Vladek os destruiu em um episódio de luto. O autor, então — como observa-se em *MetaMaus* —, busca os rastros do passado da mãe através, principalmente, de entrevistas com mulheres que conviveram com Anja nos campos de concentração, como Marysia Winogron e Renya Ostry.

Diante disso, parte-se para uma análise do impacto do conteúdo levantado na construção de *Maus*. Os relatos colhidos nas entrevistas apresentam uma Anja diferente daquela indicada por Vladek — uma mulher não exatamente indefesa, que consegue se virar sozinha em diversas ocasiões e formar redes de apoio para se proteger. Em uma das conversas por telefone com Spiegelman, Marysia fala sobre a saga de Anja de volta a Sosnowiec após a liberação dos campos, dando detalhes de sua personalidade e indicando lugares por onde ela passou nesse trajeto e os perigos que teria enfrentado ao lado das amigas.

Apesar da abundância de detalhes — possivelmente suficientes para gerar outra montagem de Anja na história — conclui-se que quase nenhuma das histórias recolhidas nas entrevistas disponíveis em *MetaMaus* é aproveitada diretamente em *Maus*. Spiegelman opta por dar prevalência ao relato de Vladek, que mantém o protagonismo do início ao fim da *graphic novel* — apesar do desejo do autor de contar a história da mãe como protagonista. É a inclusão de *Prisoner on the Hell Planet*, de 1973, no miolo de *Maus* que manifesta uma versão alternativa de Anja, mais subjetiva e protagonista que a versão pautada nos relatos de Vladek. *Prisoner on the Hell Planet* segue na contramão do *modus operandi* usado para representar Anja em *Maus* — a mãe de carne e osso, longe das máscaras de rato e ilustrada com a fotografia da mãe protetora na abertura da tirinha, é fruto da memória pessoal do próprio autor e se forma a partir de sua própria subjetividade.

Ao longo da escrita desta dissertação, novas perguntas surgiram, mas não tiveram espaço suficiente para uma reflexão mais detida. A linguagem dos quadrinhos — estudada na teoria por autores como Will Eisner, Thierry Groensteen, Scott McCloud e Moacyr Cirne, dedicados às especificidades da chamada arte sequencial — pode fornecer novas vertentes para as hipóteses

levantadas no trabalho e ferramentas alternativas para analisar como Spiegelman — um artista bastante detalhista, conforme revelado por ele mesmo em *MetaMaus* — se comunica através da posição dos elementos na página, dos enquadramentos, das variações dos balões de fala, das sobreposições, do estilo gráfico de *Maus* e além. Esses são elementos abordados sem grande profundidade aqui, mas que poderiam gerar novos trabalhos futuros, mais centrados nas capacidades da mídia dos quadrinhos.

Além disso, uma análise mais detida das fotografias presentes em *Maus* poderia expandir os horizontes da pesquisa. As vidas por trás dos retratos de família dispostos por Vladek nas últimas páginas de *Maus* — e analisadas em nosso terceiro capítulo — têm potencial para serem investigadas mais a fundo, revelando um pouco mais da história do passado mais distante de Vladek, que quase protagonizou um capítulo jamais publicado, segundo Spiegelman: “Houve um momento em que pensei em incluir um capítulo de *Maus* chamado ‘Paizinho’, que abrangesse o que consegui juntar aos poucos da infância dele, mas ia distorcer o formato do livro, e acabei desistindo” (SPIEGELMAN, 2022, p. 18). O filme caseiro de Art e Françoise também mereceria uma pesquisa exclusiva, com fundamentos de cinema e documentário que não são tão dominados neste trabalho.

Maus é um quadrinho muito rico e completo, com múltiplas linhas que poderiam ser melhor exploradas — a infância de Vladek e como ela incidiria sobre a convivência conturbada com Art; o espectro do “irmão-fantasma” Richieu e seu impacto no crescimento de Spiegelman; o papel de Mala, tradutora de um livro da biblioteca de Anja, em *Maus*. As possibilidades são virtualmente inesgotáveis e seria interessante revisitar a HQ em outro momento, com outros conhecimentos e outras perspectivas de análise.

Enfim, as investigações deste trabalho ainda abrem portas para a aplicação de um método semelhante — guardadas as devidas proporções, visto que *MetaMaus* é um livro único no meio dos quadrinhos — a outras HQs documentais, sejam elas de cunho testemunhal ou não. Em diversos casos, seria possível postular — a partir de uma pesquisa histórica sobre a temática tratada no gibi e de entrevistas e conteúdos informativos do autor da obra — quais teriam sido os arquivos e relatos por trás da trama e como eles foram utilizados e reimaginados pela equipe criativa. Entre os exemplos de gibis que poderiam se

encaixar nessa proposta, destaque “Chumbo”, de Matthias Lehmann; “Angola Janga: Uma história de Palmares”, de Marcelo D’Saete; “A Bomba”, de Didier Alcante, L. F. Bollée e Denis Rodier; e a trilogia “A Odisseia de Hakim”, de Fabien Toulmé.

Referências

Bibliografia

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALCANTE, D; BOLLÉE, L. F.; RODIER, D. **A Bomba**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2022.

ARFUCH, L. **Memoria y autobiografía**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos históricos**, v.11, n.21, p. 9-34, 1998.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHUTE, H. L. **Disaster Drawn**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.

‘Comics’ Blamed in Death. **New York Times**, Nova York, 15 set. 1947. p. 12.

COMOLLI, Jean-Louis. A última dança: como ser espectador de Memory of the camps. **Devires**. v.3, n.1, p. 8-45, jan-dez. 2006.

CRUMB, R. **Funny Aimals**. Berkeley: Apex Novelties, 1972.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

D'SALETE, M. **Angola Janga: Uma história de Palmares**. São Paulo: Veneta, 2017.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista. **Revista FAMECOS**. v.15, n.36, p. 61–68, ago. 2008.

_____. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. **ARS (São Paulo)**. v.14, n.28, p. 135-153, 2016.

FERREIRA CUADROS, Lóren Cristine. Maus: A legitimação pós-moderna da graphic novel como espaço de rememoração e resistência à barbárie. **Afluente: Revista de Letras e Linguística**. v.4, n.12, p. 215–231, set. 2019.

FERREIRA JUNIOR, Roberto. O testemunho palimpsesto em Maus: a história de um sobrevivente, de Art Spiegelman. **Contexto**, n. 36, p. 82-96, jul./dez. 2019.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GELATELLY, Robert. **Apoiando Hitler: Consentimento e coerção na Alemanha nazista**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

HAJDU, D. **The Ten-Cent Plague: The Great Comic Book Scare and How It Changed America**. Nova York: Picador, 2008.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**. v.23, n.3, p.12-33, 2020.

_____. **Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HIRSCH, M. **Family Frames**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

HOLOCAUST ENCYCLOPEDIA, United States Holocaust Memorial Museum, 2021. **Buchenwald**. Disponível em: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/buchenwald>> . Acesso em: 14 out. 2024.

HOLOCAUST HISTORICAL SOCIETY, Holocaust Historical Society, 2020. **Sosnowiec**. Disponível em: <<https://www.holocausthistoricalsociety.org.uk/contents/ghettoss-z/sosnowice.html>> . Acesso em: 14 out. 2024.

HOROWITZ, Alexandra C.; BEKOFF, Marc. Naturalizing anthropomorphism: Behavioral prompts to our humanizing of animals. **Anthrozoös**, v.20, n.1, p. 23-35, 2007.

LEHMANN, M. **Chumbo**. São Paulo: Nemo, 2024.

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

_____. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2023.

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

LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário, uma “querela”. **Devires**. v.12, n.1, p. 12-27, jan./jun. 2015.

MARTONI, B. **Sobre riscos, rostos e ratos: um olhar à visualidade em Maus, de Art Spiegelman**. 2016. 234 f. Dissertação. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2016.

MICKWITZ, N. **Documentary Comics: Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age**. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

MUANIS, Felipe. Imagem, cinema e quadrinhos: linguagens e discursos de cotidiano. *Caligrama* (São Paulo. Online), v. 2, n. 1, não paginado, 2006.

_____. O quadrinho documental e a tradução da cidade. *9ª Arte*. v.2. n.1, p. 45-57, jan./jul. 2013.

_____. O protagonismo do banal e a performance nas bandas desenhadas documentais. **Vista: Revista de Cultura Visual**. n.1, p. 33-49, 2017.

_____. Regimes de visibilidade nos quadrinhos documentais autobiográficos. In: ___Emergências periféricas em práticas midiáticas. São Paulo: ECA/USP, p. 156-183, 2018.

_____. Autenticidade, presença e fabulação na ilustração e nos quadrinhos documentais. *Todas as Letras*. v.21, n.1, p. 174-190, jan./abr. 2019.

NABIZADEH, G. **Representation and Memory in Graphic Novels**. Nova York: Routledge, 2019.

OZOUF, Jacques.; OZOUF, Mona. Retour sur une enquête. **Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques**. n.8, não paginado, 1991.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

POMIAN, Krzysztof. Do Monopólio da Escrita ao Repertório Ilimitado das Fontes: Um século de mutações da história. **Revista do Arquivo Nacional**. v.25. n.1, p. 15-34, jan./jul. 2012.

PORAT-KATZ, Bat-Sheva; JOHNSON, Teresa W.; KATZ, Itai; RACHMAN-ELBAUM; Shelly. Hoarding among Jewish Holocaust Survivors:

Moving Toward a Theoretical Model. **The Israel Medical Association Journal**. n.20, p. 670-673, nov. 2018.

SACCO, J. **Palestina**. São Paulo: Veneta, 2021.

SARLO, B. **Tempo passado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SCHMID, J. P. C. Comics as Memoir and Documentary: A Case Study of Sarah Glidden. In: **Documenting Trauma in Comics**. Londres: Palgrave Macmillan, 2020. p. 317-334.

SCHWAB, G. **Haunting Legacies**. Nova York: Columbia University Press, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**. v.20, n.1, p 65-82, 2008.

_____. O local do testemunho. **Tempo e argumento**. v.2, n.1, p. 3-20, jan./jun. 2010.

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

_____. **MetaMaus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

TAUSSIG, M. **I Swear I Saw This**. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WERTHAM, F. **Seduction of the Innocent: The influence of comic books on today's youth**. Nova York: Rinehart, 1954.

Filmografia

Triunfo da Vontade. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha, 1935. (114min)

O eterno judeu. Direção de Fritz Hippler. Alemanha, 1940. (65min)

Noite e neblina. Direção de Alain Resnais. França, 1955. (32min)

Shoah. Direção de Claude Lanzmann. França, 1985. (543min)

Of Cats and Mice. In: *Arena*. Direção de Georg Stefan Troller. Reino Unido, 1987.
(44min)

Arquitetura da Destruição. Direção de Peter Cohen. Suécia, 1989. (119min)